

Studia austriaca XXI

Wolfgang Bauer • Joe Berger
Peter Waterhouse • Oswald Eggers
Ruth Klüger • Robert Musil
Christoph Ransmayr • Günter Brus
Ilse Aichinger • Hugo von Hofmannsthal

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. XXI

Year 2013

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](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

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

Studia austriaca
Vol. XXI – Year 2013

Table of Contents

Thomas Antonic und Gabriele C. Pfeiffer – <i>Happy Art zwischen Wien und Graz. Happenings und Aktionstheater mit Wolfgang Bauer und Joe Berger in den 1960er und -70er Jahren</i>	p. 5
Darrah Lustig – <i>The Task of the Survivor in Ruth Klüger's «weiter leben» (1992) and «Still Alive» (2001)</i>	p. 29
Eleonore De Felip – <i>Inwendige Landschaften oder Die leeren Räume der Sprache. Peter Waterhouse' «Spaziergang als Himmelskunst» und Oswald Eggers «Im Anger des Achilles». Möglichkeiten und Grenzen einer wissenschaftlichen Lektüre</i>	p. 51
Genese Grill – <i>Musil's «On Stupidity». The Artistic and Ethical Uses of the Feminine Discursive</i>	p. 81
Nina Peter – <i>“Möglichkeiten einer Geschichte”. Erzählte Kontingenz in Christoph Ransmayrs «Die Schrecken des Eises und der Finsternis» (1984)</i>	p. 95
Katya Krylova – <i>Hofmannsthal and “die göttliche Briehl”</i>	p. 117
Elena Raponi – <i>L'«Elettra» (1903) di Hugo von Hofmannsthal tra Sofocle e D'Annunzio</i>	p. 131
Rosemarie Brucher – <i>Günter Brus' «Zerreißprobe» und die Tradition christlicher Selbstopfer</i>	p. 155
Alexandra Rassidakis – <i>Von “Inländern” und “Barbaren”. Identitäts- und Alteritätskonzepte bei Ilse Aichinger und Konstantinos Kavafis</i>	p. 175
Call for papers	p. 191

Thomas Antonic und Gabriele C. Pfeiffer
(Wien)

*Happy Art zwischen Wien und Graz
Happenings und Aktionstheater mit Wolfgang Bauer und
Joe Berger in den 1960er und -70er Jahren*

Abstract

By now diverse movements of the 1960s such as the «Viennese Actionism» and predecessors (in the broadest sense) like the «literarische cabarets» of the so called «Wiener Gruppe» in 1958/59 are well documented and established in Austria's cultural history. Other groups, art performances and happenings seem to be of marginal historical significance, probably because no chronicler has defined their sphere of influence. This essay investigates action theatre groups, happenings and similar movements initiated by the Austrian poets Wolfgang Bauer and Joe Berger in the 1960s and 1970s and points out their historical relevance.

Wolfgang Bauers Anfänge

Die Legende ist bekannt: Wolfgang Bauer besuchte Anfang 1961, noch nicht einmal 20 Jahre alt, eine Aufführung der *Nashörner* im Grazer Ritter-Saal und verfasste noch in der selben Nacht unter dem Eindruck von Ionescos Drama seinen ersten Einakter *Der Schweinetransport*¹. Einer anderen Überlieferung zufolge schrieb er das Stück in den darauffolgenden Tagen in der Straßenbahn und in der «übevollen Mensa»² der Universität Graz. Fest steht, dass im Tagebuch Bauers von 1961, in dem er beflissen das Tagesgeschehen festhielt, zwar von der *Nashörner*-Aufführung am 11. Februar berichtet wird, keineswegs aber von ersten dramatischen Versuchen

¹ Vgl. etwa Wolfgang Bauer: «Ruhe vor dem Sturm. "Herbstlicher" Dämmerstücken mit dem *Gespenster*-Autor Wolfgang Bauer». Interview von Peter Vujica. In: *Kleine Zeitung* (Graz), 4. Okt. 1975.

² Wolfgang Bauer: «Eine Schule für Dichtkunst». In: Ders.: *Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte*. Mit einl. Essays v. Elfriede Jelinek u. Martin Esslin. Hg. v. Thomas Antonic. Klagenfurt/Graz/Wien: Ritter 2011, S. 129-136; hier S. 132.

unmittelbar danach, geschweige denn von der Niederschrift eines ganzen Einakters. Stattdessen malt Bauer Bilder, unter anderem eines mit dem Titel *Nashörner*, und genießt das Studentenleben, das mehr in Lokalen als in Hörsälen stattfindet³. Im April bricht das Tagebuch plötzlich ab; auf die Lebensaufzeichnungen folgen im Buch erste experimentelle Gedichte, die mit Mai 1961 datiert sind und durchaus an Texte der sogenannten «Wiener Gruppe» erinnern, die tatsächlich genau um diese Zeit zum ersten Mal in der Grazer Literaturzeitschrift *Manuskripte*, und zwar in Heft 2, erscheinen⁴.

Kurz darauf startete Emil Breisach im Grazer «Forum Stadtpark» das «Studio für neue Dramatik», das «für junge Dramatiker [...] ausgeschrieben»⁵ war, deren Texte dort diskutiert und im Idealfall auch aufgeführt werden sollten. Breisach berichtet, dass «ein kleines Häuflein Interessierter im Forum [ein]trudelte [...]. [...] drei von ihnen beteiligten sich engagiert am Gespräch»⁶. Es handelte sich bei diesen Dreien um Horst Zankl, Bernd Fischerauer und Wolfgang Bauer. Beim zweiten Treffen waren sie inklusive Breisach nur noch zu viert. Die Rollen waren schnell verteilt: Bauer schrieb die Texte, Zankl und Fischerauer sollten Regie führen. Zu den Darstellern gesellte sich Gerhard Roth⁷.

Angespornt durch die Zusammenarbeit dürfte sich Bauer in der zweiten Hälfte des Jahres 1961 intensiv dem Verfassen von dramatischen Texten gewidmet haben. Das bezeugen zahlreiche Skizzenhefte im Nachlass, die allesamt mit «Drama 61» betitelt sind und die neben einigen Fragmenten die vollständig ausgeführten Endfassungen von *Der Schweinetransport*, *Maler und Farbe*, *Bathyscape 17-26 oder Die Hölle ist oben*, *Totu-wa-botu* sowie drei bislang unveröffentlichte Stücke und die ebenso unpublizierten Hörspiele *Zisterne* und *Bagdad* enthalten. Am 10. Februar 1962 wurden schließlich die beiden Einakter *Der Schweinetransport* und *Maler und Farbe* im Forum Stadtpark unter der Regie von Bernd Fischerauer uraufgeführt.

³ Vgl. Thomas Antonic: «“Ich skizziere also werde ich skizziert”. Zum Nachlasskonvolut Wolfgang Bauers in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek». In: *Wolfgang Bauer. Lektüren und Dokumente*. Hg. v. Paul Pechmann. O.O. [Klagenfurt/Wien]: Ritter 2007, S. 151-175.

⁴ Darunter finden sich solche Klassiker wie Friedrich Achleitners Konstellation «rot», oder «bissen brot» von Konrad Bayer und Gerhard Rühm.

⁵ Wolfgang Bauer: «Ein Gesamtkunstwerk ohne dessen Plan. Wolfgang Bauer im Gespräch». Interview v. Walter Grond. In: *Wolfgang Bauer*. Hg. v. Gerhard Melzer u. Walter Grond. Graz/Wien: Droschl 1994. (= Dossier. 7.) S. 9-29; hier S. 15.

⁶ Emil Breisach: «Blitzstart im Forum». In: *Manuskripte* 44 (2005), H. 169, S. 22f.; hier S. 22.

⁷ Vgl. ebd.

Bauer und Zankl übersiedelten im Herbst 1962 nach Wien. Wolfgang Bauer im Nachruf auf Horst Zankl im Jahr 1988:

Zankl [ging] ans Reinhardt-Seminar, ich an die Uni. Wir bezogen gemeinsam ein tageslichtloses Drei-mal-fünf-Meter-Zimmer in der Freud'schen Berggasse. Bei Damenbesuch mußte (meistens) einer unten im Kaffeehaus warten. Daß wir es ein Jahr lang in diesem Verließ aushielten, ist wohl einzig unserer geradezu besessenen Liebe zum Theater zuzuschreiben. Ich schrieb (aus Platzmangel) damals stehend am Pult, Horst brütete am Schreibtisch seine ersten Regiekonzepte aus (darunter Troilus und Cressida im Zirkussand). Bald kam es zur nächsten gemeinsamen Produktion. Martin Sperr wurde als Mitarbeiter gewonnen. Zumindest was die Schnelligkeit dieses Unternehmens anlangt, gehört es ins Buch der Rekorde. Vom Schreibbeginn bis zur Uraufführung des Einakters vergingen nicht mehr als 10 Tage. Während ich im Zimmer schrieb, lernten Zankl und Sperr bereits unten im Café Liechtenstein die frischen Seiten. Die «Hauptprobe» fand (da das Stück in einem Eisenbahnabteil spielte) live in einem Coupé auf der Strecke Wien-Graz mitten unter anderen Fahrgästen statt! Ja, da machte Theater noch so den richtig reinen Spaß.⁸

Bauer berichtet hier vom Einakter *Zwei Fliegen auf einen Gleis*, der im November 1962 im Forum Stadtpark unter der Regie von Zankl uraufgeführt wurde. Nachdem sich in Wien und Graz jedoch keine größeren Erfolge einstellen wollten, ging Zankl nach Deutschland und sollte dort 1968 Bauer auch zum internationalen Durchbruch verhelfen, und zwar indem er den Intendanten des Landestheater Hannover von der Qualität des zuvor von 40 Theaterhäusern abgelehnten Stückes *Magic Afternoon* überzeugen und die Uraufführung jenes Stückes inszenieren sollte, das innerhalb von zehn Jahren in 24 Sprachen übersetzt und weltweit auf über 100 Bühnen aufgeführt werden wird.

Wiens Theaterwelt aber war schon vor 50 Jahren ähnlich gestrickt wie heute, und so musste man auch damals zuerst im Ausland erfolgreich sein, bevor man zu Hause wahrgenommen und gefördert wurde. Daher scheiterte wohl zunächst 1962 und in den folgenden Jahren der Versuch Bauers und Zankls, diese Theaterwelt erobern zu wollen. Bauer schrieb und «rotierte», wie er es in einem Essay über die Wiener Theaterszene beschreibt, «von Theater zu Theater. Insgesamt waren es aber fast verlorene Kilometer»⁹.

⁸ Wolfgang Bauer: «Über Horst Zankl». In: Ders.: *Der Geist von San Francisco*, S. 66-68; hier S. 67.

⁹ Wolfgang Bauer: «Spiel ohne Grenzen». In: Ders.: *Der Geist von San Francisco*, S. 45-49; hier S. 46.

Immerhin schloss er in den drei Jahren, in denen er in Wien lebte, einige Bekanntschaften, die für ihn von Bedeutung werden sollten. So lernte er unter anderem Ernst Jandl kennen, Konrad Bayer, und vor allem Toni Dusek und Joe Berger, letztgenannten im Café Hawelka. Für Bauer war Berger ein «Überblicker und absolut belesener und gebildeter Mensch» und ein «waschechter Wiener». Obwohl ein solcher ohnedies nur ein Klischee sei, wie Bauer feststellt¹⁰. Er beobachtet scharfen Auges und mit spitzer Feder Wien und seine Bewohner/innen: «Es gibt ein feinsinniges, typisch wienerisches Kommunikationsspiel. Einerseits eine Art ängstliches Zusammenhalten, das in seiner Liebenswürdigkeit seinesgleichen sucht. Andererseits hat jeder die Möglichkeit, sich – jedenfalls in seinem privaten Theater – zu entfalten, ganz nach Geschmack»¹¹.

Joe Bergers Arbeitsgruppe Bauernschnapsen und first vienna working group: motion

Mit einer nicht wirklich privaten Arbeitsgruppe, wengleich damals privat politisch und aus einer freundschaftlichen Runde heraus entstanden, kam Bauer durch Joe Berger in Berührung, um «ein Theater zu machen». Berger, seit ca. 1957 in diversen künstlerischen Sparten aktiv, geriet 1960 in das Umfeld der sogenannten «Informellen Gruppe», einer auch unter dem Namen «Freundeskreis» firmierenden Clique an kulturell Interessierten, in deren Zentrum Rolf Schwendter zu finden war und an deren Veranstaltungen, die ausführlich in Schwendters Buch *Subkulturelles Wien* dokumentiert sind, sich neben Berger auch Konrad Bayer, Kurt Kren, Ernst Schmidt jr., Toni Dusek und viele andere aktiv beteiligten¹². So inszenierten Bayer und Berger im Juni 1963 im Rahmen dieser «Informellen Gruppe» etwa Einakter von H. C. Artmann, Jacques Audiberti und Bayer im Wiener Theater Experiment am Liechtenwerd. Bereits ab 1960 kommt es unter anderem zu «Dada-Sessions» unter Mitwirkung von Berger und Bayer¹³, und 1962 zu einer ersten «Gemeinschaftsarbeit» von Berger und Toni Dusek im Geiste von Dada, dem Stegreif- bzw. von ihnen so genannten *Weibenspiel von Leben und Tod* «Löscht den Geist nicht aus» aus dem späten 14. Jahrhundert vor dem Elisabeth-Denkmal im Wiener Volksgarten, das Schwendter wie folgt beschreibt:

¹⁰ Thomas Antonic: «Joe Bergers Leben und Wirken auf dem Misthaufen der Kunst». In: *«Denken Sie!» – Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers*. Hg. v. Julia Danielczyk und Thomas Antonic. Klagenfurt/Wien: Ritter 2010, S. 13-39; hier S. 23.

¹¹ Bauer, «Spiel ohne Grenzen», S. 46.

¹² Vgl. dazu Rolf Schwendter: *Subkulturelles Wien. Die Informelle Gruppe (1959-1971)*. Literatur, Kultur, Politik. Wien: Promedia 2003.

¹³ Vgl. ebd., S. 45.

Vor diesem unendlich kitschigen Denkmal stehen, gehen abgezirkelt und sitzen aufeinander 2 Gestalten, die vor einem Auditorium, das sich teils mit aufgespannten Regenschirmen vor dem Regen schützt und wie eine Agglomeration großer schwarzer Pilze mit Schwimmhäuten wirkt, teils aus alten Frauen besteht, die glauben, vor einem Haufen Irrsinniger zu stehen, eine abgezirkelt geprobte sinnlose Darbietung zusammenhangloser Sätze und romantischer Verfremdungen ablaufen lassen. Ein Erlebnis.¹⁴

Um 1964/65 kam es in Mode, sogenannte «Arbeitsgruppen» zu bilden. Dies war gleichfalls im Umkreis der «Informellen Gruppe» zu beobachten. So entstanden etwa eine «Arbeitsgruppe Psychiatrie» oder eine «Arbeitsgruppe Tibetisches Totenbuch»¹⁵, weiters eine «Arbeitsgruppe Art-Center, Arbeitsgruppe Film, Arbeitsgruppe Japanische Kultur, Arbeitsgruppe Lyrik, Arbeitsgruppe für Modern Jazz, Arbeitsgruppe Theater, Arbeitsgruppe Political Fiction, Arbeitsgruppe Sozialwissenschaften oder gar eine Arbeitsgruppe für Misthaufenstieren usw. usf.»¹⁶.

Joe Berger und Toni Dusek, letzterer auch unter dem Pseudonym Gerd Hautz bzw. Gerd Hautzenbichler bekannt, gründeten, und zwar aus einer Protesthaltung gegen diesen Trend heraus, die *Arbeitsgruppe Bauernschnapsen*, oder kurz AGB.

Die AGB wollte «durch den Einsatz ludischer Elemente in die gegebenen sozioökonomischen Strukturen deren Background [...] röntgenisieren»¹⁷. Spielerischer Umgang mit Themen und Personen wie Durchführung waren Programm, Erwartung zu wecken und nicht zu erfüllen war die Intention, Schock oder wenigstens Verblüffung zu produzieren der Wunsch. Die AGB entwickelte sich so «schnell zu einer Aktionsgruppe [...], nachdem auch noch der Grazer Soziologe und Schriftsteller Gunter Falk, hinzugestoßen war»¹⁸, der auch akademisch zu diesem Thema arbeitete und 1966 an der Universität Graz eine Dissertation mit dem Titel *Spielsysteme und Spielverhalten* vorlegte¹⁹. Unter dem Label der AGB wurden in den

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Antonic, «Joe Bergers Leben und Wirken auf dem Misthaufen der Kunst», S. 24.

¹⁶ Gabriele C. Pfeiffer: «Warum sticht der Bube Die Dame nicht?» oder: Joe Berger hat «Aktionismus g'macht mit Freunden». In: *Denken Sie!* – Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Hg. v. Julia Danielczyk und Thomas Antonic. Klagenfurt/Wien: Ritter 2010, S. 131-152; hier S. 132.

¹⁷ Joe Berger: «First Vienna Working Group Motion». Unpubliziertes Typoskript im Teilnachlass Joe Bergers in Privatbesitz von Sara Berger, o.J. [vermutlich 1971], o.S.

¹⁸ Antonic, «Joe Bergers Leben und Wirken auf dem Misthaufen der Kunst», S. 24.

¹⁹ Vgl. Gunter Falk: *Spielsysteme und Spielverhalten. Ein soziologischer und wissenschaftstheore-*

Jahren zwischen 1964 und 1969 Aktionen wie «The Babies» (auf einem Spielplatz stellen sich Kleinkinder selbst dar)²⁰, eine «Domverschönerung» (der Stephansdom sollte rosa bemalt werden), die «Eröffnung eines Denkmals» (eine Ausstellung mit lebenden Menschen im Kontext einer Vernissage)²¹ und ähnliches mehr, etwa die berühmte Aktion «Mausi-Maus» in einer Geisterbahn im Prater, durchgeführt²². Wiener Wurstelprater oder Domplatz – für die Aktionen wurden stets öffentliche Plätze, oft im Freien ausgewählt – aber auch Wirtshäuser, Galerien und sogar das Wiener Burgtheater²³ waren Schauplatz.

Erst als im Jahr 1968 internationale Ansprüche (ausgelöst durch eine Einladung nach Deutschland, auf die später weitere in mehrere europäische Länder folgen sollten) gestellt wurden, schien es notwendig, «die Ideen der AGB bühnergerecht zu adaptieren und so einem größeren Publikums-kreis zugänglich zu machen. Nun erfolgte auch eine personelle Erweiterung: Wolfgang Bauer, Volker Spath, Otto Kobalek, Kurt Kren, Reinhard Priessnitz, Fum Melampwe und King Ampaw»²⁴. Letzt genannte waren Erfin-

tischer Beitrag zur Begriffsbestimmung und vergleichenden Theorie des Spiels. Graz, Univ., Diss. 1966.

²⁰ Vgl. Georg Biron: «Er ist der Boß!». In: *M. Das Magazin* (1985), H. 10, S. 51-55; hier S. 54.

²¹ Vgl. u.a. Berger, «First Vienna Working Group Motion» bzw. Schwendter, *Subkulturelles Wien*, S. 116f.

²² Vgl. Antonic, «Joe Bergers Leben und Wirken auf dem Misthaufen der Kunst», S. 24f.

²³ Die Aktion im Burgtheater mit etwa 100 daran beteiligten Personen wurde jedoch aufgrund eines gut argumentierenden Theaterportiers («Des sind ja nur alte Leut ...») abgeblasen. O-Ton Joe Berger in einem Interview: Das Burgtheater «wurde nicht besetzt, aber Dank des Portiers und nicht Dank des Direktors». Vgl. «Die verhinderte Burgtheaterbesetzung.» In: Joe Berger: *Denkwürdigkeiten*. Audio-Cd. Wien: Strecketon 2000, Track 11.

²⁴ Berger, «First Vienna Working Group Motion». Rolf Schwendter nennt folgende Personen: «Zumeist Joe Berger, Tony [sic] Dusek, Gunter Falk, Helga Eichler und Otto Kobalek, zuweilen Wolfgang Bauer, Marc Adrian, Götz Fritsch, Heinz Granzer und Rolf Schwendter; den "Direktor" gab Mario Hoffmann.» Rolf Schwendter, *Subkulturelles Wien*, S. 125; Vivienne Marina Schatz nennt zusätzlich Christian Ludwig Attersee und interessanterweise Otto Tausig, wobei sie sich bei diesen Angaben auf ein Interview mit Joe Berger beruft (vgl. Vivienne Marina Schatz: *Neue Kommunikationsformen des Theaters in Österreich. Aktionismus, Happening, Straßentheater (1946-1973)*. Salzburg, Univ., Diss. 1974, S. 119.); Das *Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film* führt zusätzlich Erwin Lechner an (vgl. *Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*. Hg. v. Valie Export u. Peter Weibel. Frankfurt a.M.: Kohlkunstverlag 1970.); die Aktion «Io penso di no» der *fung:m* im Rahmen des experimentellen Theaterfestivals «Incontroazione» in Palermo findet 1971 auch mit Beteiligung von Otmar Bauer statt (vgl. Joe Berger: «"Incontroazione" nennt sich ein Festival experimentellen Theaters» [Incipit]. Unpubl. Typoskript im Teilnachlass Joe Berger, Privatbesitz Sara Berger.), die Mitwirkenden der Aktion *Persepolis: Zelteln* 1972 in der

dungen – im Gegensatz zu den Pseudonymen, mit denen sie auch operierten wie Toni Dusek alias Gerd Hautz(enbichler) oder Gunter Falk alias Gunter Smart; kreative Spielerei, Imagination, Fiktion – dies sollte generell Charakteristik der happening-artigen Aufführungen werden. Als Paradebeispiel ist «Hunger: Biafra» zu nennen, eine vermeintliche Wohltätigkeitsveranstaltung für die hungerleidende Bevölkerung in Nigeria zur Zeit der Biafra-Krise 1969, bei der auf der Bühne alles verfressen und versoffen wurde, was an Eintrittsgeldern hereinkam, was laut Berger bloß als Handlungsmodell zu verstehen war:

Vor einem überdimensionalen Plakat mit der Aufschrift «Hunger: Biafra» wird ein zehngängiges Mahl verzehrt, das aus den Eintrittsgeldern bezahlt wird, nach Abzug der Spesen bleibt ein lächerlich geringer Restbetrag, der den Hungernden auf ein Spendenkonto überwiesen wird. Innerhalb dieses Handlungsmodells praktiziert die Gruppe ihre Improvisationen, die sich mit Dingen beschäftigen, die mit der ursprünglichen Absicht (Biafra) nichts mehr gemein haben. Dieser Abstand zwischen weltpolitischer Tatsache und persönlichem Verhalten entspricht aber genau der Verhaltensweise des Publikums, es fühlt sich provoziert und verlangt, nun einmal unsicher gemacht, nach Diskussion. [...] Das «Spiel» hebt sich selbst auf, der Theaterabend wird zu einem Stück Wirklichkeit.²⁵

Die runderneuerte Arbeitsgruppe bekam einen neuen Namen, angliert selbstverständlich: *first vienna working group: motion*, kurz fwwg:m, mit abendfüllenden, provozierenden, verspielten und stets politischen Auftritten wie «Mauer: Berlin», bei dem mit Ziegeln und Mörtel zwischen Publikum und Aktionsgruppe eine Mauer hochgezogen wurde und bei mancher Vorführung auch die Ausgänge zugemauert wurden (mehr als zehn Jahre vor Pink Floyds *The Wall*, bei deren Bühnenshow die zwischen Publikum und Musikgruppe aufgestellte Mauer allerdings nur aus quaderförmigen Papp-Bausteinen bestand); oder «Persepolis: Zelteln», ein fingiertes Theaterstück des fingierten persischen Dramatikers Mirza Schnofi, «das 1972 in der Wiener Secessiion gegeben wurde und sich als Protest der 2500-Jahr-Feierlichkeiten der Iranischen Monarchie in Persepolis verstand»²⁶. Finsterer böser Humor machte sich breit: Spielerisch der Um-

Wiener Secessiion sind Joe Berger, Toni Dusek, Gunter Falk, Mario Hoffmann, Reinhard Priessnitz, Herta Willegger, Gunda Francini, Otto Kobalek und Walter Navratil (vgl. Gabriele C. Pfeiffer: «Warum sticht der Bube die Dame nicht?», S. 149 [Fußnote 54]).

²⁵ Berger, «First Vienna Working Group Motion».

²⁶ Antonic, «Joe Bergers Leben und Wirken auf dem Misthaufen der Kunst», S. 29.

gang, erhellend die Erkenntnis, dunkel die Erscheinung. «Böse Buben», wie sich Götz Fritsch, Mitbegründer, Haus-Regisseur des Cafétheater in Wien und erster Gastgeber für «Hunger: Biafra», mit schüttelndem Kopf und lachendem Mund erinnert²⁷.

Die «Dunkelkammern» in Graz

Ebenso lächelnd und kopfschüttelnd erzählt Alfred Kolleritsch von den «bösen Buben» in Graz, die hier in Anlehnung an Englands *angry young men* der 1950er Jahre zu «zornigen jungen Männern»²⁸ oder auch «dunklen Männern» ausgewachsen sind. Kolleritsch:

Der unmittelbare Anlass war, dass irgendein Gymnasiallehrer irgendeine Lesung verurteilt und zu den Schülern gesagt hat: geht dort nicht hin ins Forum Stadtpark, da sind *Dunkelmänner* am Werk. Dieses Wort hat spontan hervorgerufen: Jetzt machen wir etwas und wir nennen das was wir machen nicht mehr Lesung sondern *Dunkelkammer*. Natürlich waren wir was Aktion und Theater betrifft schon innerhalb des Forums vorbelastet, denn zur Eröffnung im Forum Stadtpark hat man ja bewusst so ein paar Theatersachen gemacht, z.B. Ionesco, experimentelles Theater. Da fallen also die ersten Auftritte von Wolfi Bauer mit seinen ersten Stücken rein, und die erste Dunkelkammer.²⁹

Die Dunkelkammern begannen im Jahr 1962, sie waren «radikalisierte Studioabende», in denen das Experimentieren von öffentlichen Literaturpräsentationen im Mittelpunkt stand, deren Panorama sich von gewohnten Lesungen bis zu inszenierten Aktionen streckte³⁰. Die Auswirkungen führten aus der Kammer hinaus. So kam es etwa zu einem lokalen Aufbruch bereits nach der ersten Dunkelkammer am 26. Juni 1962 mit Texten von Barbara Frischmuth, Wolfgang Bauer und Alfred Kolleritsch; es lasen

²⁷ Vgl. Dokumentationsgespräch mit Götz Fritsch am 13. Sept. 2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts «Experimentelles Theater in Österreich von 1945-83», durchgeführt am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

²⁸ G. B.: «Dunkle Erinnerung an Dunkelkammern». In: *Südosst Tagespost* (Graz), 21. Sept. 1985.

²⁹ Dokumentationsgespräch mit Alfred Kolleritsch am 13. Juli 2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts «Experimentelles Theater in Österreich von 1945-83», durchgeführt am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

³⁰ Vgl. Christine Rigler: *Forum Stadtpark. Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2002, S. 103.

Horst Zankl und Werner Ruczicka. Als Auslöser fungierte eine Kritik des lokalen Kulturredakteurs Wolfgang Arnold: «Es begann mit aggressiv pointierter Kritik an der Kritik eines Grazer Kulturredakteurs und Musikreferenten. Von diesem kabarettistisch aufgezogenen Start bis zur Literaturlektion genügte den Veranstaltern ein Katzensprung, und schon stellte man – unbekümmert – Lehr- und Leitsätze auf»³¹. Der aktionistische Charakter, der in der Grazer *Kleinen Zeitung* mit den Worten «schon vor Beginn war man von Lautsprechergedröhne umlärmt und in eine Theaterszenerie einbezogen, deren Mobiliar und Requisiten voller Verfremdungseffekte steckten»³² beschrieben wurde, ergab sich durch ein abgesägtes Sofabein. Dem «Feind» Wolfgang Arnold von der Grazer *Südost Tagespost* wurde ein Platz auf einem Fauteuil mit fehlendem Bein angeboten. Als Krücke diente ein Stoß genannter Zeitung. Die Akteure machten es sich in Liegestühlen auf der Bühne bequem. Vorgetragen wurde ein als verschollen zu betrachtendes «Manifest gegen die Amseldichter», das eine Reaktion auf einen Artikel in eben genannter Tageszeitung war, in dem ein lyrisches Beispiel über die Amsel als wahre Dichtkunst vorgestellt worden war. Während die Verhöhnung gegen «Amseldichter» vorgelesen wurde, «spielte Bauer hinter den Kulissen die Amsel, indem er gepfiffen und gezwitschert hat»³³. Wolfgang Bauers aktionistische Einlage blieb nicht unkommentiert, sein Auftritt wurde als «überflüssige Schau-Spielerei» bewertet, «seine Entgleisungen und Geschmacklosigkeiten» für die «dunkelsten Punkte in der „Dunkelkammer“»³⁴ bewertet.

Für die Akteure selbstverständlich ein Höhepunkt. Andere Dunkelkammern lösten sogar Forum-intern Zwist aus. Als beispielsweise am Vorabend einer Dunkelkammer im Jahr 1965 Oswald Wiener in Gedenken an den wenige Monate zuvor verstorbenen Konrad Bayer aus dessen Schauspiel *Der Idiot* vorlas, sollen Frauen in Ohnmacht gefallen, das Publikum schockiert gewesen und es zu einer Rauferei gekommen sein. Joe Berger war an diesem Abend ebenfalls in Graz dabei³⁵.

Pop und Bauer heißt die Corneille

Mitte der 1960er Jahre entsteht, was in die Literaturgeschichte als «Pop-Literatur» Eingang finden sollte und als singuläres Phänomen zu be-

³¹ Th. H.: «Aus der Dunkelkammer». In: *Kleine Zeitung* (Graz), 29. Juni 1962.

³² Ebd.

³³ Kolleritsch, Dokumentationsgespräch.

³⁴ Th. H., «Aus der Dunkelkammer».

³⁵ Vgl. Kolleritsch, Dokumentationsgespräch.

greifen ist, das außerhalb des deutschsprachigen Raums nicht existent ist³⁶. U.S. -amerikanische Beat-Literatur wie Allen Ginsbergs *Howl* und Jack Kerouacs *On the Road*, Pop Art und Happening-Kunst beeinflussen ab den frühen 60er Jahren wesentlich junge deutschsprachige Schriftsteller/innen. Als wichtigste Vertreter der Pop-Literatur gelten Rolf Dieter Brinkmann, der neben seinen eigenen Werken die Anthologie *Acid* herausgibt, Hubert Fichte, Wolf Wondratschek oder Peter O. Chotjewitz, die allesamt ab 1968 in einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen werden. Weniger geläufig ist, dass der Begriff «Pop-Literatur» zum ersten Mal in einem Text von H. C. Artmann im Jahr 1964, *das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken*, auftaucht: «Ich aber sage: Pop-literatur ist heute einer der wege [...], der gegenwärtigen literaturmisere zu entlaufen»³⁷. Noch weniger geläufig ist, dass Ernst Jandl, damals in Österreich noch kaum wahrgenommen, bereits 1965 in der Londoner Royal Albert Hall bei der *International Poetry Incarnation*, einer gemeinsamen Lesung mit Beat-Autoren wie Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti und anderen, vor 7000 Menschen mit Gedichten wie «schtzngrrmm» Begeisterungstürme auslöste³⁸.

Wolfgang Bauer lernte Jandl 1963 kennen, Artmann etwas früher. Der Einfluss beider dürfte kein geringer gewesen sein. Vor allem auf Jandl, dem Bauer die mit November 1963 datierte Erzählung «Ein Erdstoß Karten»³⁹ widmet, ist vermutlich die erste Berührung Bauers mit Pop Art und Beat-Literatur zurückzuführen. Im Dezember 1963 vollendete Bauer den Einakter *Party for Six*, der in der ersten gedruckten Fassung im Jahr 1966 und in sämtlichen darauf folgenden Abdrucken als «Volksstück» ausgewiesen ist⁴⁰ – ein für Bauer fatales Spiel mit Gattungen, da die Ironie von der Rezeption als solche nicht erkannt wurde und der Erfolg von *Magic Afternoon*, *Change* und *Gespenster* unter anderem dem Umstand zu verdanken ist, dass der Autor forthin permanent als Vertreter des «Neuen Volksstückes»

³⁶ So gibt es im z.B. angloamerikanischen Raum keinen Begriff wie *pop literature* oder ähnliches.

³⁷ H. C. Artmann: *das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken*. In: Ders.: *Gesammelte Prosa*. Hg. v. Klaus Reichert. Bd. 2. Salzburg/Wien: Residenz 1997, S. 7-117; hier S. 33.

³⁸ Dokumentiert ist dieses Ereignis glücklicherweise in Peter Whiteheads Film *Wholly Communion*. Vgl. Peter Whitehead: «Wholly Communion». 33 min. In: Ders.: *Peter Whitehead and the Sixties*. British Film Institute, o.J. [2007]. DVD.

³⁹ Wolfgang Bauer: «Ein Erdstoß Karten». In: Bauer, *Der Geist von San Francisco*, S. 251-260.

⁴⁰ Vgl. Wolfgang Bauer: «Party for Six». In: *Manuskripte* 6 (1966), H. 17, S. 20-22.

missverstanden wurde. Im Typoskript von 1963, das abgesehen von einem winzigen Detail mit der gedruckten Fassung von 1966 ident ist und also noch vor Artmanns Diarium fertiggestellt wurde, ist das Stück allerdings als «POP-Drama» ausgewiesen⁴¹. Spätestens zu dieser Zeit verlässt Bauer auch die Traditionslinie des «Absurden Theaters» (zu der er erst viel später wieder zurückkehren wird) und setzt sich mit den neuen Strömungen aus den USA auseinander. Als ein weiterer früher Text wäre «Auf ins Popländ, Junge!»⁴² zu nennen, datiert mit 1964, der einer Speisekarte gleich Gerichte und Getränke inklusive ihren Preisen verzeichnet und also lange vor Peter Handkes vergleichbarem Pop-Text «Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968» entsteht (der eben auch nichts anderes als die Aufstellung des Fußballclubs bei einem Spiel am 27.1.1968 verzeichnet).

Hier wird zweifelsfrei in der Literatur versucht, was Allan Kaprow und seine Zeitgenossen zum Teil mit ihren Happenings veranstalteten und Andy Warhol in seinen Filmen wie *Kitchen*, *Sleep* oder *Flesh* versucht: Die Verschmelzung von Leben und Kunst bzw. die Unkenntlichmachung ihrer Grenzen, etwas, das Kaprow als *un-art* bezeichnete, oder John Dewey als *Art as Experience*. Durch konzentrierte, selbstbewusste Reflexion kann jede Tätigkeit, sei es Staubsaugen oder Zähneputzen, zum Kunstwerk werden⁴³.

Bauer geht aber auch von der bloß geschriebenen Literatur weg und versucht sich, zuerst allein, später in Zusammenarbeit mit Gunter Falk und in etwa zeitgleich mit Bergers und Duseks Bemühungen in Wien, jedoch im Gegensatz zu diesen nicht im öffentlichen Raum sondern im institutionalisierten Schutz des Forum Stadtparks, an einer eigentümlichen Mischform aus Literatur, Theater und Happening.

Die erste Bemühung dahingehend ist eine von Bauer inszenierte «Pop-Version» von Pierre Corneilles *Rodogune*, die er unter dem Titel *Bauer heißt die Corneille* zur Aufführung bringt. Der französische Klassiker bildet den Rahmen der «Show», als solche bezeichnet Bauer die Aufführung, der Text wird um mehr als die Hälfte gestrichen, was ihm keineswegs schadet; die Tragödie, in der Cleopatra – gespielt von Erhard Koren, der zehn Jahre

⁴¹ Vgl. Wolfgang Bauer: «Party for Six». Typoskript mit eigenhändigen Korrekturen. Teilnachlass Wolfgang Bauer, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 1182, dat. «Dezember 63», Bl. 1.

⁴² Wolfgang Bauer: «Aus: Auf ins Popländ, Junge!». In: Bauer, *Der Geist von San Francisco*, S. 160.

⁴³ Vgl. David Antin: «Allan at Work. Foreword». In: Jeff Kelley: *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2004, S. xi-xxi; hier S. xv.

später in der Grazer Inszenierung von Bauers *Gesperster* brillieren sollte – ihre Söhne ausspielt, um sich der Parther-Prinzessin Rodogyne zu entledigen, wobei ihr Plan misslingt und sie nach dem Mord an einem der Söhne Selbstmord begeht, baut Bauer zu einem Happy End um: «Alles feiert, trinkt, ist fröhlich»⁴⁴, schreibt der Regisseur in sein Regiebuch neben die Schlusszene, die er streicht. Begleitet wird das Stück von moderner Musik (Chachacha), Cleopatra und Seleucus spielen während eines Dialogs Schach, das in einem Würfelspiel endet, in einem anderen Dialog erfolgt nach jedem Sprecherwechsel eine Abrechnung mittels Rechenmaschine usw. usf. Publikum und Kritik schienen nach den wenigen existierenden Zeitungskritiken zu schließen hin- und hergerissen: «Applaus und Pfiffe begleiteten [...] in gleicher, beachtlicher Phonzahl die Schlußverbeugung»⁴⁵; «Natürlich waren einige Passagen wohldurchdacht», so ist in der *Neuen Zeit* zu lesen, «Natürlich gab es mitunter köstliche, groteske Situationen»⁴⁶. Doch ein verzweifelter Kulturkritiker in der *Südost Tagespost*, der mit dem Kürzel D.M. zeichnete, befand, «daß Klamauk keine Kritik [braucht] und [...] keine Kultur [hat]. [...] Wer die Sache ernst nimmt ist selber schuld [...]»⁴⁷.

Happy Art & Attitude

Ein halbes Jahr später, im November 1965, veranstaltet Bauer gemeinsam mit Gunter Falk einen «Pop-Abend in der Universitätsmensa» der Uni Graz, der die beiden Künstler laut *Kleine Zeitung* dadurch «unter den weitesten Kreisen der Studenten bekannt»⁴⁸ werden lässt. Vor dem Hintergrund eines überlebensgroßen Bildes von Kater Carlo «lasen die Autoren ihre Texte, teilweise übertönt von dröhnender Beatlesmusik, die», wie es Elisabeth Wiesmayr beschreibt,

⁴⁴ Pierre Corneille: «Rodogyne». In: Ders.: *Polyeukt. Rodogyne*. Übers. v. A. Benda. Mit einem Aufsatz von Jean Starobinski u. einem Nachw. v. Margot Kruse. Frankfurt a.M./Hamburg: Fischer 1961. Als Regiebuch verwendetes Exemplar v. Wolfgang Bauer, mit zahlreichen Anmerkungen u. Streichungen. Teilnachlass Wolfgang Bauer, Privatbesitz Adelheid Bauer, S. 116.

⁴⁵ F. Hendrich: «Im Forum Stadtpark: "Bauer heißt die Corneille"». In: *Kleine Zeitung* (Graz), 16. Mai 1965.

⁴⁶ Günther Horvatek: «Spektakel im Forum Stadtpark. Eine Provokation des Grazers Wolfgang Bauer». In: *Neue Zeit* (Graz), 16. Mai 1965.

⁴⁷ D.M.: «Spaß (?) muß sein!». In: *Südost Tagespost* (Graz), 23. Mai 1965.

⁴⁸ Hans Preiner: «Happy Art and Attitude. Wolfgang Bauer & Gunter Falk». In: *Kleine Zeitung* (Graz), 28. Dez. 1965.

zusammen mit dem ausgedienten Freibier die Stimmung des vorwiegend jugendlichen Publikums dermaßen anhub, daß die Lesung bald einen volksfesthaften Charakter annahm. Unterhaltung war ja auch als Hauptzweck der Veranstaltung gedacht gewesen: Kunst, die als Vergnügen konsumiert werden konnte, weder ehrfürchtigen Schauer hervorrufen noch heilsame Belehrung vermitteln wollte.⁴⁹

Und gerade in dieser Ungezwungenheit im Umgang mit Kunst und Literatur, die in Deutschland und Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg verpönt ist, liegt der Hintersinn der Veranstaltung: Hier wird Literatur vom Diktum Adornos befreit, wonach es barbarisch wäre, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben. Leider wurde an dieser Lehrmeinung in den Nachkriegsjahren zäh festgehalten, und so entstand hierzulande und in Deutschland eine Literatur, die Jakov Lind als «Mandarin-Deutsch» bezeichnete:

die komplizierte Kunst sprachlicher Verwirrung gewisser deutscher Klassiker und Philosophen, in die sich vor allem Intellektuelle flüchten, ja vielleicht sogar flüchten müssen, ein Wortlabyrinth, das sich auch dem outsider als selbstverständliches Asyl anbietet, bei dem einem der Verstand versagt – man findet [diese] Sprache übrigens auch bei Adorno und Bloch. Deutscher Schwulst, und er hat seine Gründe.⁵⁰

Zwar findet in Wien bereits 1953 die von H. C. Artmann ins Leben gerufene erste «poetische procession» statt, doch trotz des «protest[es] gegen das konventionelle, anonyme, normative»⁵¹ wird der feierliche Ernst des «poetischen actes» hervorgehoben: «die damen und herren der procession mögen in absolut schwarzer kleidung und wol [sic!] auch mit weissgeschminktem gesicht erscheinen»⁵², wie es die Ankündigung verlangt. Zwar gibt es Ende der 1950er – ebenfalls in Wien – die Bemühungen Achleitners, Bayers, Rühms und Wieners, die im Nachhinein von Rühm als «Wiener Gruppe» festgeschrieben werden, nämlich durch den gleichnamigen Band aus dem Jahr 1967 und unter Hinzuziehung Artmanns, der ebenso

⁴⁹ Elisabeth Wiesmayr: *Die Zeitschrift Manuskripte 1960-1970*. Königstein/Ts.: Hain 1980, S. 24.

⁵⁰ Jakov Lind: «Zweifel und Verzweiflung». In: *Jean Améry [Hans Maier]*. Mit einem biographischem Bildessay u. einer Bibliographie. Hg. v. Stephan Steiner. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1996. (= Nexus. 21.) S. 153-163; hier S. 154.

⁵¹ Gerhard Rühm: «Vorwort». In: *Die Wiener Gruppe. Acheitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Hg. u. mit einem Vorw. v. G.R. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967, S. 5-36; hier S. 11.

⁵² Zit. nach ebd.

wie Achleitner öfters betonte, dass es eine solche Gruppe niemals gegeben habe⁵³. Doch haftet diesen Bemühungen trotz aller Provokationen der schale Beigeschmack der 1950er Jahre an: Die Dichter berufen sich auf längst überholte Kunstrichtungen wie Surrealismus, Expressionismus und Dada, und bereits 1958 hätten sich die Quellen für sie «ziemlich erschöpft»⁵⁴, so Oswald Wiener, wobei augenscheinlich nichts Neuere entdeckt wurde. Auch sein «Privatgott» Wittgenstein sei für Wiener ins Wanken geraten, nachdem die *Philosophischen Untersuchungen* 1953 erschienen waren, die den *Tractatus logico philosophicus* aus dem Jahr 1921 «vom tisch [...] fegten»⁵⁵, so der Autor. Der Philosoph hatte sich offensichtlich um einiges weiterentwickelt, während Wiener noch auf Wittgensteins Stand von Artmanns Geburtsjahr verharret war. Auch interessierte die Dichter «fast ausschliesslich der theoretische aspekt eines gedichtes»⁵⁶, was stark im Kontrast zu Bauer (und auch Artmann) zu sehen ist, der, wie es im Vorwort zum Gedichtband *Das stille Schilf* heißt, «den Leser [...] nicht weiter mit trockener Theorie aufhalten» will. Der Band solle zudem beweisen, «daß die Atombombe die Dichtkunst nicht auszulöschen vermochte»⁵⁷.

Aufgrund des oben erwähnten Erfolgs in der Universitätsmensa werden Bauer und Falk jedenfalls gebeten, bei einem «Krampuskränzchen [...] irgendwas [zu] lesen oder wenigstens einen Schabernak [zu] machen»⁵⁸, wie es Bauer im Text *Die Entstehung von Happy Art* dokumentiert. Bauer weiter im Text:

Wir stellen uns die Frage, wie man eineinhalb Stunden am besten totschlagen könnte, ohne das Publikum besonders zu langweilen.

⁵³ Vgl. hierzu u. a. H. C. Artmann: «‘Mir is’ immer fad’». Interview von Klaus Nüchtern. In: *Falter* (Wien), 24. Okt. 1997; oder auch das Dokumentationsgespräch mit Friedrich Achleitner am 7. Jan. 2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts «Experimentelles Theater in Österreich von 1945-83», durchgeführt am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien; weiters der Aufsatz von Melitta Becker: «Philander contra Laertes? Geschichten und Legenden um H. C. Artmann und die Wiener Dichtergruppe(n)». In: *H. C. Artmann*. Hg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart. Graz/Wien: Droschl 1992. (= Dossier. 3.) S. 47-75.

⁵⁴ Oswald Wiener: «Das ‘literarische cabaret’ der Wiener Gruppe». In: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 401-418; hier S. 402.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 401.

⁵⁷ Wolfgang Bauer: *Das stille Schilf. Ein schlechtes Meisterwerk: schlechte Texte mit schlechten Zeichnungen und einer schlechten Schallplatte*. O.O. [Frankfurt a.M.]: Bärmeier & Nikel, o.J. [1969], S. 3.

⁵⁸ Wolfgang Bauer: «Die Entstehung von Happy Art». In: Bauer, *Der Geist von San Francisco*, S. 22f.; hier S. 22.

Daß etwas vorgelesen werden muß, scheint uns leider unabwendbar. [...] Das Problem der Texte ist [jedoch] sofort gelöst, weil es Billiard-Texte gibt. Was zählt, ist das Beiwerk. Der alte Plan vom Honolulu-Cabaret wird fallengelassen und wieder einmal hinausgeschoben. [...] Ein wichtiger Punkt scheint uns Freundlichkeit. Und jetzt zischt und knallt es plötzlich wieder in unseren Gehirnwindungen. Gunter, der gerade an seiner Dissertation über das Spiel arbeitet, steuert die wichtigen Schlagworte «Spiel» und «Lebensfreude» bei. Ich [...] füge «Liebenswürdigkeit» hinzu. «Die Kunst der Lebensfreude» ist unser erster Titel. «Happy Art» folgt erst einige Tage später, als sich die Art des Abends immer mehr abzuzeichnen beginnt und zu einem weltumspannenden Ereignis anwächst.⁵⁹

Im Wesentlichen gestaltet sich die Veranstaltung, die schließlich im Forum Stadtpark auf die Bühne gebracht wird, ähnlich wie jene in der Uni-Mensa: Bauer und Falk lesen Texte, die teilweise im «Lärm des Schallplattenkrachs»⁶⁰ untergehen; im Gegensatz zum statischen Kater Carlo-Bild zeichnet dieses Mal im Hintergrund der Bühne Hans Staudacher Bilder, Herwig von Kreuzbruck, der Aphorismen liest, wird hinzugezogen, und eine «nervöse»⁶¹ Schauspielerin, die namentlich nicht genannt wird, serviert Omeletten. Ein von Bauer und Falk verfasstes Manifest, das die «Happy-Ära» einläuten soll, wird verlesen.

Hier wird jedoch nicht nur der Pop Art und dem Happening gehuldigt. Das «ludische Moment», das auch Joe Berger in seinem Text über die *Arbeitsgruppe Bauernschnapsen* hervorhebt, wird mit einer 400-seitigen Dissertation Falks über Spielsysteme und Spielverhalten theoretisch fundiert. Zudem berufen sich Bauer/Falk im Manifest auf Schiller, der die gelebte Diskrepanz zwischen Natur und Vernunft kritisiert, und vor allem auf Herbert Marcuse, der im 1957 erstmals auf Deutsch erschienenen Buch *Triebstruktur und Gesellschaft* die Kunst jeglicher technologischen Rationalität enthoben sehen will. Die Phantasie hat demnach einen eigenen Wahrheitsgehalt, der geltend gemacht werden soll durch die «Wiederversöhnung [...] des Glücks mit der Vernunft»⁶², die den alleinigen Anspruch auf Wirklichkeit stellt. Dies könne geschehen, wenn die Phantasie mittels Kunst Form annimmt. Die «kritische Funktion» der Kunst steht dieser

⁵⁹ Ebd., S. 22f.

⁶⁰ Preiner, «Happy Art and Attitude».

⁶¹ Ebd.

⁶² Herbert Marcuse: *Schriften*. Bd. 5: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. Übers. v. Marianne von Eckardt-Jaffe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 126.

Umsetzung jedoch im Weg. Forciert werden sollte dagegen «die ästhetische Qualität der Freude, selbst der Unterhaltung», die seit jeher – zumindest bis Adornos Diktum – «untrennbar vom Wesen der Kunst» war, «gleichgültig wie [...] kompromißlos das Kunstwerk ist»⁶³. – Oder um es in wesentlich einfacheren Worten mit dem Schlusssatz des Prologs in Schillers *Wallenstein* zu sagen: «Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.»

Genau hier setzt die *Happy Art* ihre Hebel an. Sie will, so verkündet das Manifest, eine «(sanfte) Weltrevolution» herbeiführen, die «Haltung gegenüber Anderen ist die der Freudigkeit [...] und Liebenswürdigkeit», «[d]ie Haltung gegenüber Sachen, materiellen, gesellschaftlichen (z.B. "Institutionen": Wissenschaft, Kunst) ist die des Spiels, [...] [d]ie Haltung gegenüber sich selbst (gegenüber Mir) ist die der Lust»⁶⁴. «HAPPY ART & ATTITUDE will [...] die Unterdrückung des Lustprinzips aufheben [...], ohne aber damit kulturzerstörerisch zu wirken, wie Kollege Freud es vermutet hatte»⁶⁵.

Neben der Veranstaltung im Dezember 1965 im Forum Stadtpark wird dies auch von Bauer in der literarischen Praxis vorgeführt: So entstehen eine Reihe an sogenannten «Happy-Texten», etwa das «Happy-Drama» *Ende sogar noch besser als alles gut!!*, in dem die beiden Protagonisten auf die Straßenbahn warten, die sich enorm verspätet, worüber sich die Wartenden jedoch freuen, da sie so Gelegenheit haben, einander kennenzulernen. Es kommt dann schließlich die Straßenbahn nach Andritz, in die beide einsteigen, obwohl sie woanders hinmüssen, doch in Andritz sei es ja auch schön, so eine der Figuren. Schließlich stellt sich heraus, dass sich beide irrten und die Straßenbahn doch die richtige ist. Das Happy End ist also perfekt. Ein weiterer dieser «Happy-Texte», Geschichten, die mit ausschließlich glücklichen Menschen bevölkert sind und stets – wie könnte es anders sein – einen glücklichen Ausgang haben, wäre beispielsweise *Aus einem Tagebuch, gefunden 3427 am Mars*, der davon berichtet, wie sich die Welt seit der sanften Weltrevolution, der sogenannten «Happysierung» verändert hat: «Und wie klein hat alles angefangen! Mit einer zweistündigen Proklamation im Forum Stadtpark, einem kleinen, altertümlichen Häuschen, welches heute unter Denkmalschutz steht und nicht abgerissen werden darf!»⁶⁶. Das Heer wurde umfunktioniert, und die einzigen Waffen,

⁶³ Ebd., S. 127.

⁶⁴ Wolfgang Bauer: «1. Manifest der Happy Art & Attitude». In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Gerhard Melzer. Bd. 6: *Kurzprosa, Essays und Kritiken*. Mit einem Nachw. v. Rolf Schwendter. Graz/Wien: Droschl 1989, S. 70-73; hier S. 72.

⁶⁵ Ebd., S. 71.

⁶⁶ Wolfgang Bauer: «Aus einem Tagebuch, gefunden 3427 am Mars». In: Bauer, *Der Geist von San Francisco*, S. 20f.; hier S. 20.

die es noch gibt, sind «Spritzpistolen, Semmelknödel, bunt schillernde, federleichte Kugeln»⁶⁷, Salat, Kirschkernchen oder Seifenblasen:

Mein Gott! Jetzt sitz ich da auf dem Mars und denke an die drei. An den alten Gunter Falk, den Wolfi Bauer und an den Hansi Staudacher. Wie würden sie sich freuen, wenn sie noch am Leben wären! Zwar haben sie damit gerechnet, daß Happy Art sich in wenigen Wochen über die Welt ausbreiten wird; daß aber selbst Mars und Venus und das gesamte Weltall davon nicht verschont würden, hätten sie sich in ihren kühnsten Träumen nicht erwartet. Heute denkt das ganze Universum an sie!⁶⁸

First Austrian Free Ballett / Kulturtage Oberwart

Doch bevor die Illusion wirksam wird, das gesamte Universum könne an Falk, Bauer und Staudacher denken, sollte von einer Kleinstadt in der Obersteiermark Protest laut werden: Der Bürgermeister von Kapfenberg, Franz Fekete, sah sich veranlasst, zu Beginn seiner bürgermeisterlichen 20-jährigen Laufbahn (1967-1987) im Namen der Stadtgemeinde ein Protesttelegramm an den damaligen Fernsehdirektor des ORF (und späteren Unterrichtsminister und Wiener Bürgermeister), Helmut Zilk, zu senden. Wie im *Amtsblatt der Stadt Kapfenberg* zitiert wird, stand darin: «Mit der Sendung „Mobilisierte Architektur“ hat der ORF der Stadt Kapfenberg keinen guten Dienst erwiesen! Wir protestieren auf das schärfste und ersuchen von der Ausstrahlung der zweiten Folge Abstand zu nehmen»⁶⁹.

Im Kontext der «Kapfenberger Kulturtage 1970» veranstaltete der ORF Aufführungen, die als «Mobilisierte Architektur» betitelt waren. Die Aufzeichnungen wurden am 17. und 19. November ausgestrahlt. Gesendet wurden junge Künstler des Forum Stadtpark bei einer «Aktion besonderer Art»⁷⁰, deren Titel *Die Toten des Sommers* lautete. Es war ein «Requiem auf die prominenten Verstorbenen dieses Jahres»⁷¹ (Jochen Rindt 18.4.1942-5.9.1970, Jimi Hendrix 27.11.1942-18.9.1970, Janis Joplin 19.1.1943-4.10.1970, Gamal Abdel Nasser 15.1.1918-28.9.1970 und aus dem Vorjahr «als Gast-Tote»⁷² Sharon Tate 24.1.1943-9.8.1969) und wurde vom «Jung-

⁶⁷ Ebd., S. 21.

⁶⁸ Ebd., S. 20.

⁶⁹ Zit. nach A. Mikesch: «Kapfenberger Kulturtage 1970». In: *Amtsblatt der Stadt Kapfenberg* 23 (1970), H. 4 [Dez. 1970], S. 68.

⁷⁰ Trude Sagmeister: «Happening für fünf Tote». In: *Hör zu* (Hamburg), unbekanntes Datum [November 1970].

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

künstler-Kreis Forum Stadtpark» mit «Gaststar Joe Berger aus Wien»⁷³ aufgeführt. Es wollte das «First Austrian Free Ballett bestehend aus dem Grazer Jung-Literaten Wolfgang Bauer und seinen Freunden» sein, dass sich schließlich als «Tanz- und Sauf-Happening»⁷⁴ entpuppte.

Die Idee zum Ballett war eine ausgeklügelte, denn – so Ballett-Mitbegründer Gunter Falk – «Der ORF hat uns gebeten, eine Aktion zu machen. Dichterlesungen allein sind nicht telegen genug, also dachten wir an Ballett»⁷⁵. Der Tanz allerdings glich mehr «grotesken Bocksprüngen», während andere Tote mit Hippie-Schlapphut auf Besen ritten (Rindt), o-beinig herumschlurften (Sharon Tate) oder auf Sargdeckeln schnapsten (Nasser). Allen gemeinsam hing das wortgleiche Getränk an den Lippen (Schnaps), so dass am Ende «die Stimmung [...] ausgelassen, das Happening geglückt, die Akteure im Vollrausch [und] das Publikum empört»⁷⁶ war. «Die allgemeine Empörung, die diese Sendung in allen Kreisen der Bevölkerung hervorgerufen hat»⁷⁷ – wie es dann im genannten Kapfenberger *Amtsblatt* heißt, ließ Fekete schließlich agieren.

Eine ähnlich ausgelassene und «geglückte» Beschreibung könnte – wengleich nirgendwo gelesen – für weitere Kulturtage ein Jahr darauf zutreffen, diesmal im Südburgenland: Eine Abwandlung der *first vienna working group: motion*, namentlich Joe Berger, Wolfgang Bauer, Toni Dusek und Franz Ringel, traten und fielen auf bei den «Kulturtagen Oberwart» im Dezember 1971. Ort des Geschehens: der Festsaal der Evangelischen Reformierten Kirche. Möglicherweise bildete dies den zu sprengenden Rahmen des Skandals, denn am Publikum konnte es nun wirklich nicht liegen: unter den zehn Zusehenden befanden sich beispielsweise Peter Weibel, Friederike Mayröcker und Alfred Kolleritsch⁷⁸. Die Akteure boten Musik – Bauer am Schlagzeug, Ringel an der Gitarre – sowie eine Lesung aus dem Werk Duseks, der ebenso den in alle Richtungen bewegenden Part des «Happening-Spezialisten»⁷⁹ übernahm, was im Klartext heißt: Er zog sich umgehend splitterfasernackt aus. Konsequenz: Eine Saalräumung durch die Gendarmerie, eine tatkräftige Fortsetzung im Gastlokal eines Hotels einschließlich obligatorischen Rauswurfs, erneut eine Umsetzung in Form einer Fortsetzung in einem Café, wobei der Lokalverweis hier mit

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Zit. nach ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Mikesch, «Kapfenberger Kulturtage 1970».

⁷⁸ Vgl. [Anonym]: «Der Skandab». In: *Oberwarter Zeitung*, 19. Dez. 1971.

⁷⁹ [Anonym]: «Ein Nackter machte in Kultur». In: *Neue Zeit* (Graz), 17. Dez. 1971.

einer Anzeige wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses (nackter Körper von Toni Dusek) verbunden war⁸⁰. Es darf aber davon ausgegangen werden, dass einige – und seien es nur die Protagonisten mit ihrer *attitude* – auch ihren Spaß dabei hatten.

Zirkus Speisesoda springt ein

Nach *Persepolis: Zelteln* im Jahr 1972 befand Berger, dass sich die *first vienna working group: motion* totgespielt hatte. Mit Einladungen zu internationalen Theaterfestivals wurde die Gruppe zunehmend etabliert und als Theater definiert, wodurch sie Gefahr lief, in das entropische System des traditionellen Theaters zu gelangen, wo die Elektronen immer im selben Kreislauf fließen und keine Erneuerung mehr möglich sei, so Joe Berger in einem Interview⁸¹. Vor allem Provokation, ein Grundkonzept der Gruppe, war dadurch immer schwieriger umzusetzen. Wolfgang Lesowsky sah als Idealfall die *fmvg:m* bereits in der Staatsoper auftreten, da dort ein Publikum anzutreffen wäre, das noch tief getroffen werden könnte⁸². Doch zwangsläufig hätte die Gruppe so früher oder später ihren eigenen einstigen Ausgangspunkt verkauft und sich mit dem System arrangiert; so wie sich etwa die Akteure des Wiener Aktionismus nach dem jähen Ende ihrer Aktionen im Jahr 1968 «im wesentlichen auf eine erfolgreiche Verwertung ihrer Kunst konzentriert [haben] und [...] folglich auch viele Ehrenzeichen»⁸³ erhielten: Hermann Nitsch, Oswald Wiener, Gerhard Rühm, Günter Brus usw. sind mittlerweile alle Träger des Großen Österreichischen Staatspreises. (Aber auch Wolfgang Bauer, der sich Mitte der 1970er Jahre von seinen etablierten Stücken abwandte und als einer der wenigen radikal und konsequent weiterexperimentierte, erhielt 1994 den Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur – vermutlich liegt das aber daran, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits einige Freunde im Kunstsenat, der aus den Preisträger/innen besteht und für die weitere Preisvergabe verantwortlich ist, sitzen hatte.)

Als Bauer und Berger jedenfalls 1976 die oben erwähnte «alte Idee des Honolulu-Cabarets» aufnahmen, die schon vor 1965 entstanden sein muss, wurde damit spontan ein Epitaph zur AGB und *fmvg:m* ins Leben

⁸⁰ Vgl. [Anonym]: «Kulturtage Oberwart ein Fiasko». In: *Südost Tagespost* (Graz), 17. Dez. 1971.

⁸¹ Vgl. Schatz, *Neue Kommunikationsformen des Theaters in Österreich*, S. 125.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Karl Kollmann: *Ausgeschrieben. Auf der Suche nach den verlorenen Möglichkeiten von Literatur, Veränderung und Befreiung*. Augsburg: Maro 2011, S. 36.

gerufen: den *Zirkus Speisesoda*, bzw. im vollständigen Wortlaut: *Zirkus Speisesoda springt ein oder Die größte Poesie des Universums*. Berger hatte dressierte Tiere – Bär, Hunde, Schimpansen, Pythons – samt deren Dompteur, «Herrn Antalek», im besetzten Gelände der Wiener Arena «aufgerissen», womit Bauer, Berger, Dusek, Ringel und Reinhard Priessnitz 1976 diesen aberwitzigen Zirkus gründen konnten. Vom *Steirischen Herbst* als Auftragsarbeit angenommen, war klar, dass es eine Zugfahrt von Wien nach Graz und eine Aufführung dort werden sollten. Hatte Bauer noch 14 Jahre zuvor lustvoll seinen Einakter *Zwei Fliegen auf einen Gleis* auf der Strecke von Wien über Bruck an der Mur nach Graz geprobt, so war es nun ein lustiger Affe namens Rudi, der Käfige öffnete und die Tiere frei und wild herumlaufen ließ. Nachdem alle in Graz angekommen waren, wurden sie auf einen Traktor verladen, um als «Anti-Establishment»⁸⁴, wie die *Oberösterreichischen Nachrichten* festhielten, zum Grazer Orpheum zu gelangen. «Und dann ist es los gegangen», erzählt Franz Ringel, «ein fürchterlicher Skandal. Eine einzige Aufführung hat es gegeben, und die nur bis zur Hälfte. Wie der Priessnitz angefangen hat zu reden, waren schon alle weg. Wir haben fürchterliche Kritiken»⁸⁵ bekommen. Nachher wollte uns niemand auszahlen – Katastrophe»⁸⁶. Aus dem Dichturfürsten und Bürgerschreck Wolfgang Bauer wurde ein «Schnulzenschreiber», der mit «Lotosblütenkranz über dem Overall» dem Rang des Publikumsliebbling an den Affen abgeben musste: «Am besten gefiel uns dabei der Schimpanse Rudi»⁸⁷. Zwar konnte weder durch Hundeballett, tanzendem und saufendem Bären noch Rudis arlecchinesker Dienerschaft⁸⁸ eine tatsächliche Zirkusstimmung vermittelt noch die angekündigte «singende und spielende Hawaiianerin» präsentiert werden (Joko kam aus Tokio)⁸⁹, dennoch wurde die Persiflage auf André Hellers und Bernhard Pauls *Circus Roncalli* sowie die Parodie auf

⁸⁴ Peter Hirsch: «Blick ins Kastl». In: *Oberösterreichische Nachrichten* (Linz), 17. Nov. 1976.

⁸⁵ Vgl. dazu u.a. Frido Hütter: «Plantage der Einfallslosigkeit». In: *Kleine Zeitung* (Graz), 20. Nov. 1976; Eva Schäffer: «“Christoph Kolumbus” und W. Bauer Zirkus.» In: *Neue Zeit* (Graz), 20. Nov. 1976; [Anonym]: «Was macht ein Bär auf Hawaii? Wolfgang Bauer und Co. präsentieren “Zirkus Speisesoda”.» In: *Wahrheit* (Graz), 20. Nov. 1976.

⁸⁶ Franz Ringel: «Immer ein politischer Mensch». Interview v. Florin Mittermayr. In: *Megaphon* (2004), online: [http://www.megaphon.at/de/strassenmagazin/archiv/megaphon_2004/dezember/76/\[Stand 2013-03\]](http://www.megaphon.at/de/strassenmagazin/archiv/megaphon_2004/dezember/76/[Stand 2013-03]).

⁸⁷ Draw.: «Quo vadis, Wolfgang Bauer?». In: *Südtagespost* (Graz), 17. Nov. 1976.

⁸⁸ Vgl. dazu die Sendung «Eintritt frei», ORF [FS]2, 15. Nov. 1976.

⁸⁹ Reinhard Weixler: «“Open house” auch heuer ein Erfolg. Doch blieben Enttäuschungen nicht aus. Zirkus, auch von Wolfi Bauer, muß gekonnt sein». In: *Südtagespost* (Graz), 23. Nov. 1976.

damals gängige Fernseh-Shows mit Südsee-Flair (Rudi Carrell) gekonnt und pointiert vermittelt.

Obleich in Hawaii «dauernd Kokosnüsse auf Köpfe» fallen, Hunde nur zwei Kunststücke können, ein Bär und seine menschlichen Kollegen «besoffen von alleine umfallen»⁹⁰, so hatten die Beteiligten noch einmal ihre lustvollen und ludischen Momente in vollen Zügen genossen, die gähnende Kritik daran hinuntergespült und ihre «Kunst der Lebensfreude» in *Happy Art* verwandelt.

Mit dem *Zirkus Speisesoda* kommen jedenfalls die gemeinsamen aktionistischen Bestrebungen Bergers, Bauers und Duseks zu einem Schlusspunkt – zumindest in der Öffentlichkeit⁹¹.

Fazit: Wo keine Chronik, da keine Kanonisierung

Es existieren zwar vereinzelt Beschreibungen der *Arbeitsgruppe Bauernschnapsen*, der *first vienna working group: motion*, dem *Zirkus Speisesoda*, der *Happy Art & Attitude*-Bewegung und anderen Aktionen und Happenings, dies aber sehr verstreut und zum Teil bloß in Form unveröffentlichter Texte im Nachlass Joe Bergers bzw. erst kürzlich publiziert wie im Falle der Texte zur *Happy Art* im 2011 erschienenen Band *Der Geist von San Francisco* mit Texten aus dem Nachlass Wolfgang Bauers. Aber einen konsequenten Chronisten aus ihren Reihen wie z.B. Gerhard Rühm für die Gemeinschaftsarbeiten von Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm und Wiener hatten die Aktionsgruppen von Bauer, Berger, Dusek, Falk und Co. nicht gefunden⁹². Und hierin liegt auch die wesentliche Ursache, warum letztere in Vergessenheit gerieten bzw. nur in Insiderkreisen allerhöchstens durch nostalgisch verzerrte Erinnerungen mystifiziert wurden (und noch immer werden)⁹³, während über erstere und z.B. die Wiener Aktionisten Monographien und unzählige Abhandlungen verfasst und Symposien abgehalten werden. Aber ziemlich sicher ging es den Protagonisten

⁹⁰ Hütter, «Plantage der Einfallslosigkeit».

⁹¹ Dass es bei privaten Zusammenreffen von Bauer, Berger, Dusek und anderen ehemaligen Kollaborateuren immer wieder spontan zu happeningartigen Szenen kam, belegt eindrucksvoll ein Privatvideo aus dem Jahr 1983, das von Wolfgang und Adelheid Bauers Hochzeit existiert, bei der unter anderem auch Berger und Dusek als Gäste geladen waren. Vgl. Privatvideo «Hochzeit Wolfgang und Adelheid Bauer», VHS-Kassette im Teilnachlass Wolfgang Bauer, dat. 19.11.1983, Privateigentum Adelheid Bauer.

⁹² Zwar stellt Rolf Schwendters *Subkulturelles Wien* auch eine Chronik der «Informellen Gruppe» dar, aber für eine Kanonisierung spielt es augenscheinlich eine Rolle, ob eine solche im Verlag Promedia (Schwendter) oder bei Rowohlt (Rühm) erscheint.

⁹³ Vgl. Pfeiffer, «Warum sticht der Bube die Dame nicht?», S. 152.

rund um Joe Berger nicht darum, etwas Bleibendes im kulturellen Gedächtnis zu stiften oder dadurch gar selbst zu Lorbeeren zu gelangen. Es wäre auch unvorstellbar, dass Joe Berger eine penible Eigendokumentation zu seinem Werk betrieben hätte, wie das andere Künstler/innen unternehmen, damit «ihren eigenen Nekrolog vorbereitend»⁹⁴. Der vorliegende Beitrag versteht sich in diesem Sinne auch nicht als Versuch, die hier beschriebenen Aktionsgruppen zu kanonisieren – vielmehr sieht er sich als Kanon-Kritik, da ein solcher durch (zum Teil inadäquate) Gewichtung zwangsläufig zu einer Verzerrung der Historie bzw. *de facto* Geschichtsfälschung führt.

Abgesehen davon, dass Wolfgang Bauer wohl noch vor Thomas Bernhard und Peter Handke als der wichtigste österreichische Dramatiker der 1970er Jahre zu gelten hat und bereits seit Ende der 1960er Jahre im deutschsprachigen Kulturbetrieb fest verankert war, waren Bauers und Bergers Aktionen und Aktionsgruppen alleine schon durch die Beteiligung vieler anderer in der Kunst-, Literatur- und Theaterszene gut vernetzter Mitglieder genauso wenig hermetische Gruppierungen wie Gerhard Rühm dies von der «Wiener Gruppe» behauptet, deren Existenz ja, wie weiter oben angeschnitten, bezweifelt werden darf (es sei denn man spricht von einer «Oswald Wiener Gruppe»)⁹⁵. Das zeigen beispielsweise im Falle der *first vienna working group: motion* so gut wie sämtliche sekundärliterarische Texte, die stets unterschiedliche Mitglieder angeben, aus dem einfachen Grund, da bei diversen Aktionen und Aufführungen neben einem festen Kern immer wieder andere Personen beteiligt waren oder teils auch erfunden wurden⁹⁶. Abgesehen von den bereits erwähnten Kooperationen wie etwa jener Regiearbeit Joe Bergers mit Konrad Bayer 1963 kam es natürlich in diesem Netzwerk der österreichischen Avantgarde zu vielen weiteren Berührungspunkten mit anderen Künstlern (kaum aber Künstlerinnen) und Kreisen (im weitesten Sinne). Die «Informelle Gruppe» allein kann zwischen 1961 und 1963 laut den Aufzeichnungen Rolf Schwendters 188 Veranstaltungen verbuchen bei insgesamt 107 aktiv Mitwirkenden

⁹⁴ Evelyne Polt-Heinzl: «Eine Szene-Figur kennt keiner oder Der Künstler ist der „Pausentrottler der Politik“ (Zeppel-Sperl)». In: *«Denken Sie!» – Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers*. Hg. v. Julia Danielczyk und Thomas Antonic. Klagenfurt/Wien: Ritter 2010, S. 51-67; hier S. 55.

⁹⁵ Vgl. hierzu den aufschlussreichen Aufsatz Melitta Beckers «Philander contra Laertes? Geschichten und Legenden um H. C. Artmann und die Wiener Dichtergruppe(n)». In: *H. C. Artmann*. Hg. v. Gerhard Fuchs u. Rüdiger Wischenbart. Graz/Wien: Droschl 1992. (= Dossier. 3.) S. 47-75.

⁹⁶ Vgl. Fußnote 24 dieses Essays.

und «nicht ganz selten über 50 (aktiv und passiv) Teilnehmende[n]»⁹⁷ bei einzelnen Events, wobei einer der aktivsten Mitwirkenden Joe Berger war, der sich auch am Wiener Ensemble Theater beteiligte, das aus der «Informellen Gruppe» hervorging, wie auch an anderen Gruppierungen in diesem und anderen Kontexten. Wolfgang Bauer kam enger mit den (tatsächlich 1969 von Peter Weibel so benannten und als solchen bekannten) «Wiener Aktionisten» in Berührung, spätestens als Teilnehmer des legendären Zock-Festes am 21. April 1967 im Veranstaltungssaal des Wiener Gasthauses «Zum Grünen Tor», bei dem Performances von Omo Super a.k.a. Otto Mühl, Ford Mustang 70 a.k.a. Peter Weibel, Johannes 007 a.k.a. Hermann Nitsch, Mr. Message a.k.a. Reinhard Priessnitz, Fnufi a.k.a. Dominik Steiger und anderen gezeigt werden sollten, wie auch eine Darbietung namens «Istanbul» von Bauer Wolfgang und Knecht Gunter (hinter denen sich Bauer und Falk nicht gerade schwer dechiffrierbar verbargen), bei der die beiden Künstler so tun wollten, «als ob sie eine haschisch-zigarette rauchen würden, und dabei aber wirklich eine rauchten»⁹⁸. Dazu kam es aber nicht mehr, da während Reinhard Priessnitz' «Hymne an den Zock» anders als zuvor vereinbart sowohl Dieter Haupt als auch Hermann Nitsch mit ihren Performances begannen, es zu einem Tumult kam und der Besitzer des Lokals schließlich die Polizei rief⁹⁹.

Ferner war Bauer auch in Deutschland aktiv und unternahm gemeinsam mit Herbert Feuerstein, damals Verlagsleiter bei Bärmeier & Nickel, eine performative Lesetournee anlässlich seines Gedichtbandes *Das stille Schilf*, mit Veranstaltungen Ende 1969 und Anfang 1970 in Frankfurt, Köln, Stuttgart, Karlsruhe, München, Düsseldorf, Hamburg, Berlin, Hannover, Wien und Graz, wobei auch diese «performativen Lesungen» (Ausgangssituation: Bauer las Gedichte, Feuerstein begleitete ihn an der Orgel) eher als Happenings statt als Lesungen zu bezeichnen sind. Im Frankfurter Café der Tierfreunde etwa las Bauer zwischen «mehreren Dutzend Käfigen mit Affen und Papageien» seine Gedichte, während «Blumentöpfe in Trümmer gingen» und «Torten durch den Saal flogen»¹⁰⁰. Herbert Feuersteins Kommentar zur Veranstaltung in Frankfurt: «Das Café ging ein bißchen kaputt»¹⁰¹. In Köln geht laut Feuerstein die Orgel kaputt. Auch in

⁹⁷ Schwendter, *Subkulturelles Wien*, S. 28.

⁹⁸ Weibel/Export, *Bildkompendium Wiener Aktionismus*, S. 254.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ [Anonym]: «Wirbel um Wolfgang Bauer». In: *Oberösterreichische Nachrichten* (Linz), 13. Okt. 1969.

¹⁰¹ Herbert Feuerstein: «Ich und Wolfgang Bauer». In: *Pardon* 8 (1969), H. 12, S. 24f.; hier S. 24.

den anderen Städten geht es turbulent zu. In Düsseldorf kommen nur acht Leute zur Veranstaltung, in Hannover sind es 800. Zurück in Wien kommt es am Eingang zu einem Handgemenge, da 500 Menschen in den 130 Zuschauer/innen fassenden Saal wollen. Feuerstein: «[...] viele müssen draußen bleiben. Auch Bauer bleibt draußen. Wir lenken das Publikum ab, indem wir ein nacktes Mädchen auf die Bühne legen. Endlich kommt Bauer. Ein paar Minuten später wird die Tür eingedrückt und der Saal füllt sich gefährlich. Aber die Wiener sind gemütlicher als die Frankfurter»¹⁰². Beim Finale in Graz ist nichts organisiert, «aber der Saal ist voll. Das nackte Mädchen, das interessanterweise auch in Graz auftaucht, weigert sich, den BH abzulegen. Der Rest genügt»¹⁰³. So viel zu den Unterschieden von Wien und Graz.

Dass es im avantgardistischen Umfeld der damaligen Zeit keine abgeschlossenen Gruppen gab, sondern vielmehr Künstler/innen, die je nach Gemeinsamkeiten gewisse Kreise bildeten und je nach Interessen engere oder losere Kontakte unterhielten, illustriert auch schön eine Zeichnung, die einem Artikel von Malte Olschewski in der *Presse* aus dem Jahr 1969 über den Wiener Underground hintangestellt ist. Es handelt sich hierbei um eine Wanderkarte, die durch die österreichische Kunstszene führt. Beispielsweise findet man auf dieser Karte einen Attersee-Garten, einen Kren-Ausguck, den Mühl-Kogel und die Nitsch-Alm, die Flugversuchsstätte Schwarzkogler, die Forstadjunkenschule Schwendter und den Kobalek-Sumpf. Durch die ganze Karte und also durch die meisten Sehenswürdigkeiten und Örtlichkeiten hindurch oder sie zumindest berührend fließt das Joe-Berger-Bächlein¹⁰⁴.

Die hier erörterten Aktionsgruppen und Performances, ihre Rekonstruktion und Verortung mögen als ein Korrektiv zu bisherigen Darstellungen der österreichischen Nachkriegs-Avantgarde im Bereich Aktionismus, Happening und Aktionstheater betrachtet werden und unter anderem dazu beitragen, der von Malte Olschewski entworfenen Topographie ein wissenschaftliches Fundament zu verleihen, das zweifelsohne noch um einiges erweitert werden kann.

¹⁰² Ebd., S. 25.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Malte Olschewski: «Wanderungen durch den Wiener Underground. Jenseits der Grenzen aufmerksam verfolgt, im Land selbst tabu – ein Phänomen keineswegs am Rande». In: *Die Presse* (Wien) [Beilage «Spectrum»], 18./19. Okt. 1969.

Darrah Lustig
(Hanover, USA)

*The Task of the Survivor in Ruth Klüger's
«weiter leben» (1992) and «Still Alive» (2001)*

Abstract

Ruth Klüger's German and English memoirs provide a unique opportunity to consider intersections between memory, survival, and self-translation. A Benjaminian interpretation of Klüger's memoirs, *weiter leben: Eine Jugend* (1992) and *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered* (2001), addresses the question of what meanings accrue to survival as it unfolds over 50 years and in two memoirs and languages. Echoing the ethical interventions articulated by Benjamin in «The Task of the Translator», I identify the ways in which *Still Alive* asserts itself as a translation.

Ruth Klüger's German and English autobiographical accounts of her life as a Jewish survivor of the Holocaust provide a unique opportunity to consider connections between her simultaneous roles as author, witness, and translator of her own survivor experience. In two generational volumes, Klüger transcends the cultural and historical divide between German and American discourse on the Holocaust as she communicates her experience first in German, the language of the perpetrator, and then in English, the adopted language of the victim. A Benjaminian interpretation of Klüger's memoir, *weiter leben: Eine Jugend* (1992), and her English language translation of it, *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered* (2001), poses and begins to answer the question of what meanings accrue to survival as it unfolds over 50 years and in two memoirs and languages. I position myself against Klüger's claim that her English memoir «is neither a translation nor a new book: it's another version, a parallel book, if you will» (*Still Alive* 210) and engage in a Benjaminian reading of both memoirs in order to identify the ways in which *Still Alive* asserts itself as a translation, particularly as it pertains to the concepts of *Überleben* and *Fortleben*. Furthermore, I establish how her English memoir functions in tandem with Walter Benjamin's theory of translation to confer the task of

the survivor on post-Holocaust generations. I begin by considering the titles of both memoirs and how they echo the crucial ethical interventions articulated by Benjamin in «The Task of the Translator», followed by a close analysis of examples culled from the text.

In his seminal essay «The Task of the Translator», Benjamin explores the subject of translation as both that which survives of an original text and that which allows it to live on. Benjamin's theory forges a link between survival and translation that, when read together with Klüger's texts, illuminates parallels between acts of human survival and their textual representations. The crux of Benjamin's argument is a boundary between the two German words *Überleben* and *Fortleben* that outline survival in relationship to life and afterlife:

It is clear that a translation, no matter how good, cannot have any significance for the original. Nevertheless, it stands in the closest connection with the original by virtue of the latter's translatability. Indeed, this connection is all the more intimate because it no longer has any significance for the original itself. It can be called a natural connection, and more precisely a vital connection. Just as expressions of life are connected in the most intimate manner with the living being without having any significance for the latter, a translation proceeds from the original. Not indeed so much from its life as from its «afterlife» or «survival» [*Überleben*]. Nonetheless the translation is later than the original, and in the case of the most significant works, which never find their chosen translators in the era in which they are produced, indicates that they have reached the stage of their continuing life [*Fortleben*]. (Benjamin 57-58; Trans. Randall 153)¹

Translation, in Benjamin's estimation, hinges upon survival in that it issues from the afterlife of an original text while it simultaneously grants that same text continued life in new linguistic vestiture and with trans-

¹ Daß eine Übersetzung niemals, so gut sie auch sei, etwas für das Original zu bedeuten vermag, leuchtet ein. Dennoch steht sie mit diesem kraft seiner Übersetzbarkeit im nächsten Zusammenhang. Ja, dieser Zusammenhang ist um so inniger, als er für das Original selbst nichts mehr bedeutet. Er darf ein natürlicher genannt werden und zwar genauer ein Zusammenhang des Lebens. So wie die Äußerungen des Lebens innigst mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, geht die Übersetzung aus dem Original hervor. Zwar nicht aus seinem Leben so sehr denn aus seinem «Überleben». Ist doch die Übersetzung später als das Original und bezeichnet sich doch bei den bedeutenden Werken, die da ihre erwählten Übersetzer niemals im Zeitalter ihrer Entstehung finden, das Stadium ihres Fortlebens. (Benjamin 57-58).

formed meaning. Fittingly, Jacques Derrida points out that in German these two distinct terms with different connotations, so critical to Benjamin's argument, are usually collapsed into the French *survivre*, and the English *to survive, to live on* (Brodzki 187). These linguistic equivalents fail to communicate the subtle yet remarkable differences between these two terms in German. In the constellation of life, death, and survival represented by the life of the survivor and reflected in Benjamin's theory of translation, *Überleben* effects *Fortleben* both in human life and literary existence; *Überleben* reaches beyond life to afterlife while *Fortleben* extends life indefinitely into the future. It is evident that in their translation, the original semantic values apparent in German are diluted and thereby lost. German does not conflate the two concepts nor are they mutually exclusive. Rather, these two distinct notions are interrelated in the sense that one gives way to the other in much the same way that *weiter leben* laid the narrative groundwork for *Still Alive*. These terms, multifaceted and discriminate in German, become essential to Benjamin's symbolic investigation into the extended lives of texts in translation. Subsequently, these terms also become critical to my own analysis in charting the intersections between memory of the Holocaust, survivors' memoirs, and self-translation.

Scholars have confronted Klüger's commentary on survival from various angles. While Linda Schulte-Sasse investigates the contributions of *weiter leben* to the genesis of a new American Holocaust paradigm², Caroline Schaumann probes its cultural translation for an American audience³. Alternatively, Sandra Alferts takes a more literary approach in analyzing Klüger's relationship to poetry⁴, while Dagmar C. G. Lorenz discusses the significance of memory and criticism in formulating autobiography⁵. Considering questions of translation at large and self-translation in particular, raised by Klüger's memoirs, I contribute to discussions of language and modalities of survival in contemporary Holocaust studies. By exploring who and what survives in experience, memory, and texts, I add to the current research on the importance of Klüger's texts in articulating and shap-

² See article entitled: «Living On» in the American Press: Ruth Klüger's «Still Alive» and Its Challenge to a Cherished Holocaust Paradigm».

³ See article entitled: «From «weiter leben» (1992) to «Still Alive» (2001): Ruth Klüger's Cultural Translation of Her «German Book» for an American Audience».

⁴ See article entitled: «Voices from a Haunting Past: Ghosts, Memory and Poetry in Ruth Klüger's *weiter leben*. Eine Jugend (1992)».

⁵ See article entitled: «Memory and Criticism: Ruth Klüger's *weiter leben*».

ing memories of the Holocaust both during and beyond the life of the survivor.

Numerous literary critics, theorists of Holocaust testimony, and those few who returned from Nazi concentration camps suggest that Holocaust survival is irreducible to an existential condition. From this vantage point, Holocaust survivors do not merely live: they live to tell. Over several decades, autobiographical works by survivors as well as their critical studies have spoken of the task of bearing witness. Scholars and historians including Dominick LaCapra, Zoë Vania Waxman, and James E. Young have approached the writing of trauma in relation to the Holocaust from a critical standpoint that addresses the challenges implicit in such an undertaking. Dori Laub, a Holocaust survivor and psychoanalyst, describes this «task» as an imperative that many survivors feel to tell «and thus to come to *know* one's story» (Laub 78; emphasis his). Klüger herself is one such survivor who attests to the reality of a world in which «the dead set us certain *task*» (*Still Alive* 31; my emphasis). She believes that survivors start writing «because [they] want to tell about the great catastrophe» (138), thus further orienting the status of survival with Laub's imperative to tell.

Klüger formally acknowledges this imperative at the age of 61 when she writes her first memoir. *weiter leben* details her childhood experiences in concentration camps, specifically Theresienstadt⁶, and bears witness to her emergence from World War II as a Holocaust survivor in her native German tongue. A particular distinction of Klüger is the production of her own English translation ten years later. While it is not the only translation that exists, it is the only other version of the text for which she is directly responsible⁷. Her memoir for an American audience, aptly titled *Still Alive*, offers a commentary on survival and memory absent from its German companion that multiplies the meanings of survival in the tasks addressed by Klüger and Benjamin. This preoccupation with survival, both in life and translation, is foregrounded in one prominent part of the paratext⁸, that is, in the titles and subtitles of Klüger's memoirs.

The titles of the memoirs immediately confront the audience with concerns of life and death by embedding the semantics of survival at the paratextual level. There are three distinct possibilities for understanding

⁶ Klüger was interred in Theresienstadt, Auschwitz and finally Christianstadt.

⁷ *weiter leben* has been translated into: Dutch, English, French, Italian, Japanese, Polish, Spanish and Swedish.

⁸ The term «paratext» is borrowed from Gérard Genette's seminal work on narrative theory entitled *Paratexts: Thresholds of Interpretation (Literature, Culture, Theory)*.

weiter leben in translation. Since «weiter» (literally «further») is clearly identifiable as an adverb, it is the function of «leben» that merits further investigation. Depending on whether «leben» is understood as an infinitive verb or a gerund, the meaning of the title changes. The most common definition of «leben» is «[to] live», which would result in a crude translation of «weiter leben» as «to live further», whose potential as an imperative is weakened by a lack of punctuation and lower-case, diminutive lettering. Alternatively, «leben» could be understood as a gerund in which case a direct translation would arrive at «living further». It is also possible that Klüger is defying German grammatical conventions and severing the common separable verb «weiterleben», which translates to «[to] live on» as a play on words, disjointed as her life has been since her inauguration into survivorhood. It is difficult to gauge the intended meaning of this sentence fragment since it is conveyed in lower-case letters and therefore precludes a clear grammatical orientation. In contrast, *Eine Jugend* follows strict German grammatical conventions that correspond to one distinct definition: «a youth». Klüger's survival is not restricted to a certain point in time; rather, it is an ongoing condition reflected in the arrested and indefinitely extended time expressed by the indeterminate function of «leben». The vague temporal meaning of *weiter leben* juxtaposed by the certainty of *Eine Jugend* continues to stress the imbalance between the two states of being that have become the pillars of Klüger's life; namely, her life after and before the Holocaust, her survival retroactively informing her memory of her childhood.

Still Alive, reinvented ten years after the publication of *weiter leben*, offers another set of interpretations altogether. *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered* includes a much more detailed subtitle than its German predecessor that allows the reader to identify the subsequent text as Holocaust survivor literature in ways that the more ambiguous German title does not permit. It is the subtitle alone, *A Holocaust Girlhood Remembered*, that clearly defines the text as a contribution to the autobiographical genre by referencing an appellation of the historical event and further qualifying it as a personal memory. However, it is the arrangement of the titular pair that seems to suggest agency in a title otherwise devoid of a clear subject; the close proximity between *Still Alive* and the reference to both «girlhood» and «the Holocaust» in the subtitle suggests that the story about to unfold is written by a female author who is still alive despite having been victimized during World War II.

Among the most apparent changes between the two titles is the appearance of *Still Alive* in upper-case letters. If a direct translation of «alive» is

«having life, not dead», it does nothing to address quality of life; it merely differentiates between the living and the dead as Klüger does throughout her memoir, eventually defining survivors of the Holocaust as «by definition ... alive» (*Still Alive* 138). In this sense, *Still Alive* reads like a factual statement in which survivors are characterized by the most basic definition of «having life», which Klüger maintains throughout her memoir is the primary difference between «us and the true victims» (138). Another obvious distinction between those who perished in the Holocaust and those who persisted is the ability to write and thus provide testimony. The task of the survivor is partly an effort to commemorate victims and partly an attempt to articulate the horrors of a particular historical event while the survivor is still alive and able to recall that moment in history, a responsibility that Klüger chooses to fulfill through the act of writing. In this way, writing is classified as an act of life in an equation that Young qualifies as, «“I write, therefore I am”» as a prelude to «“I write, therefore the Holocaust was”» (Young 38). Therefore, the title is imbued with continued traces of the dichotomy between life and death that dictates Klüger’s writing about her life as a survivor and becomes a fixture of her memoirs.

These titles are vital to an understanding of how memoirs in translation circulate at both the semantic and heuristic levels. Klüger’s transformation of the titles from German to English provides us not only with a preview of the story of life and death that is about to follow, but also attends to the renewed life that, in Benjamin’s argument, texts in translation acquire. Her original German title reflects her status as a survivor who is writing about her experience for the first time, invoking Benjamin’s idea of *Überleben* in a variety of close translations. Meanwhile, her English title situates her in the realm of continued life. In *Still Alive*, Klüger revisits her life as a survivor and restructures her narrative within Benjamin’s conceptualization of *Fortleben* in which the author-witness-translator is able to add to her story at both the literal and symbolic levels while she is still alive. As a function of her survivorhood, her self-translated testimony necessarily incorporates the continued passage of time and her experience as a survivor during that time. The new voice that emerges in her translation is her own, ten years older and with the benefit of knowledge she has gained in the afterlife of the publication of her first memoir. As a result, *Still Alive* creates a bridge between the past and the present that projects into the future where it will always be «still alive» and, by extension, still relevant to post-Holocaust generations. Modifications and amendments to the text identify it as a self-translated piece of survivor testimony in the tradition of Benjamin.

The knowledge that Klüger has gained in the years elapsed between her publications and incorporated into *Still Alive* does not always reconcile with the memories that she documented in *weiter leben*. As LaCapra states, survivors who write about their experiences become involved in «processes of acting out, working over, and to some extent working through in analyzing and “giving voice” to the past – processes of coming to terms with traumatic “experiences”, limit events, and their symptomatic effects» (LaCapra 186), which helps to fulfill the desire-cum-need to bear witness, but also creates the potential for further trauma. Interestingly, Klüger’s texts are inspired by a two-fold trauma that further complicates her memory and subsequent literary account of her childhood experience of the Holocaust. As she details in the epilogues of both her German and English memoirs, the impetus to write about her initial trauma was born of a second trauma, a biking accident, sustained upon a trip to Germany in 1991. Meanwhile, the desire to share her life story prevails despite the negative effects it has the potential to induce. As previously discussed, Laub describes this obligation as an imperative, indicating a design or purpose to be found in survival that translates into the feeling among many survivors that they have «not only a moral duty to testify, but also the need somehow to account for their own survival» (Waxman 88). In Klüger’s writing, this compulsion manifests itself in two distinct ways, in both the telling of her survival story and in her retelling of it in a different language ten years later. However, at the same time that Laub points to the imperative to tell and its remedial function, he also acknowledges the impossibility of telling. He argues that:

The degree to which bearing witness was required, entailed such an outstanding measure of awareness and of comprehension of the event – of its dimensions, consequences, and above all, of its radical *otherness* to all known frames of reference – that it was beyond the limits of human ability (and willingness) to grasp, to transmit, or to imagine. (Laub 68; emphasis his)

Subsequently, he reasons that survivor testimony is «receivable only *today*; it is not by chance that it is only now, *belatedly*, that the event begins to be historically grasped and seen» (69; emphasis his). *weiter leben* and *Still Alive* both retroactively attempt to make sense of the trauma that Klüger endured as a child during World War II. The passage of time that transpires between the two publications is illustrated by the ways in which *Still Alive* challenges Klüger’s preconceived memories and beliefs featured in *weiter leben*, oftentimes proving them to be false.

At the same time that Klüger claims to remember everything about her past, she admits that memories have the ability to «seduce us into lies, because they won't be budged by anything outside themselves» (*Still Alive* 34). While she is aware that there are holes and inaccuracies in her testimony, she still relies upon her memory to construct the narrative of her childhood in Nazi Germany. Klüger peppers her memoirs with selections of her poetry, what she refers to as her «logbook» (80), which serves to authenticate her literary testimony and challenge Laub's assertion that the Holocaust may not be documented and experienced simultaneously. In contrast to Laub, she believes that her writing grants her sound access to her past, crediting her poetry as a key component in her act of survival and transmission of past events at the moment of writing her memoir 50 years after the fact. However, in *Still Alive*, Klüger deviates from her German memoir in her portrayal of her most firmly held beliefs. The discrepancies between her memory and collective memory that arise in translation build a bridge to history in which «[s]implistically, history is concerned with events in the past and their meaning *for* the present, while memory involves the impact of the events of the past and their meaning *in* the present – the ways the past becomes a present reality» (Stier 2; emphasis his). In this way, Klüger confirms LaCapra's observations on writing trauma, citing traumatic memories of the Holocaust as active elements in the lives of survivors. Survivor testimony, viewed as «an act of atonement or even exorcism in an attempt to assimilate overwhelming memories» (Waxman 158-9), is composed of these kinds of memories that refuse to remain in the past, memories that haunt survivors like so many ghosts – memories that are still alive. Indeed, the task of the survivor is «ongoing» (in German, «weitgehend») as Klüger reiterates throughout both of her memoirs (*weiter leben* 138, 269; *Still Alive* 32, 39, 165, 205), reaching its pinnacle in *Still Alive*. As a result, Klüger's testimony is vulnerable to change through self-translation.

In both her German and English memoirs, Klüger's memories of her traumatic childhood shape her perception of the post-Holocaust world and her sense of self within it. At issue in translation between *weiter leben* and *Still Alive* is the «gap between knowledge and memory» (*Still Alive* 33) that arises from the relationship between personal memory and historical fact facilitated by worldwide Holocaust archivization efforts⁹. Klüger be-

⁹ Archive in this sense refers to the myriad of museums, memorials, collections of survivor testimonies, documents, etc. that contribute to a wider understanding and remembrance of the Holocaust throughout the world.

believes that memories, «[n]o matter what you propose to them by way of later judgment and better knowledge, no matter how you reproach them or cajole them, like stubborn dogs they just show you their teeth without giving an inch» (34). She seems unable to accept the discrepancy between memory and knowledge that arises in her remembrance of her past, crediting memory as the most influential factor in the life of the survivor despite factual evidence provided over the years by historians, scholars, and numerous others who have contributed to the construction of a worldwide Holocaust archive. As Waxman notes, «[survivor] testimony is mediated by both the concerns of collective memory and the concerns of the individual survivor» (Waxman 158-9); this often positions survivor testimony in opposition to the archive. As a result, startling resolutions may be offered to previously open-ended memories and the beliefs built upon them. Klüger reveals this confrontation in the translation of her texts, specifically in the moment in which she remembers her father's death.

In the earlier chapters of *weiter leben*, Klüger draws an uneven picture of her father as a good doctor who was vacant with his daughter. Her memories of him are limited to punishments and reprimands from a man that her mother knew but «ich kaum, so daß er nur ein unverrückbares Gerät in meinem Gedankenhaushalt geworden ist» (*weiter leben* 32)¹⁰. Klüger relegates her father to a fixed mental space typified by home, the only context in which she knew him. This disparate conceptualization of her father and a yearning to know him in life translates in her memoir into a need to know the exact dimensions of his death: «[e]s ist schon wichtig, wie und wo einem etwas passiert, nicht nur, was einem passiert. Sogar der Tod. Besonders der, besonders die Tode; weil es ihrer so viele gibt, liegt viel daran, welchen Todes man stirbt» (33)¹¹. But Klüger cannot be certain of these details, so she imagines them and often expresses this haunting in poetry and prose as «eine Art Exorzismus» (33)¹², recalling Waxman's observations on writing the Holocaust. Klüger knows that her father left Austria to seek refuge in Italy at the onset of World War II where Klüger maintains «dort hat er den Fehler begangen, aus einem faschistischen

¹⁰ I barely [knew him], so he became an immovable object in my mental household. (All translations are mine unless otherwise indicated).

¹¹ It is important how and where something happens to somebody, not only what happens. Even death. Especially death, especially deaths; because there are so many, it's very significant which death one dies.

¹² ... a kind of exorcism ...

Land in ein demokratisches zu flüchten, nämlich nach Frankreich» (33)¹³. Once in France, he was transported from Drancy, a detainment camp, straight to Auschwitz shortly before the war's end in 1944 where Klüger imagines that he met his death in the gas chambers like countless other Jewish prisoners. Klüger entertains the idea that her father was able to commit suicide en route to Auschwitz, but ultimately comes to the conclusion «daß diese Fabel nur auf dem Mist meiner Wunschvorstellungen gewachsen war» (33)¹⁴. It is this gross and untimely death that compels much of Klüger's writing and occupies both her imagination and memory with unnerving questions such as «[i]st mein Vater auf Kinder getreten, auf Kinder wie mich, als ihm der Atem ausging» (33)¹⁵?. These visions and conjectures create a specter of her father that haunts Klüger throughout her life as a survivor, as one who escaped the world of concentration camps and continued to live despite the machinations of the Third Reich.

In *Still Alive*, readers are offered a similar glimpse into Klüger's childhood. In her English memoir, Klüger also remembers her father as «an authority figure in the life of a small girl» (*Still Alive* 33) who was forced to flee from Austria early on, leaving his wife and child to fend for themselves in an increasingly intolerant Vienna. She describes his passage from Italy to France in similar terms as in her German memoir, lamenting the fact that her father made the mistake of «fleeing from a fascist country to a democracy, that is, to France» (39). Klüger confirms that it was the French who «handed my father over to the Germans» (39), recalling his transport from Drancy to Auschwitz in near identical language, even admitting to «fantasizing that he committed suicide on the train» (39) as she does in her German memoir. Klüger's questions about her father's death and her treatment of them in English mirror closely the original German text as well. Much of her writing, specifically her poetry, is occupied by «the question of whether he trampled on those who were weaker» (39) in his last moments. While Klüger's memories live on albeit it in different languages between her memoirs, the observations surrounding them undergo transformations on the pages of *Still Alive*. Accompanying her excavation of her father's life and death in the English memoir is a commentary on memory that has been awakened by the singular corollaries of self-translation. As the living arbiter of her personal memories, Klüger's testi-

¹³ ... there he made the mistake of fleeing out of a fascist country into a democratic one, namely France.

¹⁴ ... that this fable was only wishful thinking.

¹⁵ ... did my father step on children, children like me, as he suffocated?

mony is vulnerable to change as she continues to live her life and come into contact with her past.

Unique to *Still Alive* is the addition of a revised sixth section in the first part of the book entitled «Vienna», in which Klüger describes her childhood in Austria's capital city. Section five in both memoirs reads almost identically in translation; Klüger recounts her father's arrest and subsequent flight from Austria while entertaining memories of their strained father-daughter relationship. Both sections end in horror and disbelief at her father's demise in the gas chambers of Auschwitz, which she cites as the seed of her literary motivation. But does Klüger know with certainty how her father died? Section six of *Still Alive* provides English-speaking audiences with previously undisclosed information: Viktor Klüger did not die in the gas chambers of Auschwitz.

As critical as life is to Benjamin's theory of translation, death and the circumstances surrounding death are vital to Klüger's acts of remembering and writing. It is a compelling force in her narrative that sheds light on self-translation as an unrelenting and transcendent process. It is only in translation that Klüger accesses the truth about the circumstances surrounding her father's death:

I had written the above account of my father's life and his death and my ongoing reaction, and how I feel that it's an ongoing story. It was published in German, translated into French, and a Frenchwoman read it. As if to prove how ongoing these stories, these deaths, really are, just as I finish translating my lament for him into English, she e-mails me that she has the list of names from my father's transport out of Drancy, transport number seventy-three of a total of seventy-nine. It was nine hundred men, and they didn't go to Auschwitz, but to Lithuania and Estonia, and who knows how they were murdered.
(39)

It is Ève Line Blum-Cherchevsky who contacted Klüger after reading the French translation of *weiter leben* entitled *Refus de témoigner: une jeunesse*¹⁶. Blum-Cherchevsky attests to the fact that Viktor Klüger did not die in the gas chambers of Auschwitz as his daughter had come to believe. French-born Blum-Cherchevsky is at the forefront of a multivolume publishing endeavor that seeks to remember the Jewish victims of the various convoys that left France during the war years. Inspired by the loss of her own father, Blum-Cherchevsky has so far succeeded in publishing five volumes

¹⁶ French: *Refus de témoigner: une jeunesse*. Trans. Jeanne Etoré-Lortholary. Paris: Viviane Hamy, 1997.

reporting on the deportees and their families. The French translation of *weiter leben* enabled Blum-Cherchevsky to include her findings on Klüger's father in her own publication on the only transport from France to the Baltic states in a volume entitled, *Nous sommes 900 Français*¹⁷. However, this new information does not offer Klüger any peace. Instead, it surfaces to dispossess the details surrounding her father's death that she would like to lay claim to in memory.

Once again, the details surrounding Klüger's father's death are left open-ended. Blum-Cherchevsky cannot provide an alternative to Viktor Klüger's death in the gas chambers. The conflict that this knowledge presents to the memory Klüger has constructed of her father's death makes it hard for his daughter to comprehend because she has come to believe that «[w]here there is no grave, we are condemned to go on mourning ... [b]y a grave I don't necessarily mean a place in a cemetery, but simply clear knowledge about the death of someone you've known» (80). Much of Klüger's writing has revolved around trying to understand her father's death; the advent of this information nullifies her mourning process. Try as she might to process this new information and incorporate it into her life, she cannot:

I should be relieved that he didn't die that ultimate nightmare of a death, in a crowded gas chamber, that it was a different, and perhaps a slightly lesser, nightmare. But now my mental furniture has to be rearranged, and it feels as if I am running through my house in the dark, bumping into things. How *did* he die then? I know so little about who he was, and now I don't even know this final, inalterable fact. (39-40)

The visions of her father's fate that Klüger offers up in *weiter leben* are cobbled from reasonable and compelling assumptions derived from her own memory and as to those facts she has no actual direct knowledge of, reasonably predicated upon common knowledge. For Klüger, memories are more powerful than truth; in fact they are «a prison of sorts» (34), in which she is held hostage by her long-held beliefs. While she does not outrightly reject the objective truth in favor of her memory, she does admit that she is unable to integrate it into her current belief system because her father's open-ended death does not allow her to mourn him. This is why the surprising information is allotted its own space in the English

¹⁷ For more information on French convoys see: Blum-Cherchevsky, Ève Line. *Nous Sommes 900 Français: À La Mémoire Des Déportés Du Convoi N ° 73 Ayant Quitté Drancy Le 15 Mai 1944*. Besançon (26 Chemin Du Grand-Buisson, 25000): É. L. Blum, 1999.

memoir; it is simply suspended in the text after she recounts his death in the gas chambers and offers no link between her personal memory and her recently acquired knowledge. In this way, the disembodied section six that graces the pages of *Still Alive* mirrors Klüger's unnerving experience of learning this information herself; readers encounter this information as an afterthought that appears to be of little importance to the rest of the memoir.

Klüger's access to these facts exemplifies the ways in which her text corresponds to Benjamin's thematic structure of translation. According to Benjamin, translation is paramount to survival and the transformation of Klüger's memoirs reflects this symbolic relationship. In *Still Alive*, not only is Klüger's memory of her father from her original text revisited and transformed, but Blum-Cherchevsky's information, made available through translation, reveals that he outlived the death Klüger constructed for him in the gas chambers of Auschwitz. In this way, Klüger's text continues to engage Benjamin's concept of *Überleben* through the preservation of her memories from memoir to memoir, language to language. Such a reading also invites alternative interpretations of the title of her English language memoir. The indeterminacy of Klüger's father's death, her inability to ascertain the details surrounding it, invites unlimited speculation into his final moments. Like Klüger's mother, for whom «there was never a day on which she could be sure that ... her husband ... had *not* escaped» (80; emphasis hers), Klüger is able to imagine endless possibilities for her father including his survival. In this regard, perhaps *Still Alive* is meant to reflect Klüger's hope for her family, hope being «a limited quantity of liquid which gradually evaporates» (80) as she approaches the truth about the death of her loved ones. Klüger admits to entertaining similar emotions surrounding the circumstances of her brother's death and how she would «sit in front of the TV decades later, when things got rough in Prague, and quite automatically start to look for Schorschi on the screen. I would ask: "Could he be the plump bald guy in the corner, or perhaps the thin one who is giving the Russian soldier a piece of his mind?"» (80) associating her brother with trauma and unrest. As Klüger mentions elsewhere in her memoir, these are the questions that she «cannot answer and cannot shed» (39) that convert themselves into unrelenting ghosts that demand to be «remembered and revered ... resurrected and buried at the same time» (31), both in her life and in her writing. It is these same ghosts that live on in Klüger's survivor testimony. In turn, the text itself embodies Benjamin's concept of *Fortleben* by conveying these memories and lives through the act of writing, Klüger's preferred method of bearing witness (80).

These ghosts continue to live on in the epilogue to both memoirs in an otherworldly appendage to an otherwise coherent body of text. The epilogue itself is a ghostly genre, an appendix to the memoir that embodies Benjamin's concept of *Überleben* in its location beyond the text. Written in 1991, the same year that *weiter leben* was published, Klüger's epilogue epitomizes Laub's observation that «[t]here are never enough words or the right words, there is never enough time or the right time» (Laub 78) to exercise the imperative to tell. Though she has just completed her testimony, Klüger has more to say. Indeed, the continuation of her story appears in the epilogue to *weiter leben* and is further expounded upon in *Still Alive*, which also includes its own epilogue. Klüger acknowledges that her testimony originally transpired «weil ich auf den Kopf gefallen war» (*weiter leben* 280)¹⁸. The occurrence of a second trauma reactivates the ghosts in her life and brings them to the forefront of her consciousness. She repeats her use of the house as a representation of memory in order to describe how her bike accident on the streets of Göttingen, Germany unnerved her, laying her memories bare, and precipitated the telling of her initial traumatic story:

Es war, als hätten Einbrecher alles durcheinandergeworfen, die sorgfältig verpackten alten Papiere aus hinterster Ecke hervorgeholt, sie dann aus Wut, weil sie unbrauchbar und wertlos waren, im Haus verstreut, alle Schubladen aufgerissen, Kleider zerschnitten (wie mit den Sachen für die chemische Reinigung im aufgebrochenen Auto, vor Jahren in Charlottesville), und die Schränke sperrangelweit offen; und uralte Gegenstände, von denen man glaubt, man hätte sie längst in den Müll geworfen, wieder ans Tageslicht gezerrt. (276)¹⁹

In direct contrast to an earlier analogy wherein Klüger identifies her memories as fixed inside the house of her mind, the impact of Klüger's second trauma is so jarring that it unhinges her past and destroys the consciousness she has constructed for herself as a survivor. Interestingly, Klüger assigns agency not to herself, but to the «Einbrecher» who catalyze the transmission of her testimony by upsetting her memory. Thus, these

¹⁸ ... because I fell on my head.

¹⁹ It was as if burglars had thrown everything around, as if they had grabbed carefully wrapped old papers hidden away and then strewn them all through the house out of anger because they were useless and worthless, had ripped open all the drawers, cut up my clothes (like with the things for the chemical cleaning in the broken-into car a few years ago in Charlottesville), and left the closets gaping wide open; and ancient artifacts that you think you threw away long ago, are dragged back into the daylight.

«Einbrecher» engage Klüger with the task of the survivor. Klüger is no longer able to ignore the past, lying prone in her hospital bed in Germany; instead, she is forced to confront her ghosts head-on and begins «mich mit ihnen auseinanderzusetzen» (279)²⁰. Klüger's preoccupation with death and ghosts is tangible as she discusses her recovery from her injuries while symbolically invoking those wounds that refuse to heal. In her penultimate paragraph, she acknowledges the recuperative properties of writing as she asserts «[j]etzt könnten sie mich in Ruhe lassen und mir weiteres Umziehen ersparen» (284)²¹. She hopes to simultaneously free herself of the ghosts that cling to her throughout her life as a survivor while claiming her own existence through the act of writing.

A major distinction of the epilogue in *Still Alive* is Klüger's emphasis on life and living in contrast to the melancholy and loss that penetrate the final pages of *weiter leben*. Klüger documents her bike accident in English in much the same way as she does in German; in the moment in which she remembers her collision with a young cyclist, the authorial voice abruptly switches into the present tense in which the trauma is relived in staccato bursts of narrative framed by erratic punctuation:

Seine Fahrradampel, ich war stehengeblieben, um ihn ausweichen zu lassen, er versucht aber gar nicht, um mich herumzukommen, er kommt gerade auf mich zu, schwenkt nicht, macht keinen Bogen, im letzten Bruchteil einer Sekunde springe ich automatisch nach links, er auch nach links, in dieselbe Richtung, ich meine, er verfolgt mich, will mich niederfahren, helle Verzweiflung, Licht im Dunkel, seine Lampe, Metall, wie Scheinwerfer über Stacheldraht, ich will mich wehren, ihn zurückschieben, beide Arme ausgestreckt, der Anprall, Deutschland, ein Augenblick wie ein Handgemenge, *den* Kampf verlier ich, Metall, nochmals Deutschland, was mach ich denn hier, wozu bin ich zurückgekommen, war ich je fort? (271-272)²²

Klüger's traumas convene at the moment of retelling invoking La-Capra's view on the inherent dangers of writing trauma; her association

²⁰ ... to grapple with them ...

²¹ ... now they could leave me in peace and spare me the constant running around.

²² His headlights, I stood still to let him swerve but he doesn't even try to go around me, he's coming straight at me, doesn't sway, doesn't swerve, in the last fraction of a second I jump automatically to the left, he also goes left, in the same direction, I think he is chasing me, he wants to hurt me, black despair, light in the dark, his lights, metal, like floodlights over barbed wire, I want to push him away with both arms outstretched, the impact, Germany, a moment of hand-to-hand combat, I am losing *this* fight, metal, Germany again, what I am doing here, why did I come back, was I ever really gone?

with German concentration camps collapses upon her most recent visit to Göttingen in the form of open-ended and highly symbolic questions that bind her memory to the language of her childhood experience. These questions surface similarly in her English memoir wherein she reverts to the German language asking, «Deutschland once more, why did I return, or had I never left?» (*Still Alive* 206). However, amidst the clash of metal and flashes of light, Klüger adds to her English memoir that she is fighting for her life (206), a sentiment that she does not include in her German account. Similarly, as Klüger documents her rehabilitation in a German hospital, she laments that the effort it takes to perform menial tasks produces «Tränen in die Augen, aus Eifer, Frust und Anstrengung» (*weiter leben* 277)²³. Klüger translates this memory with a renewed emphasis on life as she writes «[t]ears come to my eyes from the strain and the frustration and the sheer effort of wanting my life back» (*Still Alive* 208). These moments in which Klüger revisits and invigorates her memories with her own life force call attention to her active struggle to stay alive and the ways in which she has repeatedly survived. While *weiter leben* bears witness to Klüger's survival, *Still Alive* quite literally emphasizes the ways in which she struggles to live on, embracing Benjamin's «stage of continuing life» known as *Fortleben*.

The epilogue to *Still Alive* also deviates from the German epilogue's focus on the past as it orients itself toward the future by introducing alternative modes of survival that transcend her text, namely children. A third and final section of the epilogue appears only in *Still Alive*. It details events in Klüger's life that took place in the intervening years between the publications of her memoirs, including the birth of her granddaughter. It also includes information about the origins of her English language memoir. Similar to her conception of *weiter leben*, the genesis of *Still Alive* is tied closely to her experience with death. Klüger admits that she waited to publish her memoir until after her mother's death: «[l]et it appear in French, in Czech, even in Japanese, but not in English. I owed her that much» (*Still Alive* 210). As the dedication page indicates, Klüger kept her promise and waited until after her mother's death in 2000 to publish *Still Alive*²⁴. However, in that time, Klüger also became a grandmother to Isabel. In juxtaposing her mother's death with the birth of her granddaughter, Klüger illustrates the circularity of life and the multiple ways that people

²³ ... tears in the eyes out of exasperation, frustration and exertion.

²⁴ The dedication page of *Still Alive*_reads: «In memory of my mother/Alma Hirschel/1903-2000» (unnumbered).

are able to live on both in, and beyond, the text. Her writing seems to suggest that in fighting for her own life, a theme that stands out in the epilogue of her English language memoir, Klüger has also fought for the lives of her children and the generations to come. *Still Alive* is specifically addressed to «my children and my American students» (211) and in this way, Klüger's story becomes an inheritance for her intended audience that embraces Benjamin's concept of *Fortleben* in its unequivocal projection into the future.

By dedicating her English memoir to her mother and citing her granddaughter as its primary recipient, Klüger links her texts and her family together. Similarly, Benjamin's concept of translation also reflects familial relationships though he does not limit considerations of life to biological terms. Rather, as Beatrice Hanssen points out, Benjamin defines life in relation to history. As a result, survivor testimony exemplifies Benjamin's translation theory because it is a model of living history: the act of witnessing is only possible while the survivor is alive and the life of the survivor, that which follows survival, is the primary factor in authenticating testimony. In the same way that «a translation proceeds from the original», children stand «in the closest connection» to their parents in what is literally «a natural connection, and more precisely a vital connection» (Benjamin). However, Benjamin goes one step further in identifying a translation as an extension of the life of an original piece of literature «as from its “afterlife” or “survival” [*Überleben*]». Therefore, Benjamin's theory embraces both the historical and progressive implications in and of a text that abound in survivor testimony. In the case of Klüger, it is her survival, the fact that she has outlived events that conspired to kill her, which enables her to live on both physically in the characteristics of her children that echo her own features and mannerisms, and symbolically, conveyed into the future in a literary vessel.

In the light of the relationship that Klüger constructs between her texts and her family, it is possible to understand *Still Alive* as a triumph. Though Klüger warns us not to misinterpret her text as «some kind of triumph of life» (*Still Alive* 138), Klüger herself uses this exact word to describe her mother's death in the epilogue to her English memoir. Like Klüger, her mother is also a survivor who outlived deportation, arrest, internment in concentration camps, and a later suicide attempt. This is why her mother's natural death at home in her bed feels like an accomplishment to Klüger who writes, «I felt a sense of triumph because this had been a human death, because she had survived and outlived the evil times and had died in her own good time, almost a hundred years after she was born» (211). It

is in the epilogue to *Still Alive* that Klüger begins to adopt this optimistic tone in an otherwise unapologetic memoir. It is also in the epilogue to *Still Alive* that Klüger retrains her focus on her children rather than her ghosts as she does in *weiter leben*, thus offering a new reading of her English title in addition to a new understanding of survival itself. Accordingly, the epilogue invites the reader to interpret the text differently from its position as the «afterlife» of the text. Klüger does have reason to triumph – she not only survived, but she lived on to be survived by both her texts and her family whose story is just beginning to unfold. As a result, *Still Alive* embraces both concepts of *Überleben* and *Fortleben*; Klüger's survival necessitated her writing, and in turn her writing reflects the ever-changing nature of her ongoing story and conveys it into the future, which identifies *Still Alive* as a translation in the tradition of Benjamin. Klüger demonstrates that the task of the survivor never ends; rather, it transcends her own life and death and becomes an inheritance for post-generations who are now acquiring the tools with which to carve their own literary niche.

The children of Holocaust survivors are at the forefront of a surge in literary production that attempts to synthesize simultaneous knowledge of and distance from the Holocaust. Eva Hoffman, who counts herself among this «imagined community» (Hoffman 28), attests to the unique space occupied by the children of Holocaust survivors who have been entrusted with «the guardianship of the Holocaust» (xv) in her book, *After Such Knowledge*. Hoffman is the child of Polish survivors, Boris and Maria Wydra, who went into hiding in the small town of Zalošče in the formerly Polish part of Ukraine at the beginning of World War II. Hoffman was born only a few months after the war's end in Poland in 1945 where she came to believe that «the world as I knew it and the people in it emerged not from the womb, but from war» (3). In her book, Hoffman offers an analysis of the impact of her parents' survival of the Holocaust on her own life and the life of her sister, Alina, her «fellow inheritor of the legacy» (unnumbered), to whom she dedicates the book²⁵. Like Klüger, Hoffman attests to the obligation that the experience of the Holocaust confers upon those who survived it first-hand and as a result of that hardship, those who have come to know it as a birthright. Hoffman observes that, though it was before her time, the legacy of the Holocaust constitutes «an overwhelming given and a life *task*» (28; my emphasis) for the children of

²⁵ The dedication page to *After Such Knowledge* reads as follows: «To my sister Alina, fellow inheritor of the legacy./AND/Rafael (Felek) Scharf,/who knew how to transmit knowledge» (Hoffman unnumbered).

survivors that she and others of her generation are just beginning to uncover through writing.

Hoffman is one of many writers concerned with the trajectory of post-Holocaust remembrance. She believes that «as a growing body of research, literature, and personal testimony makes clear, the “second generation” does constitute a recognizable entity» (28). While she focuses on the role of children of survivors whose second-hand experience of the Holocaust created «a living connection» (xv) to the events of the past, not unlike the «vital connection» that Benjamin argues exists between an original and its translation, remembrance of the Holocaust is not limited in its literary or theoretical scope. Many scholars, both children of survivors and those without direct lineal connections to the Holocaust, concern themselves with the task of remembrance. Prominent among these theorists is Irene Kacandes whose contributions to the field of contemporary Holocaust studies attest to the importance of cross-generational memory.

Kacandes proposes the term «Holocaust family memoir» to describe literary accounts of the Holocaust «in relation to its effects on multiple generations of one family» (Kacandes 2)²⁶. These stories include not only the story of what happened to family members during the Holocaust, but also the story of their acquisition of that story. In this way, her terminology transcends the second generation by embracing multiple generations of kinship, which «often brings with it an especially acute sense of obligation to one’s progenitors» (2). Though Kacandes primarily explores the authenticating strategies of such literary production, the overwhelming message of her work is that diversified manifestations of survivor testimony may be counted upon in the future from a multitude of sources.

Klüger bolsters this concept in the final pages of her English language epilogue. Kacandes’s theory recognizes the task of the survivor as a cross-generational transference. Though Klüger reaches out to her American students in the epilogue, emphasis is placed on the role of the family in the collection and telling of Holocaust narratives. Accordingly, Benjamin’s concept of *Fortleben* also transcends generational shifts that accommodate Klüger’s family dynamic. Interestingly, Klüger skips a generation; she does not openly identify her own two sons as recipients of her story, but rather her children’s children. In this way, Klüger overturns traditional patrilineal

²⁶ From Irene Kacandes’s lecture entitled: «Truth and Consequences: Issues in Holocaust Family Memoir» presented as the 22nd Harry K. Kahn Memorial Lecture at the University of Vermont on March 31, 2011; in forthcoming publication: «When facts are scarce»: Authenticating Strategies in Writing by Children of Survivors», Fall 2011.

genealogies in favor of a matrilineal trajectory that will link three generations of women in her family. The texts themselves reflect this generational progression, as the role of family is critical to the afterlife of *weiter leben* and a major motivating force behind the transmission of *Still Alive*. At the young age of four at the time of its publication, Isabel is now 14 and in possession of a book written for her that details the events of her grandmother's life and puts her in the position of learning more and perhaps writing her own literary account of the experience of living with and learning of her grandmother's legacy, invoking Kacandes's concept of the «Holocaust family memoir».

Once again Klüger refers to the circularity of life as she marvels at a photograph of her mother and her granddaughter, «a snapshot of the two of them gleefully rubbing noses» (*Still Alive* 214). She admits that time stands still in the photograph which features «the girl who'll be a woman of the twenty-first century, and the woman who was a girl in the early 1900s» (214) or in other words, the woman who wasn't supposed to live and the girl who almost never was. The image that Klüger describes is both beautiful and powerful; more importantly, it exists as a family heirloom or relic, a companion to *Still Alive* that has the power to facilitate the telling of a different story, namely Isabel's story, in the awakening tradition of the «Holocaust family memoir». Though Klüger does not include actual images in her memoir as many survivors have done, her inclusion of this vivid description – the image we are left with in our heads as we close the book – orients us toward the future as it moves us away from her haunted past into «time frozen in space and space made human» (214) by love and affection. The photograph she describes retroactively informs our understanding of the text, once again suggesting that *Still Alive* may indeed be a story of triumph in which her translation extends indefinitely into the future of Holocaust storytelling and education. Klüger invites her story to be continued from the moment of its inception; the title is invested not only with Klüger's life force, but the life force of her texts and her family. This life force is mirrored in Benjamin's configuration of *Überleben* and *Fortleben* and provides Klüger not only with the opportunity to share her story, but to ensure its longevity by entrusting it to generations to come.

Works Cited

- «Alive». Def. 1. The American Heritage Dictionary of the English Language. 4th Ed. 2006. 45. Print.
 «Alive». Def. 1. The Oxford Dictionary of English. 2nd Ed. 2003. 40. Print.

- Alfers, Sandra. «Voices from a Haunting Past: Ghosts, Memory and Poetry in Ruth Klueger's *Weiter Leben. Eine Jugend* (1992)». *Monatshefte* 100.4 (2008): 519-33. *Project Muse*. 18 Jan. 2011. Web.
- Benjamin, Walter. «Die Aufgabe Des Übersetzers. » *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt A. M.: Suhrkamp, 1961. 56-70. Print.
- Benjamin, Walter. «The Translator's Task». Trans. Steven Rendall. *TTR: Translation, Terminologie, Rédaction* 10.2 (1997): 151-65. *Erudit.org*. TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction, 1997. 2 Nov. 2010. Web.
- Benjamin, Walter. «The Task of the Translator». Trans. Harry Zohn. *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago, 1992. 71-83. Print.
- Brodzki, Bella. *Can These Bones Live?: Translation, Survival, and Cultural Memory*. Stanford, CA: Stanford UP, 2007. Print.
- Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992. Print.
- Feuchert, Sascha, and Ruth Klüger. *Ruth Klüger, Weiter Leben – Eine Jugend: Erläuterungen Und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 2004. Print.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge; New York, NY: Cambridge U P, 1997. Print.
- Hanssen, Beatrice. «Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels», *MLN* 110.4 (1995), 809-833. *JSTOR*. 16 May 2011. Web.
- Hoffman, Eva. *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*. New York: Public Affairs, 2004. Print.
- Kacandes, Irene. «Truth and Consequences: Issues in Holocaust Family Memoir». The 22nd Harry K. Kahn Memorial Lecture. University of Vermont, Burlington, Vermont. 31 Mar. 2011. Lecture.
- Klüger, Ruth. *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered*. New York: Feminist at the City University of New York, 2001. Print.
- Klüger, Ruth. *weiter leben: Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1991. Print.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001. Print.
- Lorenz, Dagmar C. G. «Memory and Criticism: Ruth Klueger's *Weiter Leben*». *Women in German Yearbook* 9 (1993): 207-24. *JSTOR*. 8 Jan. 2011. Web.
- Rendall, Steven. «Walter Benjamin; A Note on Harry Zohn's Translation». *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. 2nd Ed. New York: Routledge, 2004. 83-86. Print.
- Schaumann, Caroline. «From «weiter leben» (1992) to «Still Alive» (2001): Ruth Klüger's Cultural Translation of Her «German Book» for an American Audience». *The German Quarterly* 77.3 (2004): 324-39. *JSTOR*. 18 Jan. 2011. Web.
- Schulte-Sasse, Linda. «“Living On” in the American Press: Ruth Klueger's «Still Alive» and Its Challenge to a Cherished Holocaust Paradigm». *German Studies Review* 27.3 (2004): 469-75. *JSTOR*. 18 Jan. 2011. Web.

- Stier, Oren Baruch. *Committed to Memory: Cultural Mediations of the Holocaust*. Amherst: University of Massachusetts, 2003. Print.
- Waxman, Zoë. *Writing the Holocaust: Identity, Testimony, Representation*. Oxford: Oxford UP, 2006. Print.
- Young, James Edward. *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington: Indiana UP, 1988. Print.

Eleonore De Felip
(Innsbruck)

*Inwendige Landschaften oder Die leeren Räume der Sprache
Peter Waterhouse' «Spaziergang als Himmelskunst» und
Oswald Eggers «Im Anger des Achilles»
Möglichkeiten und Grenzen einer wissenschaftlichen Lektüre*

Abstract

This essay focuses on two contemporary poems and illustrates both the possibilities and the difficulties of a scholarly reading. Since both poems resist a hermeneutic approach, the essay combines a structural analysis with different poststructural perspectives in the light of concepts proposed by scholars like Derrida, Lacan and Foucault. Instead of trying to understand the “meaning” of the texts, this essay describes the poetic strategies the poems use to evoke an atmosphere of wideness and permeability (Waterhouse) and to create an autonomous poetic reality beyond linguistic standards and logical norms (Egger).

Peter Waterhouse und Oswald Egger zählen zu den profiliertesten Stimmen der deutschsprachigen literarischen Avantgarde. Ein besonderes Merkmal der Literarizität ihrer Gedichte ist das hohe Maß ihrer Ambiguität und Autoreflexivität. Von Seiten der RezipientInnen mahnen sie die Fähigkeit ein, mit der Weite und Offenheit «fließender Signifikationen»¹ umzugehen, sowie das Vermögen, die Leere wissenschaftlich zu beschreiben, die sich dort auftut, wo die Texte Signifikationen verweigern. Jede inter-

¹ Der Terminus «fließende Signifikation» geht auf Jacques Lacan zurück, der das Saussuresche Zeichenmodell (und seine Terminologie) mit dem Freudschen Erklärungsmodell der menschlichen Psyche verband. So wie sich das menschliche Begehren notwendigerweise immer auf etwas Abwesendes beziehe, so verweise auch der Zeichencharakter der Sprache strukturell auf etwas fundamental Absentes. Die, wie Lacan sagt, «unendliche Bewegung des Signifikats unter dem Signifikanten» (Jacques Lacan: *Schriften II*, ausgew. u. hg. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin, Quadriga, 1991³, 36) weise auf einen leeren Grund hin, auf die Absenz eines transzendentalen Signifikats. Auf Lacans Theorie gründet sich die Forschungsrichtung des sog. Psychostrukturalismus.

pretatorische Vorgehensweise muss sich vor ihnen in besonderer Weise kontinuierlich methodisch selbst reflektieren. Im Fokus der folgenden Überlegungen stehen zwei Gedichte – «Spaziergang als Himmelskunst»² (1986) von Peter Waterhouse und «Im Anger des Achilles»³ (2004) von Oswald Egger – und die Frage nach den Möglichkeiten und den Grenzen ihrer wissenschaftlichen Lektüre.

Waterhouse' wunderbar leichte Sprache ereignet sich wie ein «Spaziergang» der Wörter, so bedeutungsleicht und «geheimnislos»⁴ scheinen sie einherzukommen. Es gibt einfache Sätze, eine Handvoll sinntragender, ganz unspektakulärer Wörter, die mehrfach wiederkehren. Wortverbindungen tauchen wiederholt auf, Bestandteile von Versen werden verschoben, ein klein wenig gedreht, verändert, ein neues Wort taucht auf, doch alles geschieht wie nebenbei, in einem ruhigen, fast zärtlichen sprachlichen Gestus. Keine schwierigen Metaphern, kein verquerer Satzbau erschwert die Lektüre. Wie lichte Wolkenformationen verändern sich die Wortkombinationen vor den Augen der LeserInnen. Und am Ende scheint es, als hätte der «Sinn» sich ins Blau des Himmels verflüchtigt.

Eggers Text führt auf vielfältige Weise die eigene Unlesbarkeit vor. Er inszeniert ein kunstvolles Oszillieren von lesbaren Zeichen und solchen Zeichen, deren Lesbarkeit phonetisch durch Buchstabenballungen, semantisch durch Kombinationen von diffusen Signifikaten erschwert wird. Nachvollziehbare, d.h. den Sprachkonventionen folgende, und «unsinnige» grammatikalische Konstruktionen folgen aufeinander. Wie ist ein solcher Text zu lesen? Mit welchem wissenschaftlichen Begriffsinventarium ist seine Literarizität zu beschreiben? Für Texte, die die eigene Unlesbarkeit inszenieren, hat Paul de Man den Begriff «Allegorien des Lesens»⁵ geprägt. Nicht eine gelungene Lektüre sei hier das Ziel der Lesebemühungen, sondern eine Leseerfahrung, die in ihrer Qualität einer neuen Wirklichkeitserfahrung gleich- oder nahekomme. An Eggers Text soll Ulf Stolterfohts «Arbeitshypothese» «Gedichte liest man nicht, um sie zu ver-

² Waterhouse, Peter: *passim. Gedichte*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1986, 19.

³ Egger, Oswald: *Prosa, Proserpina, Prosa*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, 74-95.

⁴ Der Begriff «geheimnislos» ist Waterhouse' Buch entnommen (Waterhouse, Peter: *Die Geheimnislosigkeit. Ein Spazier- und Lesebuch*. Salzburg/Wien, Residenz, 1996). Die darin enthaltenen Reflexionen zu Texten und Schreibweisen anderer Autoren lesen sich auf der RezipientInnenseite wie poetologische Selbstreflexionen des Autors.

⁵ «Allegories of Reading». s. De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Aus d. Amerik. v. Werner Hamacher u. Peter Krumme. M. e. Einl. v. Werner Hamacher. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

stehen, sondern um das Verstehen ein bisschen besser zu verstehen»⁶ exemplarisch überprüft werden.

Wie sind lyrische Texte zu interpretieren, die sich einer hermeneutischen Interpretation weitgehend verweigern? Wie ist die Poetizität von Texten zu beschreiben, die das «Stumme der Sprache»⁷ vorführen? Wie kann die Struktur eines Textes analysiert werden, wenn er sich konstant zu bewegen scheint, wenn sein Konstitutionsprinzip gerade darin zu liegen scheint, dass er sich progressiv entwickelt? Wie ist hier dem Anspruch einer «polyperspektivische[n], theoretisch fundierte[n] wie methodisch reflektierte[n] Literaturwissenschaft»⁸ zu genügen?

Im Wesentlichen soll hier versucht werden, dem integrativen Ansatz einer «Analyse und Interpretation als Kooperations- und Differenzmodell» zu folgen, wie ihn Jahraus⁹ 2004 vorschlägt. Auf der Basis einer strukturalen Analyse werden Möglichkeiten überlegt, wie die rein textgestützte Beschreibung mit anderen theoretischen Ansätzen verknüpft werden kann, so z.B. mit der poststrukturalistischen Öffnung des Textbegriffs, mit Barthes' Konzept der «Lust am Text» oder mit Foucaults diskursanalytischen Überlegungen zum «Anderen» und mit seinem Plädoyer, in der Leere das Leere zu denken¹⁰.

Interpretieren heißt also zunächst, auf der primär-semantischen Ebene¹¹ jene Textstrategien zu analysieren, die die Negation von Sinn intendieren. Eine strukturale Analyse wird aufzeigen müssen, dass die Texte in mehrfacher Hinsicht uninterpretierbar bleiben. Darüber hinaus versucht

⁶ Stolterfoht, Ulf: *Noch einmal: Über Avantgarde und experimentelle Lyrik*. <http://www.lyrikkritik.de/Stolterfoht%20-%20Avantgarde.html>.

⁷ Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 1., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 545.

⁸ Klawitter, Arne/Ostheimer, Michael: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 8.

⁹ Jahraus, Oliver: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen/Basel, Francke, 2004. 338-364.

¹⁰ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, 412: «In der heutigen Zeit kann man nur noch die Leere des verschwundenen Menschen denken. [...] Dieses Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung eines Raumes, in dem es schließlich möglich ist, zu denken».

¹¹ Zu den Texten als sekundären semiotischen Systemen s. Köppe, Tilmann/Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Weimar, Metzler, 2008, 50; s. auch Jahraus, a.a.O., 350ff.; Die Differenzierung von primären und sekundären semantischen Ebenen geht auf Lotmans Begriff des «Sekundären» zurück (Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München, Fink, 1993⁴).

eine integrierende Interpretation, die besondere Fähigkeit von Texten zu beleuchten, eigene Bedeutungsräume und Wirklichkeitsdimensionen zu erschaffen. Auf dieser sekundär-semantischen Ebene, die erst durch die Texte zustande kommt, entstehen Sinneffekte aus den textspezifischen Bewegungen der Sprache. Hier kann die Strukturanalyse mit einem poly-perspektivischen Interpretationsansatz kombiniert werden. «Interpretation kümmert sich um jene Sphäre des Textes, die Sinn entzieht und Interpretation verweigert, aber eben als Komplement gerade jener Seite, die Sinn dispositioniert und Interpretation erzwingt und ebenso ermöglicht»¹². Ein Interpretationsziel könnte darin liegen, die Besonderheit der Subversivität beider Texte zu erfassen, die sich darin zeigt, dass sie die Differenz von Aussage und Nicht-Aussage, von Bedeutung und Nicht-Bedeutung zu integrieren vermag.

Peter Waterhouse: «Spaziergang als Himmelskunst»

- 1 Guten Tag Kunst: So muß man beginnen. Warum? Im Grüßen
- 2 bleiben die Übergänge sichtbar. Die Grundlage des Grüßens heißt:
- 3 Es gibt nur Übergänge, die gute Welt ist ein einziges Sagen:
- 4 Guten Tag, und kommt herüber
- 5 als Dinge (erstens: Die Maispflanze ist ein einziges Grüßen
- 6 wie es nach oben wächst; zweitens: Der Holzboden ist ein einziger Gu-
ter Tag
- 7 von unten; drittens verweist auf viertens
- 8 man kann das alles zählen) und
- 9 es gibt die stumme Nacht auch (brennt in ihrer Weise
- 10 in den Augen, rauscht in den Ohren
- 11 macht unsern Atem so schwarz. Die Grundlage der Nacht heißt:
- 12 Es gibt nur Untergänge: Der großlose Gang des Gelösten
- 13 in die Tiefe – verfluchte Tiefe. Wir
- 14 sind nicht tief, der eigen Abgrund heißt Fuß
- 15 im Kopfstand werfen wir diesen Abgrund Richtung Götter
- 16 zehn Engel die Zehen und jeder Engel sagt:
- 17 Guten Tag Kunst des Kopfstands. Kopfstand und Fußstand gemeinsam
heißten:
- 18 Wir sind oben, wir sind im höchsten Himmel
- 19 am Gruß erkennt jeder unsern Himmel: Lichtes Europa
- 20 könnte gemeint sein, Wolkenbewegung, Augenbewegung
- 21 über unsern Köpfen ist zu sehen der weitgezogene Gute Tag
- 22 den wir verwandeln, die Verwandlung lautet manchmal:

¹² Jahraus, a.a.O., 342.

- 23 Guten Tag Kunst. Wo sind wir? Wir sind weit oben und
24 weitgezogen. Wir sind nicht weit oben genug, aber
25 wir sind das Brennen, das Rauschen, der schwarze Atem
26 im guten Übergang. Gehen heißt: Grundlage, Europa, weite Verwand-
lung und Himmel in eins
27 wir sind begrüßenswerte Künstler des Spaziergangs.

Das Gedicht erschien 1986 im Band «passim», darin in Teil I («Wo sind wir jetzt?»). Die 27 Verse sind nicht strophisch gegliedert, sie bilden ein akustisch und optisch zusammenhängendes Ganzes. Alle Verse enden mit einem Enjambement, was die enge semantische Verbindung zwischen ihnen zusätzlich betont. Die Verse 2, 3, 11, 16, 17 und 22 enden mit einem Doppelpunkt: er signalisiert, dass die eigentliche Aussage jenseits der Grenzlinie des Versendes liegt. Er markiert optisch den fließenden Übergang von der einen auf die andere Seite der (Vers-)Grenze. Freie Rhythmen bestimmen das Lese- und Sprechtempo. In satzgrammatikalischer Hinsicht überwiegen einfache Hauptsätze; nur in Vers 21/22 gibt es einen Relativsatz («... über unsern Köpfen ist zu sehen der weitgezogene Gute Tag den wir verwandeln ...»), der durch keinen Beistrich vom Hauptsatz getrennt ist; auch hier signalisiert die fehlende Interpunktion das Aufheben einer Grenze, ein Ineinander-Übergehen der Satzteile. Dass die vielen elliptischen Sätze in Form von Anreden («Guten Tag Kunst») weder Beistriche noch Rufezeichen haben, hebt die orale Dimension der Rede hervor, ihren performativen Aspekt, den aufs Hören und nicht aufs Lesen gerichteten Lautcharakter der Sprachzeichen. Auch Hauptsätze reihen sich aneinander, ohne dass sie durch Interpunktionen optisch getrennt würden; nur das Enjambement markiert eine kurze Pause, ein Atemholen der Sprache (v. 14 «der eigene Abgrund heißt Fuß», v. 15 «im Kopfstand werfen wir diesen Abgrund Richtung Götter», v. 15 «zehn Engel die Zehen ...»). Andererseits folgt die Interpunktion manchmal auch den Regeln der normierten Satzgrammatik (v. 1/2 «So muß man beginnen. Warum? Im Grüßen bleiben die Übergänge sichtbar»). Der Text als Ganzes betont abwechselnd den mündlichen und den schriftlichen Charakter der Sprache und lässt sie gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Insgesamt entsteht der Eindruck eines sehr kompakten Ganzen, einer äußerst dichten Textur. Wirkliche Pausen setzen nur die Enjambements. Zwischen den Lauten markieren sie Momente der Stille, zwischen den Schriftzeichen Momente der Leere.

Die Sprache ist einfach, repetitiv, zur Monotonie neigend; das Vokabular, zum Großteil der Alltagssprache entnommen («Himmelskunst» ist die einzige Metapher), und die freien Rhythmen evozieren einen Parlando-

Stil. Auf der primär-semantischen Ebene der einzelnen Wörter ist die Sprache verständlich, nachvollziehbar, weder rar noch dunkel. Unklarheiten und Unverständlichkeiten entstehen durch die ungewohnten Beziehungen der Wörter zueinander, durch irritierende Relationen. Die «Kollisionen» entstehen auf der Ebene des Textganzen, des Textgefüges als eigenem, zweiten Bedeutungssystem. Die einfachen, beinahe alltäglichen Wörter werden innerhalb des Textes wiederholt und in stets wechselnde Kontexte gestellt. Die Nähe anderer Wörter verändert das Signifikat eines Wortes. Der Text als Ganzes, als ein System von permutierender Wiederholung, zeigt: die Signifikate der Wörter stehen nicht fest, sondern verändern sich fließend, in der jeweiligen Nähe und Abgrenzung zum jeweils nächsten Wort entfaltet sich der Sinn der Wörter als «différance»¹³, d.h. als eine Bewegung des Bedeutens, als das unabgeschlossene, unabschließbare Spiel von Verweisungen von «Spuren»¹⁴. Da diese innerhalb eines sprachlichen Zeichens unendlich zerstreut und also uneinholbar sind, führt der Text vor, was Derrida das Phänomen der «Dissemination»¹⁵ nennt. Ihn zu lesen, bedeutet also, ihn Wort für Wort zu lesen, wie ein Spaziergänger langsam Vers für Vers zu erkunden und dabei «Spuren» zu sammeln.

Die Komposition des Gedichts ist sehr kunstvoll. Titel, erster und letzter Vers bilden einen Rahmen, in welchem die tragenden Wörter einander spiegeln. Mit «Spaziergang» beginnt der Titel, mit «Spaziergang» endet das Gedicht. «Spaziergang als Himmelskunst Guten Tag Kunst. So muß man beginnen. Warum? Im Grüßen ...» wird am Ende spiegelverkehrt wieder aufgenommen: «... weite Verwandlung und Himmel in eins wir sind begrüßenswerte Künstler des Spaziergangs». Der Rahmen führt alle «Kernwörter» des Gedichts vor (Spaziergang, Himmel, Kunst, das Grüßen) sowie auch schon das poetische Verfahren der Permutation: die Kernwörter treten, in wechselnden Konstellationen, immer wieder auf; die Nähe anderer Wörter taucht sie in ein neues Licht; ihre Bedeutung, die aus der Abgrenzung zur Bedeutung anderer Wörter entsteht, ändert sich kontinuierlich. Die Wörter verweisen in erster Linie aufeinander, nicht auf ei-

¹³ Derridas berühmter Neologismus «différance» indiziert die Spielbewegung der Bedeutungen, d.h. die differentielle Verweisung von «Spuren» in differenten Zusammenhängen. Eine absolute Bedeutung würde einen transzendentalen Sinn voraussetzen, den es, so Derrida, nicht gibt. S. Derrida, Jacques: *Die différance*, in: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart, Reclam, 1990, 76-113. S. auch: Klawitter/Ostheimer, a.a.O., 212-237; Köppe/Winko, a.a.O., 113-127; Jahraus, 2004, a.a.O., 321-327.

¹⁴ Derrida, Jacques: *Die différance*, a.a.O., 99, 105.

¹⁵ S. dazu Klawitter/Ostheimer, a.a.O., 217-223.

ne Bedeutung, die außerhalb ihrer selbst liegt und die es zu entdecken gilt. Ein Vers verweist auf den nächsten, übernächsten und überübernächsten; der letzte Satz verweist auf alle vorausgegangenen Sätze. Der letzte Satz enthält alle früheren Sätze. Jedes Wort integriert die Nähe der anderen Wörter und spiegelt die Ferne derer, von denen es sich entfernt. Aus einer Handvoll Basiswörtern entsteht eine dichte Textur aus Querverbindungen, Vor- und Rückverweisen. So inszeniert das Gedicht, wovon es handelt: eine ununterbrochene Bewegung, ein Auf- und Absteigen der Bedeutungen («Kopfstand und Fußstand»), ein Umdrehen (Kopfüberstehen) und Zusammenführen.

V. 1: Der Text «tut» gleich, was er sagt: «Guten Tag Kunst: So muß man beginnen». Er begrüßt die Kunst und kommentiert zugleich seinen Gruß. Er begrüßt das, was zu werden er im Begriff ist; er heißt die Dimension willkommen, die zu schaffen er gerade beginnt. Er heißt sich selbst, sein eben begonnenes Dasein willkommen. Das poetische Sprechen ist hier zu einem Sprechen geworden, das sich verdoppelt hat. Es sagt etwas aus und reflektiert zugleich die Sprache, in der es spricht, indem es ihre Aussage vorführt¹⁶. So erklärt es gleich, warum dieser Gruß notwendig ist. «Warum?», heißt es, «Im Grüßen». Dann sorgt ein Enjambement für einen Moment des Nachdenkens. Das Gedicht holt Atem.

V. 2: «bleiben die Übergänge sichtbar». Nicht wird gesagt, um welche Übergänge es sich handelt. Keine Beispiele werden angeführt. Erklärt wird nur der Zusammenhang von Grüßen und Übergängen. «Die Grundlage des Grüßens heißt:» Wieder Atemholen.

V. 3-8: «Es gibt nur Übergänge, die gute Welt ist ein einziges Sagen»: Atemholen «Guten Tag». Es ist keine logische Erklärung, die geboten wird. Es wird nicht gesagt, wer wen begrüßt (wer ist «man?»), was wohin übergeht, was genau «die gute Welt» ist. Was folgt, könnte als Veranschaulichung des Gebrauchs von «Übergängen» gelesen werden. Auf einen ersten Doppelpunkt folgt eine Erklärung, die wiederum in einen Doppelpunkt mündet. Die Erklärung wird offensichtlich präzisiert, der Satz geht weiter; in v. 5 öffnet sich eine Klammer, die eine Erklärung suggeriert, die wiederum eine Aufzählung mit jeweiligen Doppelpunkten enthält. Die Sprache verdeutlicht, erklärt und beschreibt sich selbst, ihre innere Bewegung, ihre Aussage, ihre Methode.

«Im Grüßen bleiben die Übergänge sichtbar». Ein Gruß heißt etwas (jemanden) willkommen, der zuvor noch nicht da war. Ein Gruß nimmt

¹⁶ In der Selbstimplikation der poetischen Rede sieht Foucault eine der Grundbedingungen der modernen Literatur. S. Foucault, 2001, 547.

das Kommen des Neuen achtsam wahr, er bekundet seine Freude über das Neue, er wünscht ihm einen guten Tag. Im Gruß ist der Übergang vom Vorhin aufs Jetzt freudig festgehalten, freudig benannt. Die gute Welt besteht aus Momenten der liebevollen Wahrnehmung, der freundlichen Begrüßung, der Offenheit dem Neuen gegenüber.

V. 4-6: «... und kommt herüber als Dinge (erstens: Die Maispflanze ist ein einziges Grüßen wie es nach oben wächst ...)». Die in die Höhe wachsende, sich öffnende Pflanze suggeriert die bejahende Geste des Grüßens; die Pflanze wächst in die Welt hinein, verlängert sich ins Dasein, öffnet und verschenkt sich.

V. 6-7: «zweitens: Der Holzboden ist ein einziger Guter Tag von unten ...». Der Holzboden trägt uns, er ist für die, die er trägt, die feste Unterlage, auf der gestanden werden kann, er heißt sie willkommen. Der Holzboden und die Maispflanze haben die Qualität der Unscheinbarkeit, die eine Qualität der leicht vergessenen und selbstverständlichen Dinge ist, der Dinge am Rand; ihr Gruß hat die Qualität der Stille, der Lautlosigkeit.

V. 7-8: «drittens verweist auf viertens man kann das alles zählen)». Die Aufzählung wird ganz allgemein, «unansehnlich» im Sinne von «nicht-anschaulich». Die Sprache selbst zieht sich an den Rand der Aussage zurück, hat nun selbst die Qualität der Unscheinbarkeit und Lautlosigkeit angenommen. Wo «drittens» und «viertens», «man» und «alles» gesagt wird, ohne dass gesagt wird, was und wer damit gemeint ist, wird die Sprache «still», «unbedeutend». V.8: «man kann das alles zählen». Es ist ein Satz voller «a»-Laute, ein lautlich weit offener Satz. Was zählbar ist, ist real, hat die Qualität der Sichtbarkeit oder Fühlbarkeit, der Hörbarkeit oder der Riechbarkeit. Es kann zumindest gedacht werden und hat die Qualität der gedanklichen Realität. Ein lautlich weit offener und doch lautloser Satz enthält alles Wahrnehmbare. Um aber wahrgenommen zu werden, braucht das Wahrgenommene jemanden, der es wahrnimmt. Dies ist seine Existenzbedingung. Tatsächlich folgt nun eine Art Einschränkung, ein Kippen ins Gegenteil, ein Einwand.

V. 8-11: «und es gibt die stumme Nacht auch (brennt in ihrer Weise in den Augen, rauscht in den Ohren macht unsern Atem so schwarz)». Die Nacht ist stumm, nicht still. Dem Stummsein haftet etwas Unfreiwilliges an. Stummheit indiziert eine Unfähigkeit, ein Leiden an der Sprachlosigkeit. Stille hingegen ist die Entscheidung, die Wörter nicht zu gebrauchen oder sie lautlos zu gebrauchen. Die Nacht hat die Fähigkeit verloren zu sprechen. Die Nacht hat mit Verlust und Abwesenheit zu tun. «Nacht» scheint hier keine eigene positive Qualität zu haben. «Nacht» ist Nicht-Tag, ist ein Nicht-Wort, ist Nicht-Gruß. Die Nacht «brennt» im Seh-Or-

gan Auge. Der Vers suggeriert: Wo das Auge nicht grüßt, «brennt» es. In den großlosen Ohren ist keine Stille, sondern ein störendes Rauschen, eine Un-Stille. Auch der Atem, die unsichtbare Basis des lebenden Organismus, verfärbt sich schwarz. «Schwarz», ein in den Gedichten von Waterhouse wiederholt auftauchendes Wort¹⁷, hat die Qualität der Kehrseite, der Rückseite, des Hintergründigen, des Noch-zu-Integrierenden.

V. 11-13: «Die Grundlage der Nacht heißt: Es gibt nur Untergänge: Der großlose Gang des Gelösten in die Tiefe – verfluchte Tiefe». Wieder eröffnet ein Doppelpunkt eine Erklärung, die ihrerseits in einen Doppelpunkt mündet, dem eine weitere Präzisierung folgt. V.2 und 3 werden permutiert. Die Sprache wiederholt sich selbst, bleibt unspektakulär und sparsam; sie dreht und wendet das vorhandene Sprach-Material, beleuchtet es neu, entlockt ihm neue Nuancen. Die Grundlage der Nacht – dies suggerieren die Verse – ist eine Abwärtsbewegung, ein unaufhaltsamer Niedergang, ein Verlöschen, ein Zu-Ende-Gehen. Die Permutation der Formel «Die Grundlage ... heißt: es gibt nur ...» evoziert das Permutierte, Weggelassene, Ersetzte, hier das Grüßen. Die Permutation integriert ex-negativo das nicht-anwesende Grüßen; sie betont dessen (schmerzliche) Abwesenheit. Dann folgt das elliptische «Der großlose Gang des Gelösten in die Tiefe – verfluchte Tiefe». Der Satz inszeniert den Abbruch, das Verstummen, das Absinken der Sprache in eine unheilvolle, von einem «bösen», einem übelwollenden Satz verdunkelte Tiefe. Wer großlos geht – dies suggeriert der Vers –, hat sich selbst aus den Verbindungen gelöst, aber nicht erlöst. Wer keinen Grund mehr sieht, etwas willkommen zu heißen, stellt sich abseits, tritt aus Gemeinsamkeiten, Erwiderungen, aus Momenten der Freude heraus. Nicht mehr zu grüßen heißt wohl: sich verschließen.

V. 13-14: V. 14 enthält die entscheidende Zäsur. Die unmittelbare Antwort auf die Tiefe ist das «Wir» – dann ein Enjambement, die Sprache zögert – «wir sind nicht tief». Aus «man» ist «wir» geworden. «Wir» hat eine Kontur, ist kein vereinzelt Ich, aber auch kein anonymes man. «Wir» erkennt sich in einer Gemeinschaft. Der Abgrund reicht nur bis zum Fuß: «wir» ist getragen, unter «wir» ist kein Abgrund. «Wir» dreht die Verhältnisse um, «wir» ist selbstbestimmt, ist kein Opfer des Untergangs. «Wir» definiert die Richtung des Abgrunds.

¹⁷ Z.B. in «Verwerfung, Bedeutung, Permutation» («passim», 63): «... Man kann sich mit Hilfe der Augen sehr schwarz machen. Schwarz ist nur weiß ... [...] So war das also. So hat man uns hingestellt. So hat man das Schwarze in uns genannt ...».

V. 15. «im Kopfstand werfen wir diesen Abgrund Richtung Götter». «Werfen» ist ein kraftvoller, rebellischer Akt. Der sprach- und großlose Abgrund wird denen zurückgeworfen, die ihn verursacht haben mögen (Ab-göttern, falschen Göttern) oder auch in eine heilsame Richtung gedreht, in die Nähe der Götter, des Göttlichen. Mehrfache Lesarten sind möglich, die verschiedenfarbigen Nuancen eines Wortes eröffnen einen Fächer an semantischen Möglichkeiten. Die Zehen stehen nun dem Himmel am nächsten, werden zu Engeln, zu Vermittlern, Botschaftern des Himmels.

V. 16 ist ein e-Vers. «zehn Engel die Zehen und jeder Engel sagt» V.17 «Guten Tag Kunst des Kopfstands ...». Die vielen e-Laute strahlen Helligkeit und Leichtigkeit aus. Begrüßt wird die Kunst der Umkehrung.

Die Verse 17-20 handeln von der Kraft der Permutation, von der Verwandlung, die einen Blickwechsel bedeutet. «Kopfstand und Fußstand gemeinsam heißen: Wir sind oben, wir sind im höchsten Himmel ...». Begrüßt, mit aller Kraft willkommen geheißen wird der Wechsel der Perspektive. Es folgt eine Engführung der tragenden Begriffe «Himmel», «Gruß», «oben», «Bewegung», «Verwandlung» in einem glücklichen, euphorischen Ton. Neu im Akkord der Wörter ist «lichtes Europa». «... am Gruß erkennt jeder unsern Himmel: Lichtes Europa könnte gemeint sein ...». Die metasprachliche Reflexion zieht Europa als Objekt der Begrüßung in Erwägung. Das Signifikat bleibt weit offen. Nicht gesagt wird, was mit Europa gemeint ist und was seine lichte Seite ist. «Europa» bleibt offen für semantische «Einfälle». Was definiert Europa? Die Menschenrechte, die Demokratie, die Gleichstellung der Geschlechter, der Schutz der Minderheiten? Oder impliziert «lichtes Europa» auch eine Art Trauer? Impliziert «lichtes Europa» auch die Erkenntnis, dass es sich um etwas Unerreichbares handelt?

V. 20-23: Auch «Wolkenbewegung» und «Augenbewegung» könnten die Referenzpunkte von «Gruß» und «Himmel» sein. Der Gruß verwandelt die Augen- und Wolkenbewegungen; oder: die Verwandlung (Permutation) der Augenbewegungen führt zum Gruß, der wiederum den Tag verwandelt. Zwischen den Versen 13 und 23 folgen drei Doppelpunkte aufeinander; eine Erklärung ruft die nächste auf den Plan, die wiederum in eine Erklärung mündet: «Guten Tag Kunst». Die vielfachen Selbstreflexionen münden im Gruß, die letzte Erklärung ist die Wiederholung der Grußformel.

V. 23-27: Die letzten Verse stellen eine Frage («Wo sind wir?») und geben mehrere Antworten. Diese sind semantisch so weit offen, dass sie als Widerspruch und als Ergänzung gelesen werden können («Wir sind weit

oben und weitgezogen. Wir sind nicht weit oben genug, aber wir sind das Brennen ...»). Die Wörter «brennt», «rauscht», «schwarz», «Untergänge» des mittleren Teils werden permutiert. Nun werden «wir» und «das Brennen», «das Rauschen» und «der schwarze Atem» «im guten Übergang» zusammengeführt. V. 26 führt die zentralen Wörter im «Gehen» zusammen: «Grundlage, Europa, weite Verwandlung und Himmel in eins». Die zentralen Licht-Wörter bilden die abschließende Engführung. Die Begriffe bleiben abstrakt, semantisch offen, doch durch die Nähe treten sie in Beziehung zueinander, schaffen eine Atmosphäre von Licht, gewinnen gemeinsam an Leichtigkeit. Isoliert betrachtet, bleiben die Abstrakta leer und unlebendig. Doch in der Beziehung zueinander beginnen sie zu leben.

V. 27: Das Gedicht endet mit einer glücklichen Selbstaussage: «... wir sind begrüßenswerte Künstler des Spaziergangs». Der «Spaziergang als Himmelskunst» führt einen «Übergang» der Wörter vor. Er ist ein Grenzgang der Wörter zwischen der Ebene der Bedeutungen und der Dimension der Bedeutungsleere. Er führt «das Schönste der Welt» vor: «die Undeutbarkeit und die Undarstellbarkeit»¹⁸.

Das Grüßen ist ein Akt der Bejahung. Bejaht werden die Übergänge, werden die Veränderung, das Fließende der Welt, die sich verändernden Formationen. Bejaht wird eine Dimension der Kunst, die die Bewegung ihrer Signifikate und damit die eigene Zeichenhaftigkeit hervorhebt. Bejaht werden die von der poetischen Sprache evozierten mentalen Räume, in denen alles zu allem in Beziehung tritt. Zu erkennen, wie alles mit allem auf unsichtbare und unhörbare Weise verbunden ist, wie durch eine geringfügige Veränderung das gesamte System verändert wird, dies zu erkennen und zu bejahen wird zur «Himmelskunst». Der mehrfach kodierte «Himmel» impliziert hier wohl eine starke emotionale Qualität. Der Genitiv «Himmels» kann als genitivus subiectivus gelesen werden im Sinne von «Himmelskunst», als «die dem Himmel eigene Kunst». Die Welt wäre demnach als ein Kunstwerk des Himmels zu lesen. Der Spaziergang wird zu einer Tätigkeit, die dieses himmlische Kunstwerk zu dechiffrieren weiß. Als genitivus obiectivus würde «Himmelskunst» auf eine Kunst verweisen, die zum Himmel führt. Wer die geheimen Verbindungen zwischen allen Phänomenen der Welt zu denken imstande ist, denkt die Einheit der Differenzen. Dies ist eine Form der geistigen und emotionalen Ganzheit, eine Art Vollständigkeit, ein Glück. In «Die Geheimnislosigkeit. Ein Spazier- und Lesebuch» (1996) spricht Waterhouse, sich auf das Werk «Nemesis

¹⁸ Waterhouse, Peter: *Der Honigverkäufer im Palastgarten und das Auditorium Maximum*. Salzburg/Wien, Jung und Jung, 2010, 92.

Divina» des schwedischen Gelehrten Carl von Linné beziehend, von der «Nemesis», die zwischen den Dingen der Welt waltet¹⁹. «Nemesis», so Waterhouse, ist die ausgleichende (unsichtbare) Gerechtigkeit, die den Dingen ihre gestohlenen (nicht wahrgenommenen) Dimensionen zurückgibt, die das «Verletzte» und das «Unverletzte» wieder zusammenführt: «... ein Nemesisraum, getrennte Dinge, Entfernungen kommen zueinander, gehören einander»²⁰.

Durch die geringen, aber kontinuierlichen Verschiebungen von gleichen Sprachbausteinen scheint sich der Text zu bewegen. Das Lesen wird zur prozessualen Bedeutungskonstitution. Lesen bedeutet, dem Spaziergang der Wörter durch verschiedene Nachbarschaften zu folgen, bedeutet, durch imaginäre Sprachlandschaften zu streifen. Die Sprache weist viele Abstrakta auf, viele Wörter sind unspezifisch (man, alles, Kunst, Übergänge, Untergänge, Welt, Nacht, Gang, Himmel); sie vermeiden direkte, klare Aussagen, haben scheinbar nichts (oder kaum etwas) zu sagen; sie vermeiden den Habitus des Behauptens²¹; sie sind leicht (ohne spezifisches Gewicht); sie suggerieren keinen tieferen Sinn (vielleicht sind mit «wir sind nicht tief» – die Wörter selbst gemeint); sie deuten kein geheimes Wissen an (sind geheimnislos); sie sind das, was sie sind: eine Folge an Buchstaben, Lexeme ohne Untiefen. Das Gedicht setzt sie in Bewegung, führt sie zusammen, auseinander, wieder zusammen. Das Nicht-Sagen sei, so heißt es in «Die Geheimnislosigkeit», der Grund des Schreibens:

Etwas nicht zu sagen vermögen, es sei erlaubt, diesen Halbsatz als Fundament dieser Studien anzusehen. Etwas nicht sagen können, im Gedicht nicht, im Tagebuch nicht, auch hier nicht. Man wird es nicht gesagt hören. Es wird nicht da sein. Wer es nicht sagen kann, der ... Ach nein, so nicht, nicht sogleich mit einer Alternative und Opposi-

¹⁹ Waterhouse, *Die Geheimnislosigkeit*, 133ff.

²⁰ Ebda., 138. Nemesis hat bei Waterhouse nicht die negativen Konnotationen von «Rache» und «Vergeltung», die die Antike diesem Wort gab. S. «Nemesis», in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, bearb. u. hg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. München, DTV, Bd. 4 (Nasidius – Scaurus), 48f.

²¹ Waterhouse, *Die Geheimnislosigkeit*, 6: «Jedes Wort ist vermeidlich, welches Position ist, Subjektivität, ein bunter Held, eine umrissene Sache, wie das neue und das rote Automobil des Nachbars, das er besitzt und benützt und pflegt. Aber die wirklichen Worte, die beinahe wunderbaren Worte sind die Normalfälle, die familiären Worte, solche, die man getrost links liegen gelassen hat, die nichts taugen, mit denen man nicht dichten kann, denn keiner kann dichten. Da wo fast nicht gesprochen wird, fast nichts gesagt wird, über keine außerordentliche Sache, keinen berühmten Menschen, keine besondere Landschaft, da dichtet einer vielleicht».

tion; ich wollte bloß sagen, daß die Schweigsamkeit etwas Schönes ist und daß sie etwas bedeutet und einen Sinn hat und eine Moral. Daß das Schweigen und die Sprachen nicht wirklich zweierlei sind, ja, das ist mein zweiter Halbsatz für den Anfang der Studien.²²

Hinter den fließenden Bedeutungen öffnet sich eine Dimension der Leere, der Freiheit von Sinn. Sie wahrzunehmen, ist eine Frage der Perspektive, der «Augenbewegung», der «Wolkenbewegung». Es ist die, wie Foucault sagt, «nicht-signifikative Dimension»²³ der Sprache. Eine Literaturanalyse, die die Verfahren und Strategien der Wiederholung untersucht, könnte diese im Sinne Foucaults als «Nicht-Diskurs» markieren, der zeigt, «wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Sichtbaren ist»²⁴.

Das differentielle Spiel des Zeichens «Spaziergang» endet nicht mit den Grenzen dieses Gedichts.²⁵ In seinen Texten wird Waterhouse mehrfach die «Spur» des kontemplativen Gehens aufgreifen und sie mit «Spuren» anderer literarischer Texte verbinden. Es ist das Motiv des aufmerksamen, zugleich absichtslosen Schauens, des Suchens (und Findens) von Weite und Tiefe hinter den alltäglichen Dingen.

Gleich zu Beginn des Gedichts «Gemeinschaft der Sterne» (aus «Passim», 1986)²⁶ heißt es: «Spaziergang heißt: Der Himmel zieht Schuhe an, und größere Verschiebungen gehen vor ...». Der Spaziergang wird zum «Grenzgang». Wo das von allen ich-zentrierten Beschäftigungen losgelöste Subjekt sich selbst «verliert», öffnen sich seine Grenzen, es wird zum «wir», es wird zum Gras, zum Wasser, zum Stern, zum Marienkäferauge, der Himmel wird «wir». In den Gedanken ist kein «Ich» mehr, sondern ein Stern. Das Gedicht endet mit dem Vers: «Hier geht es uns gut als hutlos bei Nacht».

Das Kapitel «Wien. Wald» in «Die Geheimnislosigkeit» enthält Reflexionen über das Motiv des ereignislosen Gehens bei Stifter; das Kapitel «What he could not forget was that he had come by the road» enthält Reflexionen über die ereignislosen Spaziergänge des Engländers Hopkins (zu Stellen aus seinen Tagebüchern). Waterhouse setzt hier sein «selbstverges-

²² Waterhouse, *Die Geheimnislosigkeit*, 133.

²³ Foucault, 2001, 546ff. S. das Kapitel «Diskursanalyse» bei Krawitter/Osterheimer, a.a.O., 163-177.

²⁴ Foucault, 2001, 678.

²⁵ s. Eichhorn, Hans: *Der Spaziergänger. Versuch über Peter Waterhouse*. In: *Peter Waterhouse. Text+Kritik* (Heft 137), hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München, edition text + kritik, 1998, 9-14.

²⁶ Waterhouse, *Passim*, 56.

senes»²⁷ Schreiben fort: er schreibt über andere Autoren, er spricht über deren Spaziergänge, über ihre Haltung des «Lesens» der Natur. Auf der RezipientInnenseite lesen sich seine Reflexionen wie poetologische Kommentare zu seinen eigenen Werken.

In «Der Honigverkäufer und das Auditorium Maximum» (2010) schließlich streift das erzählende Ich tags und nachts durch Wiens außengelegene Bezirke, Vorstädte, Parklandschaften; es erkundet die «Durchlässigkeit»²⁸ der Stadtränder; es entdeckt Wiens weite, stille Räume. Die Wahrnehmungsorgane des Icherzählers sind weit offen: sie erkennen hinter dunklen Fassaden politische Gewalt, aber auch das «Nichts» («ein ewiges Geschenk»²⁹) hinter der Tristesse von Gewerbeplätzen, Autobahnen, riesengroßen Kaufhallen und Tankstellen. Das «Glück» («Selbstverzauberung»³⁰) des wahrnehmenden Ichs entspringt nicht dem Genuss von etwas ästhetisch Gelungenem, hat nicht nur mit positiven Emotionen zu tun; «Glück» ist eine Qualität der Wahrnehmung; es ist vor allem die Fähigkeit, Verbindungen zu schaffen, Fernabliegendes zu integrieren: den Schatten («das Schwarze») in das Licht, das Hintergründige in die Sprache, das Unsichtbare in die «stillen Augen».

Das in Waterhouse' Werk evozierte Glück hat mehr mit Ganzheit und innerer Anteilnahme zu tun als mit Genuss. Der Waterhouse'sche Spaziergang führt weg von der Trägheit des Herzens. Das Glück ist die unbeabsichtigte Folge einer Hin-Wendung und Zu-Neigung zur Welt.

Oswald Egger: Im Anger des Achilles

Das 22 Seiten umfassende Gedicht «Im Anger des Achilles» erschien 2004 im Band «Prosa, Proserpina, Prosa». Das Gedichtbuch ist optisch sehr sorgfältig gestaltet. Viele der in ihm enthaltenen Texte – zumeist

²⁷ In «*Die Geheimnislosigkeit*» wird von der poetischen Sprache des japanischen Dichters Bashō gesagt: «Sein Sprechen ist selbstlos und unbedeutend, anonym ...» (*Die Geheimnislosigkeit*, 14).

²⁸ Der Begriff «Durchlässigkeit» als Qualität einer Erzählweise ist hier Waterhouse' Reflexionen zur Erzählweise von Adalbert Stifter in «Granit» entnommen: «Hier ist soviel Durchlässigkeit geschaffen, Durchlässigkeit und Unschwärze, daß die böhmische Landschaft sich verwandelt zu Zeit [...]. Die Landschaft, die Zeit, die Erzählung des Großvaters, der Enkel sind allesamt in einer Verfassung weiter Durchlässigkeit. Der Enkel scheint alles berühren zu können, am Beginn der Erzählung sogar den Himmel, bloß sein eigenes Pech nicht, das schwarze, sondern immer nur die Durchlässigkeit und Zartheit. Ein solcher Zustand heißt Sprache» (*Die Geheimnislosigkeit*, 11).

²⁹ Waterhouse, *Der Honigverkäufer*, 151.

³⁰ Waterhouse, *Die Geheimnislosigkeit*, 115.

Langgedichte – bestehen aus zwei parallelen Textflüssen; die Verse auf der oberen Seitenhälfte werden auf der unteren Seitenhälfte von einem Prosatext begleitet. Auf einigen Buchseiten finden sich zusätzlich filigrane, nicht-figurative Zeichnungen, fein strukturierte Quadrate oder zarte Kringeln. So stehen etwa im «Inhaltsverzeichnis» dort, wo sich sonst die Seitenzahlen befinden, kleine, zunehmend komplexer strukturierte Quadrate. «Homologie der Vorgänge (Itinerar)» steht hier statt «Inhalt»: angekündigt werden also übereinstimmende Vorgänge, ein Wegverzeichnis durch unerforschtes Gelände. «Prosa, Proserpina, Prosa» lädt programmatisch zu Wanderungen ein, vielleicht auch zu «Spaziergängen». Das Buch lädt dazu ein, den komplexen, vielgestaltigen und miteinander in Verbindung stehenden Wegen der poetischen Sprache zu folgen.

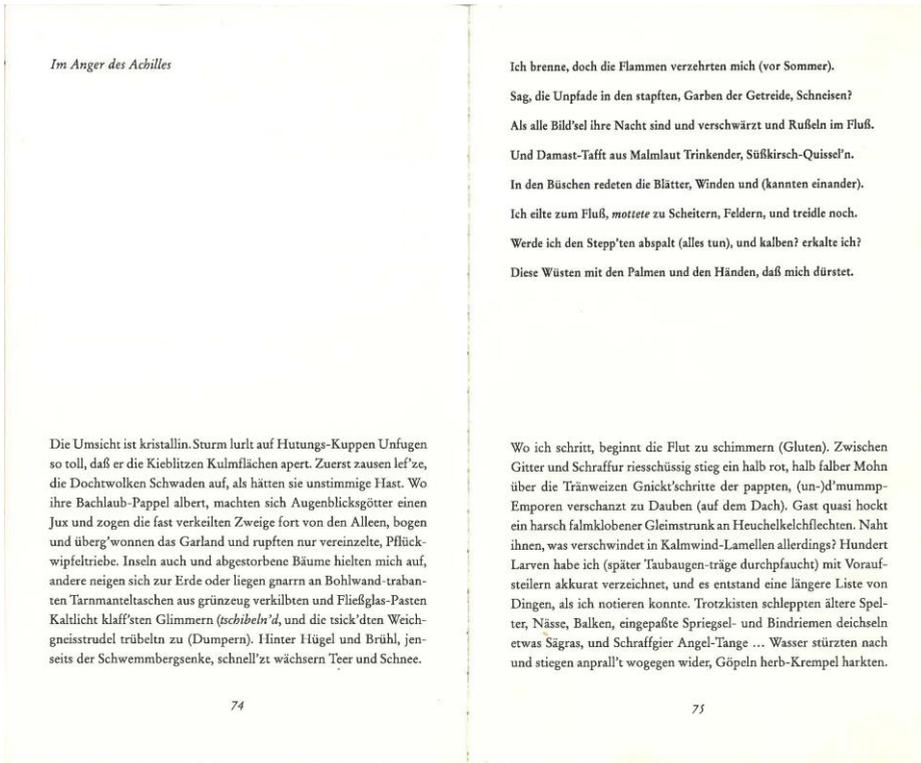
«Im Anger des Achilles»³¹ beginnt mit dem Prosatext; bevor die lyrische Stimme beginnt, schweigt sie eine halbe Seite lang. Vielleicht sind die Verse in der Leere unsichtbar da. Der Text als Ganzes ist ein polyphones Geflecht. Wie in einem alten Musikstück des 17. oder 18. Jahrhunderts zuerst der Generalbass einsetzt, die hohen Stimmen ein paar Takte später folgen und alle gemeinsam enden, so setzt auch hier die Prosastimme den Anfang der hörbaren Rede; die lyrische Stimme wird folgen; sie werden auf derselben Seite enden. Zwei poetische «Diskurse», Lyrik und Prosa, entfalten sich parallel, fließen aber nicht zusammen. Weder der Lyrik-Teil noch der Prosa-Teil dominiert. Zwischen ihnen, in der Mitte, öffnet sich die Leere. Lyrik und Prosa flankieren die Leere (den nicht sichtbaren dritten Diskurs), sie umrahmen die Stille (die nicht hörbare dritte Stimme). Eggers Text«lebt» auch kraft seiner performativen und visuellen Dimensionen, die Stille bzw. der Weißraum in der Mitte sind textkonstitutive Elemente.

Unterhalb der Leere beginnt der Prosatext:

Die Umsicht ist kristallin. Sturm lurlt auf Hutungs-Kuppen Unfugen so toll, daß er die Kieblitzen Kulmflächen apert. Zuerst zausen lef'ze, die Dochtwolken Schwaden auf, als hätten sie unstimmmige Hast. Wo ihre Bachlaub-Pappel albert, machten sich Augenblicksgötter einen Jux und zogen die fast verkeilten Zweige fort von den Alleen, bogen

³¹ «Anger» bedeutet laut «Wahrig»: 1. Freier Grasplatz im Dorf 2. Weide Wiese 3. Platz für Kadaver, (Wahrig, Deutsches Wörterbuch, hg. v. Renate Wahrig-Burfeind. Gütersloh/München, Wissen Media, 148). Immer hat es die Bedeutung «freier, leerer, ungenutzter Platz». Im Gedicht kann es als metasprachliche Metapher für den freien, noch ungenutzten Raum der Sprache gelesen werden.

und überg'wonnen das Garland und rupften nur vereinzelte, Pflückwipfeltriebe. Inseln auch und abgestorbene Bäume hielten mich auf, andere neigen sich zur Erde oder liegen gnarrn an Bohlwand-trabanten Tarnmanteltaschen aus grünzeug verkilbten und Fließglas-Pasten Kaltlicht klaff'sten Glimmern (*tschibeln'd*, und die tsick'dten Weichneisstrudel trübeln zu (Dumpfern). Hinter Hügel und Brühl, jenseits der Schwemmbergsenke, schnell'zt wächsern Teer und Schnee. (74³²)



Oswald Egger: *Prosa, Proserpina, Prosa*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, 74-75.

Es ist eine tönende Landschaft, die sich vor dem erzählenden Ich bzw. im Ohr und im inneren Auge der Lesenden öffnet. Dunkle u-Laute evozieren heulende Stürme, k-Laute das Brechen von Ästen; zischende z-Laute imitieren den Wind, der durch trockenes Baumlaub und über offene Hügel fegt; Bachlaub-Pappeln albern, auch die Sprache «albert», es ist ein Sprachjux, ein Jux-Vers, es ist der Jux von «Augenblicksgöttern». Viel-

³² Im Folgenden wird nach Zitaten aus «Im Anger des Achilles» nur die Seitenzahl aus der Suhrkamp-Ausgabe angegeben.

leicht sind «Augenblicksgötter» – wie «Bachlaub-Pappeln» – ephemere, diaphane Gedankenphänomene, Lautwesen ohne beständige Substanz. Einen Augenblick lang nehmen sie – wie ein schneller Gedanke, wie ein dahingesagtes Wort – sprachliches Leben an und vergehen wieder, rasch und spurlos. Sie sind «Kopf-Kinder» des gehenden Ichs; ihre Leichtigkeit, ihre Substanzlosigkeit befähigt sie zum Lachen; sie sind unernst, frei von Sinn und Bedeutung. Der Jux der «Augenblicksgötter» erinnert an das Lachen der homerischen Götter, das außerhalb der Welt erschallt und in gleichem Maße die Vergehen der Sterblichen wie die der Unsterblichen umfasst³³. Es ist ein all-umspannendes (sich selbst miteinschließendes) Lachen, ein universeller Jux.

Die Landschaften, die das Ich durchheilt, sind aus Lauten, Silben, Vokalen und Konsonanten gemacht. Das Ich durchmisst klingende Wortebenen, durchschwimmt Laut-Meere, durchwatet Sumpflandschaften aus Sprache, in denen es (lustvoll) versinkt. Inseln und abgestorbene Bäume wirken hemmend und störend, nicht rettend. Man könnte in ihnen «Sinninseln», «Bedeutungsinseln» lesen. «Abgestorbene Bäume» suggerieren sprachlich Abgestorbenes, nicht mehr lebensfähige Wort- und Sprachstämme. Die Musikalität der Sprache und die kontrapunktische Komposition erinnern an Roland Barthes, der in «S/Z» die polyphone Struktur eines Textes mit einer Musikpartitur vergleicht:

Der Raum des (lesbaren) Textes ist in jedem Punkt mit einer (klassischen) Musikpartitur vergleichbar. Die Aufteilung des Syntagmas (in seiner fortschreitenden Bewegung) entspricht der Aufteilung des Tonflusses in Takte (die eine ist kaum weniger willkürlich als die andere). Was hier aufbricht, leuchtet, was unterstreicht und beeindruckt, das sind die Seme, die kulturellen Zitate und die Symbole, die durch ihr starkes Timbre, den Wert ihres Diskontinuierlichen den Kesselpauken und den Schlaginstrumenten analog sind. Was da singt, sich abspult und bewegt, durch Zufälle, Arabesken und gelenkte Verzögerungen, entlang einem intelligiblen Werden (gleich der Melodie, die oft von den Holzblasinstrumenten getragen wird) das ist die Folge der Rätsel, ihre zurückgehaltene Enthüllung, ihre verzögerte Auflösung: die Entwicklung eines Rätsels ist ganz die einer Fuge.³⁴

Strukturalistische Analysemethoden können die äußere Struktur des

³³ Das «unauslöschliche Gelächter» der Götter erschallt in der Ilias (I, 599) und in der Odyssee (VIII, 326).

³⁴ Barthes, Roland: S/Z. Aus d. Franz. v. Jürgen Hoch. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976, 33.

Textes beschreiben, seine optische Anordnung, den Prozesscharakter seiner syntaktischen Konstruktionen, die Selbstständigkeit der beiden Zeichensysteme Prosa und Lyrik. Dem enigmatischen Charakter des Textes, der sich gegen eine hermeneutische Lektüre sperrt, wird jedoch eher eine poststrukturalistische Lektüre im Sinne Barthes' gerecht werden, die auf die vielen Paradoxien und rätselhaften Elemente hinweist, die bis zum Textende nicht aufgelöst werden. Sie wird «nicht versuchen, eine tiefe, letzte Struktur des Textes aufzustellen [...], multiple Strukturen in ihrer Fluchtlinie ins Auge fassen [...]; die Strukturierung der Struktur vorziehen [...]; das Ineinandergreifen der Codes suchen und nicht den Aufbauplan des Werkes [...]»³⁵. Eine solche Lektüre wird deutlich machen, dass die vielen Begriffe aus Botanik und Geologie nicht Gegebenheiten von Landschaften beschreiben, sondern in erster Linie auf den raumhaften Charakter der Sprache selbst hinweisen, auf die weiten, in alle Richtungen hin offenen «inneren» Räume der Sprache. Eine Lektüre, die «Schritt für Schritt»³⁶ vorgeht, wie sie Roland Barthes in «S/Z» vorführt, nimmt sich die Zeit, um «die Umkehrbarkeit der Strukturen zu beobachten»³⁷; sie sieht das Nacheinander der Wörter im Text als eine nur scheinbar in Bewegung gesetzte Handlungssequenz. Der Text folgt einer «reversiblen Ordnung»³⁸, d.h. über den gesamten Text sind Signale der räumlichen Offenheit, der Umkehrbarkeit und der Synchronizität verteilt; die Verlaufsrichtung der Textfäden ist reversibel und zirkulär.

Der Text auf dem Vorsatzblatt enthält Reflexionen in Form von Fragen, die als poetologischer Wegweiser durch die Labyrinth des Buches gelesen werden können. Hier wird die Zirkularität der Lektüre als Bedingung für die Erfassung des Textes als Ganzem genannt:

Wie sieht das Innenleben von Gedichten aus dem die Erzählung schon *verfahrensweise* fehlt? Genauer: wie verschweigt ein Text, *wovon* er handelt (aber nicht *womit*)? Zwischen dem «Ich» eines inneren (fast inerten) Monologs und dem, was «Achilles» schon im Namen schildert (*Ich* und *Achilles* miteinander), führen und verzwirren Wortfiguren (wie: *ein Leben leben, das Spiel spielen, Tode sterben*) zum stummen Gespräch. Dieses reicht von verliebt gesponnenen Schnüren bis zum Erzählgarn und auch *Funeral* ineinander verzopfter Denk-Vorgänge: Beziehungslinien, deren Worte, «wie Blumen» (in Wörtlichkeit von *Ligatur*) einander

³⁵ Ebda., 255.

³⁶ Ebda., 17.

³⁷ Ebda., 17.

³⁸ Ebda., 258.

berühren und lieren, sich schneiden, überlagern und wiederhin verlieren – wie die Linien einer Hand. Das Buch ist *eins*, wenn man es von vorne bis hinten *und* von hinten nach vorn gelesen hat: als Fügung auf der ganzen Linie, ohne *Ende* und *Wendung* (Wörtlichkeit von *Prosa* als direkte wie distrikte Rede), in monodischen Einzeilern, die sich «vorschlingeln» (Wörtlichkeit von *Proserpina*) und «erstrecken» im arealen Areal der Poesie der Prosa der Poesie usw. – *Überhaupt geht das Wortlose in einem guten Gedicht umher wie die in Homers Schlachten nur von wenigen gesehenen Götter* (Klopstock).³⁹

Dieser Text enthält klare Hinweise auf die Struktur des Textes als Geflecht, als ein Gewebe von «Stimmen» oder «Codes». Die überraschenden Namensklärungen von «Achilles» als «*Ich* und *Achilles* miteinander» und von «Proserpina»⁴⁰ als «die Sich-vorwärts-Schlingelnde» verweisen auf die Materialität beider Namen, zugleich aber auch auf den Spielcharakter aller sprachlichen Zeichen. Sie signalisieren die (stark ironisierte) Präsenz eines pseudowissenschaftlichen Codes: der wissenschaftliche «Diskurs» selbst ist mehrstimmig; er ist ein komplexes Mit- und Durcheinander aus mehr oder weniger ernstzunehmenden Elementen.

«Achilles» wird als die Einheit von «Ich und Alles» dechiffriert. In «Achilles» wird die Differenz von Individuum und Universum gedacht und integriert. Das Ich setzt sich in Beziehung zu «Allem», erfasst in allem «ansprechende» Konnotationen; in allem sieht es Anknüpfungspunkte, die zum Dialog anregen. Ein (lyrisches, erzählendes) Ich durchwandert den Text, es knüpft Gespräche an, oben und unten, es knüpft am Geflecht weiter (mit «verliebt gesponnenen Schnüren»), ist selbst Faden und knüpfende Instanz. Das Ich ist von der Fülle der Anknüpfungsmöglichkeiten gleichsam überwältigt und betört. Seine in alle Richtungen hin ausgeschickten «Antworten» können nur in einer progressiven Lektüre erfasst werden, die jedem Detail Aufmerksamkeit schenkt wie einem «Eingang zu

³⁹ Egger, *Prosa, Proserpina, Prosa*, [2].

⁴⁰ Die Anlehnung des Namens «Proserpina» ans lat. verbum *prōserpere* ist volksetymologischer Natur (Varro 1. 1. 5,68. Aug. civ. 7,20. 24. Arnob. 3,33. Isid. orig. 8,11,60). Der Name der griechischen Gottheit Περσεφόνα (Cic., nat. 2,66 *Graecorum nomen*) wurde auf italischem Gebiet in der Form *Persēpōna* übernommen (vielleicht von Livius Andronicus geprägt), später (4. Jh.) durch Vokalschwächung zu **persīpina*. Über Etrurien kam sie mit progressiv wiederholtem *r* und geschwächtem Vokal als *Prōsērpina* ins Lateinische. S. den Überblick über die sprachhistorische Entwicklung des Namens: s. «*Proserpina*», in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, bearb. u. hg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. München, DTV, Bd. 4 (Nasidius – Scaurus), Sp. 1188.

einem Netz mit tausend Eingängen»⁴¹. Eggers Poem zu lesen heißt, «Schritt für Schritt» seinen Verzweigungen zu folgen, den Variationen und Parallelismen, den Antithesen und chiasmatischen Strukturen, heißt, dem Wechselspiel von «Stimme» und «Echo» aufmerksam zuzuhören. Barthes' Methode einer äußerst genauen Lektüre hat paradigmatischen Wert auch für die Lektüre experimenteller Texte:

Denn das Schritt für Schritt umgeht gerade durch seine Langsamkeit und seine Zerstreuung das Eindringen in den Bezugstext, vermeidet es, ihn umzukehren und von ihm ein inneres Bild zu geben: immer nur *Dekomposition* [...] der Lektüre-Arbeit: [...] das ist schließlich, in der Schrift des Kommentars selbst, systematisch mit der Digression (eine Form, die durch den Wissens-Diskurs schlecht integriert wurde) spielen und auf diese Weise die Umkehrbarkeit der Strukturen zu beobachten, aus denen der Text gewebt ist. [...] Aber Schritt für Schritt zu kommentieren [...] heißt es vermeiden, ihn zu sehr zu strukturieren, ihm diese zusätzliche Struktur zu geben, die zu ihm durch eine These käme und ihn schließen würde: heißt, den Text, anstatt ihn zu versammeln, sternenförmig aufzulösen.⁴²

Die Verse erstrecken sich über 21 Seiten, die Zahl der Verse variiert pro Seite von 3 bis 9. Die Verse sind Einzeiler. Mit zwei Ausnahmen (S. 91, 1. Vers; S. 94, 1. Vers) enden alle Verse mit einem Satzzeichen, meistens mit einem Punkt, manchmal mit einem Fragezeichen. Es gibt kaum Enjambements. Die Satzzeichen markieren einen wirklichen Schlusspunkt der hörbaren Sprache. Zwischen den einzelnen Versen ist eine Zeile Leerraum. Es ist ein Wechselgesang zwischen einer lyrischen Stimme und der Stille. Das Gehen des lyrischen Ichs erweist sich als metasprachliche Selbstreflexion des poetischen Textes, als Allegorie des prozesshaften Sich-Fortschreibens des Textes. Es ist ein Gehen durch offene, mentale Räume, durch «inwendige» Landschaften, das Lesen ist ein Sammeln und Blüten-Lesen in Wortgärten und ein Verweilen in den Leerräumen der Sprache:

⁴¹ Barthes, S/Z, 16.

⁴² Ebda., 17. Barthes entwickelt im Folgenden das Bild des «bestirnten Textes», den ein Kommentator lesen soll wie ein Augur den Himmel: «Der Text ist in seiner Masse dem Sternenhimmel vergleichbar, flach und tief zugleich, glatt, ohne Randkonturen, ohne Merkpunkte. So wie der Seher mit der Spitze seines Stabs darin ein fiktives Rechteck herausnimmt (abteilt), um darin nach bestimmten Prinzipien den Flug der Vögel zu erkunden, zeichnet der Kommentator dem Text entlang Lektürebereiche auf, um darin die Wanderwege der Bedeutungen, die sanfte Berührung der Codes, das Vorbeigehen der Zitate zu beobachten» (S/Z, 18)

Ich brenne, doch die Flammen verzehrten mich (vor Sommer).
Sag, die Unpfade in den stapften, Garben der Getreide, Schneisen?
Als alle Bild'sel ihre Nacht sind und verschwärzt und Rußeln im Fluß.
Und Damast-Tafft aus Malmlaut Trinkender, Süßkirsch-Quissel'n.
In den Büschen redeten die Blätter, Winden und (kannten einander).
Ich eilte zum Fluß, *mottete* zu Scheitern, Feldern, und treidle noch.
Werde ich den Stepp'ten abspalt (alles tun), und kalben? erkalte ich?
Diese Wüsten mit den Palmen und den Händen, daß mich dürstet. (75)

Wer spricht? Wir erfahren über das «Ich» im Weiteren nichts Näheres, weder seinen Namen noch sein Woher und sein Wohin; sein Alter, sein Geschlecht ... alles bleibt offen. Das «Ich» bleibt anonym, ohne Geschichte, ohne individuelle Merkmale. Seine Präsenz (der Grund seines Daseins) scheint sich im Gehen und Wahrnehmen zu erklären. Es geht, es trägt Marschstiefel (78), es flicht: «Ich flocht (und flechte noch) ...» (79); es nimmt wahr, es sieht; es brennt aus einer inneren Glut heraus («vor Sommer»). Es vergisst den eigenen Namen und alle anderen auch: «Ich tue (und vergesse meine Namen, alle) alles miteinander ...» (76); «Die mich nannten, erkannte ich nicht, und vergaß (auf die mich riefen)» (82). Es liegt unter Bäumen: «Ich lag unter Bäumen (ohne Namen) (und Blumen) im namenlosen Gras» (82).

Es bleibt ein selbst-loses, ein nach allen Seiten hin offenes Ich; es nimmt die aus Lauten bestehende Landschaft wahr; alles andere vergisst es⁴³. Das lyrische Ich besteht aus mehrfachen Identitäten; sein eigener Namen, der ihm eine Kontur geben würde, ist ihm nicht wichtig; seine eigenen Grenzen, die es vor den Anderen definieren würde, sind verzichtbar. Die Grenzen des Ichs öffnen sich, die Lautzeichen von «Alles» strömen herein, die Buchstaben von «Ich» verströmen sich. Sie werden zu «Achilles».

Metaphern des Gehens setzen Sprachlandschaften in Bewegung. Eggers Sprache setzt sich selbst in Bewegung; sie setzt die normierte Sprachlandschaft in Bewegung, «ver-rückt» Lexikonwörter, verschiebt Gramma-

⁴³ Vgl. das Kapitel «Person und Figur» in Barthes, S/Z, 71f.

tikregeln; sie bildet aus Nebensätzen Hauptsätze («Als alle Bild'sel ihre Nacht sind und verschwärzt und Rußeln im Fluß» 75); sie verwendet die Konjunktionen in einer anderen als der Lexikonbedeutung («Ich brenne, doch die Flammen verzehrten mich (vor Sommer)» 75). Das «doch» als bejahend-entgegensetzende Konjunktion irritiert; es suggeriert, dass es auch ein nicht-verzehrendes Brennen gibt. Das Brennen scheint zur «Substanz» des Ichs zu gehören, scheint jedoch an seiner Substanz nicht zu zehren; doch nun «verzehrten» es die Flammen (warum das Imperfekt?). Eine normorientierte Satzgrammatik würde eine verbindende Konjunktion wie «und» setzen. So aber setzt der Vers Gedanken in Bewegung, er weckt Phantasien, eine Fülle an Assoziationen: Ist das Ich in Liebe entbrannt? Sind es Flammen der Sehnsucht, die das Ich verzehren? Nein, es sind Flammen des Sommers («vor Sommer»). Es muss ein in seiner Fülle überwältigender Sommer sein, ein Sprach-Sommer, ein Laut-Sommer, ein Un-Sommer, ein Mehr-als-Sommer.

Im Möglichkeitsraum des Gedichts verwirklichen sich von Vers zu Vers Klangmomente, die ihre Wirkung jenseits normierter Sprachverbindungen entfalten. Die einzelnen Wörter und Verse werden aus den Regeln der Korrektheit befreit und kehren zu sich selbst zurück. In Eggers Gedicht zeigen sich die Wörter als das, was sie zuallererst sind: als klingende Folgen von Buchstaben. Die Wörter als vereinzelt Einheiten treten zueinander in Beziehung, sind einander Echo, Spiegelung, Umkehrung. Sie inszenieren die komplexen Verbindungen, die zwischen den Phänomenen der Welt bestehen, ohne sie zu erklären.

Der Text «verschweigt, *wovon* er handelt (aber nicht *womit*)». Er handelt von der Abwesenheit einer Erzählung, er verschweigt sie durch Sprache. Das Abwesende als der Fluchtpunkt aller sprachlichen Bewegungen bestimmt die innere Dynamik des Textes. «Das Unbewusste ist strukturiert wie eine Sprache», sagt Lacan⁴⁴, so wie das Begehren des Menschen, aus einem «Seinsmangel» entspringend⁴⁵, sich notwendigerweise auf ein Objekt richtet, das unzugänglich sei, so richten sich auch die Sprachzeichen, ihrem verweisenden Charakter gemäß, auf etwas fundamental Unerreichbares. Eine psychostrukturalistische Lektüre wird sich an Textdetails orientieren, um an ihnen das «Gleiten des Signifikats»⁴⁶ zu beschreiben; sie wird auf-

⁴⁴ Lacan, Jacques: *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, hg. v. Norbert Haas u. Hans-Joachim Metzger. Weinheim/Berlin, Quadriga, 1987³, 26.

⁴⁵ Lacan, *Schriften II*, 41.

⁴⁶ Lacan, *Schriften II*, 36.

zeigen, dass die Sprachzeichen (Signifikanten) keine fixierbaren, voneinander isolierbaren Signifikate aufweisen, sondern verschiedene, «gleitende» und austauschbare Signifikate, die aus Bewegungen der metonymischen Verschiebung innerhalb des Bedeutungsprozesses entstehen⁴⁷.

Eggers poetische Sprache entgrenzt die Wörter, sie kontaminiert Wörter verschiedener Herkunft (Gnick'schritte, Zwerchwellen, Priel-Püttel, Tarnmanteltaschen), sie öffnet die Grenzen zwischen den Wortarten, zwischen Verben und Substantiven («Gimen Silbe Gilfte Barst Lodern» 77), zwischen Substantiven, Adjektiven und Adverbien («... und die Naßgrasgärten liegen über Krattwald areal ...» 77). Die Sprache ist durchlässig für «Alles», sie schwirrt, rieselt, murmelt und summt, poltert, zischt und rauscht. Hier wird «Alles» durch das Nennen reeller und fiktiver Namen ins Dasein beschworen. Von Oskar Pastiors Gedichten sagt Waterhouse, sie bestünden aus «Nicht-Wörtern» oder «Mehr-als-Wörtern», aus einer «Mehrsprachigkeit»⁴⁸:

Das Ganze; ich weiß nicht, was es ist. Aber, oder bin ich getäuscht, ich höre es, weiter Sprung, in den Gedichten von Oskar Pastior. Da vermeine ich, daß das Ganze eine Gestalt der Durchlässigkeit ist. Diese Gedichte sind wohl nicht mit Wörtern geschrieben, sondern mit mimetischen Durchlässigkeitstypen. Und in ihnen höre ich gar keine Dinge, denn es gibt keine. Es gibt nur Tote, Sterbende, Pestkranke, Drillingsföhren, Waldmädchen, Vogelbeerbäume, vielleicht im Traum eines Einschlafenden.

Also die Mehrsprachigkeit. Wenn man Adalbert Stifter übersetzte in die Mehrsprachigkeit, man hätte dann Gedichte von Oskar Pastior, glaubte ich einmal, wenn man Stifiers geheimnislose Wörter übersetzte in Pastiors Nicht-Wörter oder Mehr-als-Wörter, es würde so klingen:

Park mit Usen: Krampustine: Prim aus Ketn
Kus-Primaten: Paks mit Urne: Unpas Kismet
Pe Ist Ramunk: Ra Ist Knumpe: Puk Ist Mer An
Praksimuten: Simuprakten: Maksiturpen⁴⁹

Auch Eggers Gedicht entfaltet seine Wirkung kraft «mimetischer Durchlässigkeiten»; die Wörter nehmen eine scheinbar wirkliche Form an, ihre Form ist der Erscheinungsform «wirklicher» Wörter (Lexikonwörter)

⁴⁷ Waterhouse nennt dieses Phänomen «Durchlässigkeit». In «*Die Geheimnislosigkeit*» (10) heißt es von Stifiers Sprache: «Das ist keine Durchlässigkeit für Sinn, sondern eine Durchlässigkeit für Wirklichkeiten ...».

⁴⁸ Ebda., 23.

⁴⁹ Ebda., 23.

angenähert. Es sind scheinbar Begriffe aus der Botanik oder Geologie, scheinbare Verben; doch sie sind, im wörtlichen Sinne, «mehr» als Wörter, sie tragen in aller Regel «zu viele» Konsonanten, zu viele Präfixe, Suffixe, sind Komposita aus zu vielen Elementen (Z'nummen, jetzt-Gwirrt'sel, Blauregentrauben, Weichgneisstrudel, Tränweizen, Schwelmond, Strand-anprallmauerwannen-Hang, Gart'nachtkerzen, Sandschwallberge, Zeisel-t'gras, unzittrig't). Die hypertrophen Formen bewirken ein «ver-rücktes» Wort-Äußeres mit Rissen, Sprüngen, winzigen kleinen Löchern, die das Wort als Ganzes aus den Angeln heben. Durch die Risse verweisen die Wörter auf das Rauschen des großen leeren Raums, auf die «tosende Stille»⁵⁰. Eggers Sprache rettet alte, vom Vergessen bedrohte Wörter aus dem ruralen Sprachbereich in die poetische Existenz und kombiniert sie mit noch-nicht-existenten Wörtern. Die «aktuelle» deutsche Sprache wird um historische und virtuelle Dimensionen erweitert. Die deutsche Sprache gewinnt in Eggers Texten an Terrain; unaufhaltsam scheint sie hineinzuwachsen in den Leerraum der klanglichen Möglichkeiten. Jeder Klang steht zugleich im Zentrum eines Echoraums, ruft andere Klänge hervor und wird seinerseits gerufen. Alles berührt einander, meint einander:

In den Büschen redeten die Blätter, Winden und (kannten einander). (75)

Untertuch'ten (aber), Uchtlitz Dämmerungs-*nymphéa* (ruften mich). (78)

Zwischen Gitter und Schraffur riesschüssig stieg ein halb rot, halb falber Mohn über die Tränweizen Gnickt'schritte der pappten, (un-)d'mummpp-Emporen verschanzt zu Dauben (auf dem Dach). Gast quasi hockt ein harsch falmklobener Gleimstrunk an Heuchelkelchflechten. Naht ihnen, was verschwindet in Kalmwind-Lamellen allerdings? (75)

Die Wortklänge scheinen einander zu wecken und zu durchdringen. Jeder Klang spiegelt das ganze tönende (Text-)Universum wider. Das Universum (der Text) hat in den Wörtern unzählige Zentren, es gibt keinen Mittelpunkt des Universums.

Viele Verse suggerieren Bewegungen des Gehens und Wanderns:

Ich eilte zum Fluß, *mottete* zu Scheitern, Feldern, und treidle noch. (75)

Wo ich schritt, beginnt die Flut zu schimmern (Gluten). (75)

Inseln auch und abgestorbene Bäume hielten mich auf ... (74)

⁵⁰ Der Begriff ist dem Buch von David Reville entnommen: *Tosende Stille. Eine John Cage-Biographie*. München, List, 1995.

Als ich an den Prallhang kam ... (76)

Gut, daß ich Marschstiefel trage, die Wiese wird sumpfig ... (78)

Es gibt erstaunliche Parallelen zwischen den metasprachlichen Metaphern dieses Textes und der bildlichen Sprache von Roland Barthes. So gibt es «Im Anger des Achilles» wiederkehrende Bilder des Flechtens und Webens:

Ich flocht (und flechte noch), Ähren (und Zittergras-Haare) zwirn.

Mit verliebten, mit verspielten Schnüren zwischen Fingern und *Infinit*.

Die floreale Ligatur zu allem, ein flüster-leises Seil, das mich so fesselt.

Schnürt an jeden deiner Namen, überall, Achilles, immer. Wieder. Jetzt.

(Toben in meinem Anger) Bilder (und wilderes) verschwindend, die Sinne. (79)

Der Text wird von einem flechtenden Ich geflochten, das zwischen den eigenen Fingern und dem «*Infinit*» Querverbindungen herstellt. Ein substanzloses, sich ständig wandelndes Ich verknüpft botanische und geologische (und überhaupt «alle») Phänomene zu einer «floreale Ligatur». Bei Barthes heißt es:

Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefasst hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.⁵¹

Das Motiv der Blumen, des Pflückens von Blumen, suggeriert das Pflücken und Sammeln von «Spuren» im Sinne Derridas:

Und pflücke – in der Lichthitze des Mittags –, unumgehend, Blumen. (81)

Vom lyrischen Ich wird gesagt, dass es «Namen» (Identitäten, identifizierbare Signifikate) vergisst:

Ich tue (und vergesse meine Namen, alle) alles miteinander, 'turbel'tn. (76)

⁵¹ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, 94.

Gestern sah ich Rosen ohne Trost, knoten, Dorn an Wort (verschränkt).

Ich lag unter Bäumen (ohne Namen) (und Blumen) im namenlosen Gras.

Die mich nannten, erkannte ich nicht, und vergaß (auf die mich riefen). (82)

Das selbst-vergessene Ich neigt sich der Welt der Flora und Fauna zu. In den zarten, nuancenreichen Beschreibungen von nicht-existenten Blumen, Gewächsen und Schmetterlingen reflektiert der Text die Abwesenheit von fixierbaren Signifikaten. Die Fülle der Epitheta für das Nicht-Existente ist erstaunlich:

Ich werde Schwärme ernten, und Balgfrüchte der *Proserpina* kappen.

Und verkapseln, Hadern, und zu *Obst*monaten okuliert entraupen.

Glastqualen (deren Echo (*Oreade*) der Narzissen) Tuxzucht stilltsen.

Oleanderschwärmer kollerten Haglaub-Imago smaragd- und grasgrün.

Sandgamander Tragakanth mit taglichem *Augit* und Kies-Griebseln.

Aprikosenrosaroten Flügelkleidern. Der Leib, olivgrün (ist wie Puppe).

Lidern (*Proserpinum Proserpinae*) unter Tauben, calmgelb (rot-orlean). (85)

Wie ein gewaltiger Klang-Fluss strömen die Verse von Seite zu Seite. Aus ihnen steigt ein Klangteppich auf, ein Surren und Rauschen, Tönen und feines Vibrieren der «Luft». Es ist eine Wortkaskade mit Sinnfragmenten, eine Ekstase des Klangs. «Spuren» aus dem Begriffsinventarium von Botanik (Balgfrüchte, Puppe), Zoologie (Proserpinus Proserpina, Imago⁵²), Mythologie und Geologie (Augit) werden miteinander verwoben. «Proserpinus Proserpina» ist der wissenschaftliche Namen des Nachtkerzenschwärmers. Das großgeschriebene «Lidern» klingt nach Dativ (warum hier der Akkusativ Proserpinum folgt, ist nicht nachvollziehbar), gefolgt von «unter Tauben»: die grammatische Struktur ist nicht zu bestimmen. Welche «Schwärme» erntet das «Ich»? Schwärme von Bienen? Herzenschwärme? Auch «Proserpina» entfaltet ihre verwirrende Zweideutigkeit:

⁵² «Imago: das fertig ausgebildete, geschlechtsreife Insekt (Biol.)» (*Duden. Fremdwörterbuch*, bearb. v. Wolfgang Müller. Mannheim/Wien/Zürich, Dudenverlag, 1974³, 315)

Ist es die Göttin oder ist es der Schmetterling? Balgfrüchte wiederum sind Früchte, deren Samen von einer festen, ledrigen Fruchtwand umgeben sind; manche Arten von Balgfrüchten ähneln dem Kokon von Schmetterlingen. «Der Leib, olivgrün (ist wie Puppe)»: Der Körper der Nachtkerzenschwärmer ist tatsächlich grün, seine Flügel grün mit rosa-orangefarbenen Nuancen. Echo war tatsächlich eine Oreade⁵³ (doch warum steht Oreade kursiv geschrieben?); hier wird die «Spur» ihrer tragischen Liebe zu Narzissus⁵⁴ mit der der leuchtenden gelben Frühlingsblume verknüpft. Jedes Zeichen hat mehrere Signifikate, in der wechselnden Nähe der Zeichen zueinander «gleiten» die Bedeutungen von einem Zeichen zum anderen.

Offen bleibt die Frage, ob die kursiv geschriebenen Wörter einen eigenen Zusammenhang bilden. Sind sie ein durchgehender Faden im Textgewebe? Doch welcher Zusammenhang besteht zwischen *mottete oscillae tertres moiré unblumen au delà Anken* etc. im Versteil und *tshibeln'd es wird tag sein dentelle tumseln Karplatzterrassen Unzinnen* im Prosateil?

Wiederkehrend sind Bilder des Liegens, Wachträumens und Halbschlafs:

Ich habe frühlicht gewacht und schläfrig mich den Schläfen zugewandt. (83)

Und liegen im Gras, wieder, und Gankern (im Anger unililien *Affodill*). (94)

Das Motiv des tagträumenden Ichs, das – an der Schwelle zwischen Wachzustand und Träumen – mit weit offenem Bewusstsein empfänglich wird für die «ganze» Wirklichkeit, findet sich in Eggers Texten in zahlreichen Permutationen und Inversionen, so z.B. in den komplementär angelegten Poemen «Herde der Rede»⁵⁵ und «Poemanderm Schlaf»⁵⁶.

Auf S. 8 von «Prosa, Proserpina, Prosa» stellt sich der Text die Frage nach seinem Unterfangen und beantwortet sie – in Form einer Frage – mit der Thematisierung des eigenen Verfahrens.

Was geht hier vor – mir?

Ich meine, was geht hier vor – vor mir – mir vor?

⁵³ Oreaden sind Bergnymphen, s. «*Nymphais*», in: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, bearb. u. hg. v. Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer. München, DTV, Bd. 4 (Nasidius – Scaurus), 207-215.

⁵⁴ S. Ovid, *Metamorphosen*, III, 339-510.

⁵⁵ Egger, Oswald: *Herde der Rede. Poem*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999.

⁵⁶ Egger, Oswald: *Poemanderm Schlaf*. Zürich, Edition Howeg 1999.

Kann ich mir von unmöglichen Dingen eine Vorstellung machen?
 Ununterredend – auch?
 Wie etwas vor sich geht und nicht vorkommt?
 Um Wort für Wort (wie Achilles und mich) im Stillen zu versilben, so völlig, daß ich schweige? [8]

Die Worte sind zur eigenen Würde als Träger von Lauten und von Stille zurückgekehrt. «Der Auffassung von Poetizität liegt ein selbstreferentielles Sprachmodell zugrunde. Demnach stellt Dichtung die Verfahren, die sie benutzt, in ihren Texten aus. Nicht der Inhalt (der Sinn), sondern die Form (das poetische Verfahren) steht im Vordergrund»⁵⁷.

Die Sprache lauscht den einzelnen Lauten (Vokalen, Konsonanten) nach und intensiviert ihren Klangeffekt durch Häufung, Wiederholung und Permutation. Vielfach zu beobachten sind Wortfolgen mit demselben tragenden Vokal und auffallenden Konsonanten-Ballungen (Bergkammgrate, Klett-Rückwände, Trogtobel, Tschette, Gletschertopfplooder strolchten, Quirmilchstraßen, Selchrauchmelden ...). Deutlich spürbar ist die Lust der Sprache an den Lauten, ihre Freude am Ausprobieren aller möglichen Klänge. Wer den Text liest, empfindet eine sehr sinnliche Freude an den lautproduzierenden Bewegungen des Kiefers, der Zunge, der Zähne, des Gaumens.

Karste Vereintiefungen unterhalb, und Bergkammgrate Kesselformen bilden und Klett-Rückwände, wie Trogtobel *Tschette* und Gletschertopfplooder strolchten, Treib-g'Mohlen in Torsion der Schmelzerzbäche, die durch Trittfelsen spalt-Ast verklafften oder untief stürzten, Böschungsschraffe *Touch-Schutthaldden* zu Verwerftbergen Eindämmen vorauf ausgeräumt (hantieren) ...» (85)

Es gibt helle, spitze, ganz in «» und «» gehaltene Verse, die sich zu r-Versen wandeln – eine poetische Permutation der Liquida:

Illativ-Winke in Igrülen ich und Ybscht Biestmilch Iltniß'ten *Illicien*:

So unter Lilien lag Achill, begraben als werderte er, und ich rede. (88f.)

Es gibt Verse, die sich an stimmhaften und stimmlosen labiodentalen Frikativen und Gutturalen entlangwinden:

Fuder und Glumern, und Gauchheil, diese Galmei vergarbten Malachite. (89)

⁵⁷ Klawitter/Ostheimer, a.a.O., 122.

Das Gedicht geht über gutturale, zischende Laute, über Liquida, Explosiva, hüpf über erfundene und gleich apostrophierte Präfixe (Treib-g'Mohlen, g'Schroten, 'turbel'tn, Schirr'gen, d'Tobend) hinweg, errichtet Konsonanten-Dämme innerhalb von Wörtern (zünd'seln, d'lungg, stilltsen, Balgt'spelz, gutterten, tölt'ern, Hadertschatten, Glimpfwintern, Fallgwurzelfüße, Flechtwatstapfen ...).

Mit Sprachmaterial werden Sprachlandschaften erwandert: Wälle, Niederungen, Flüsse, zischender Regen, rieselnder Sand, das Fließen des Wassers («Welle um Welle zerfiel am Rieselstrand in Quellerten grün-Dings glitzernde Streukringsel, die silbrig unterblakt in diese Schatten der Spülkiesel sickerten» 90). Über die Sprachlandschaften senken sich Laut-Dunkelheiten («Und dunkelten in Unkontur und Umriß ...» 87).

Diesen Text liest man am besten mit den Ohren. Für «Ohrentexte» dieser Art gilt Susan Sontags Aufforderung im besonderen Maße⁵⁸:

What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more.

[...]

The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*.

In place of a hermeneutics we need an erotics of art.

In Waterhouse' poetologischen Reflexionen zu Thomas Kling findet man anschaulich vorgeführt, wie einer mit «diebevollen» Ohren liest. Waterhouse zieht Parallelen zwischen Klings Gedichten und Vergils erster Ekloge. Beide Texte, der antike und der moderne, so Waterhouse, inszenieren ein Horchen. Die Welt wird als etwas Tönendes wahrgenommen. Waterhouse' Lesehaltung sollte ein Vorbild sein für die Lektüre der Eggerschen Texte. Waterhouse deutet nicht, er sucht keinen «Sinn» in dem, was er liest, sondern er horcht, angestrengt und absichtslos zugleich, auf die Stimmenvielfalt des Textes. Er beginnt mit der Beschreibung des antiken Liedes:

Vergils Hirtensachen, die "Bucolica", beginnen sogleich als tönende Sachen, als Waldlied. Der dieses Waldlied – *musa silvestris* – einübt, ist im ersten Vers genannt, Tityrus, Hirte und Sänger. Erstes Wort der "Bucolica": Tityrus, Sänger. [...] Tityrus, du langsam im Schatten,

⁵⁸ Sontag, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*. London, Eyre & Spottiswoode, 1967, 3-14, 14.

ruhig im Schatten, bringst die Wälder zum Tönen, instruierst, instrumentierst die Wälder. [...] Tityrus hütet die Töne? Welche sind die Töne? Es gibt die rufenden Pinien, die rufenden Quellen, die rufenden Obstgärten, das Weidengesträuch mit Gesumm der Bienen, das Singen der Baumscherer, die Dumpflaute der Tauben, das Seufzen der Turteltauben aus der Ulme, Resonanzen der Zikaden, Flöte und Syrinx, Werke Pans, [...] erzählende Berge und Wälder, Stimmen von Bergen hinauf bis zu den Sternen, Felslieder und Gesträuchlieder, Gezisch des Austro, Perkussion der Bäche mit Steinen ...»⁵⁹

«Im Anger des Achilles» steht paradigmatisch für eine Literatur, die durch die eigene Zeichenhaftigkeit die Zeichenhaftigkeit der Welt spiegelt. Eine Lektüre kann nicht darin bestehen, die Autorintentionalität zu rekonstruieren oder einen Sinn zu finden, der sich als Botschaft hinter der verschlüsselten Sprache versteckt, sondern darin, die Sprachbewegungen aufmerksam zu verfolgen, die vielen Stimmen (das Plurale des Textes) zu hören und die leeren Räume der Sprache zu benennen, die sich zwischen den Versen und Sätzen von Seite zu Seite weiten.

⁵⁹ Waterhouse, Peter: *Mund. Tener mundi orbis*. In: *Thomas Kling, Text+Kritik* (Heft 147), hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München, edition text + kritik, 2000, 38-58, 38.

Genese Grill
(Burlington, VT, U.S.A.)

*Musil's «On Stupidity»
The Artistic and Ethical Uses of the Feminine Discursive*

Abstract

Robert Musil's 1937 address «Über die Dummheit» navigated a challenging subject in a treacherous climate for free speech and simultaneously affirmed Musil's conception of the necessary symbiosis of aesthetics and ethics. This paper argues for a reading of the address and its preparatory notes wherein Musil's gendered «Stupidity» (*Die Dummheit*) represents the ethical role of the artist, as poetic, non-conscripted voice – and, thus, of Musil himself – in a period of totalitarian brutality and linear «final solutions».

In 1931 Robert Musil was nominated by Thomas Mann to take the vacant seat left by Arthur Schnitzler on the Writers' Section of the Prussian Academy of Arts in Berlin, but was rejected, allegedly because he was «too intelligent to be a true creative writer»¹. Despite this ambivalent slur and despite Musil's contempt for anti-intellectualism and what he called «wishy-washy mysticism», he was, in fact, a rather curious champion of types of thinking often maligned as stupid. Trained as an engineer, a philosopher, a behavioral psychologist and a mathematician, he abandoned all of these professions in order to become a creative writer (a *Dichter*) and even admits to having taken up the study of logic and mathematics «in order to conquer them»². Nevertheless, many Musil scholars, attached to his

¹ Klaus Amann, «Literature and Politics» in *A Companion to the Works of Robert Musil* (Camden House, 2009), 65.

² Musil writes that he was «von einer tiefen Verachtung für den Verstand erfüllt» (filled with a deep contempt for reason). «Zur gleichen Zeit» (At the same time), he continues, he began to throw himself into his fresh enthusiasm for logical and mathematical studies, in order, he explains, «um sie zu besiegen» (to conquer them). *Klagenfurter Ausgabe* (Klagenfurt Edition): Annotated Digital Edition of the Collected Works, Letters and Literary and Biographical Remains, with Transcriptions and Facsimiles of All Manuscripts.

hyper-intellectuality, persist in calling him a «scientific rationalist» and in arguing that he ultimately rejected what by their standards are unintelligent, i.e., aesthetic and mystical solutions to the problems posed in his great, unfinished novel, *The Man Without Qualities*. Yet, these problems, including such unanswerable questions as «how to live the right life», «how do we hold a feeling fast», and «what is reality», are precisely of the sort which necessitate a humble admittance of incapacity, of, even, a sort of stupidity in the face of an infinite questioning about what it might mean to be human. They are questions which can only be explored by means of dismantling mono-logics and certainties and by creating a new, living, *poly-logos*, by facilitating a new sort of seeing. And to see new is, almost by definition, to see in a way that looks stupid to those who are entrenched in some old surety. There may not be words or syntax yet to describe what is new, but one certainly can't use the old ones in the old way; thus the new seer is caught in a moment of stuttering and stammering, circling and speaking in tongues. The new seer may find his or her project endlessly complex, unfinishable, like Musil's expanding novel, while another will have finished, efficiently and smoothly, in no time at all.

The other morning I was on my way to discuss with some intellectual lady friends whether or not logic is a male construct we might better dispense with. I told this to two of my male friends on my way out the door. «What», exclaimed one of them, «you had better not try using logic to debunk it!». I tried to explain the much-discussed difficulty of using a male-made language to talk about modes of being potentially external to it, when the other friend picked up a knife in the dish rack and said, «We men call this a knife. What do you women call it?» The word logic, of course, comes from the word *logos*, therefore language and logic are thought to be inextricably related. What is a knife? It is a stabber and a spreader. A pricker and a slicer, a threat and a promise, a tool and a cold metal caress.

When examined in light of contemporary feminist poetics, the impulse to answer the question of definition with multiple personal associations rather than one simple word is reminiscent of Luce Irigaray's notion of a «sex that is not one». Multiple answers speak the language of multiple erogenous zones in contrast to the mono-directional thrust of the male *logos*. What does this imply about logic? In attempting to answer my friend's question, I thought about the idea of multiplying instead of re-

Ed. Walter Fanta, Klaus Amann, and Karl Corino. Robert Musil-Institut, Alpen-Adria Universität Klagenfurt, Austria, 2009: Ulrichs Tagebuch. Die Utopie der Höflichkeit.

ducing, of infinite proliferation, of dialogics and poly-logics, and, of course, I thought of Musil's sketch «What is a Street». In this sketch Musil mocks the $2 \times 2 = 4$ people whom, were you to ask them, «What is a street?» would be annoyed by the stupidity of the question and answer: «a street? A street is a street. Period.» The other kind of person, the seer or visionary, Musil calls him, «knows most certainly that a street is not something straight and day-bright, but rather that it can just as well be ... something with multiple branches, filled with secrets and riddles, with traps and underground passageways, hidden prisons and buried churches,»³ a means to become lost or to really find one's complex self – or even to find another human being in a new world.

In *The Gay Science*, Nietzsche, another thinker with an ambivalent relationship to rationality, argues that polytheism was important because it helped people to see with individual and varied eyes, and taught them how to see a «plurality of norms» instead of being mono-centered. This variety, although nominally about «gods, heroes, and overmen of all kinds, as well as near-men and undermen, dwarfs, fairies, centaurs, satyrs, demons, and devils», came to be a structural model of seeing individually and of establishing the rights of the individual, «free-spiriting» and «many-spiriting». Polytheism became a prototype for the individual's «strength to create for ourselves our own new eyes – and ever again new eyes that are even more our own; hence man alone among all the animals has no eternal horizons and perspectives.»⁴ We create limits and horizons ourselves, defining and ordering regenerative chaos. While this is understandable and probably necessary, Nietzsche, in his posthumous essay «On Truth and Lying in a Supra-Moral Sense», reminds us of our role as «creative subjects» in the constant proliferation of these constructions and encourages us to make ever new and more varied metaphors to describe and arrange what is essentially a fluid and ungraspable reality⁵.

The many new eyes that are eternally created and recreated by such a process are also present in Rilke's «Archaic Torso of Apollo», where the headless sculpture shines like a candelabra of individual candles: «For» as

³ Robert Musil: *Tagebücher* [Diaries]. Ed. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976, 9.

⁴ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*, trans. and ed. Walter Kaufmann (New York: Random House, 1974), 191-92.

⁵ Friedrich Nietzsche, «On Truth and Lying in a Non-Moral Sense» in *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. Vincent B. Leitch, trans. Ronald Speirs (New York: Norton, 2001), 874-884.

Rilke writes, «there is no place that does not see you»⁶. The many points of de-centered seeing tell the viewer, the reader, the poet, «You must change your life», circling us around to the connection between the formal/aesthetic and the ethical/worldly. A body that sees — breaking out of all bounds like a star with many points — is a body made entirely of eyes — multiple points of vision without one center. A novel, too, can have multiple centers.

Being without center, however, does not mean being without meaning, or without ethics. On the contrary, this multiplicity of shifting, changing perspectives requires an even greater attention than that «wretched contentment» Nietzsche diagnosed in his contemporaries. Success, as Walter Pater described it, is the «failure to form habits. » And art, like the consciousness of the reality of death, is a means to wake people up, «vivifizieren, dephlegmatisieren» as Novalis describes the purpose of philosophy⁷. Abstraction, Musil writes in his essay *Toward a New Aesthetic*, explodes «the normal totality of experience» and this explosion, he maintains, is «the basic capacity of every form of art»⁸. Art, he writes, «is a “disturbance” in which elements of reality are reconstituted as an unreal whole that usurps the value of reality»⁹. In his search for the best way to live, Musil sought a «motivated life» through engagement with what he called the *living word* and a constant revivification of relative aesthetic and ethical vision.

The constant destabilization is accompanied by an opening to possibilities, and the articulation of new creation, but to see new is initially to see like a child, an innocent, or a fool. It is to stutter, stammer, stumble. It is a necessarily inefficient process, and Musil, who turned over every idea in his mind in painstakingly thorough relation to every other idea, constantly testing its relative and current validity, was speaking of himself when he titled an important unpublished essay, «Ruminations of a slow-witted man»¹⁰. And he may have been thinking of what he referred to in one note as the «sympathetic role that idiots play in art» when, in a very early version of his novel concept, he named his protagonist Hans Narr, a

⁶ Rainer Maria Rilke, *Die Gedichte*, 483, translation mine.

⁷ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (Berkeley & LA: U of California P, 1980), 188.

⁸ Robert Musil, *Precision and Soul: Essays and Addresses*. Ed. and trans. Burton Pike and David S. Luft. Chicago and London: U of Chicago P, 1990, 200.

⁹ Musil, *Precision*, 196.

¹⁰ Musil, *Precision*, 214-236.

German version of the archetypal Foolish Hans or Jack the Knave¹¹. Before he arrived at the name of Ulrich for this character who would be his «friend», his alter ego, he tried a variety of names, including Anders, which means «other». The relationship between foolishness, otherness, and the marginal role of the artist and intellectual is highlighted by this palimpsest of names, just as it is by Musil's laboratory of a thousand manuscripts, their obsessive and deferring re-visioning, their infinite proliferation of metaphors, analogies, possibilities. Like other Modernist novelists, Musil's goal was to enable fresh-seeing by opening up a narrative field of perspectival circularity, dwelling in momentary presence rather than pushing toward linear progress, worldly success, or conformity to preconceived concepts. This fresh seeing aimed to create an existential awareness of the individual's role in the continual co-creation of realities through poly-logical imagining.

Modernist re-visioning was an aesthetic-ethical imperative of great moment in an era where the myth of historical progress came to be paired with treacherously totalitarian *Gleichschaltung*, a new word coined by the Nazi regime to connote the enforcement of a policy of totalizing conformity of ideas, attitudes and action¹². The resistance to the coming of

¹¹ K4: Lesetexte. Band 4, Der Mann ohne Eigenschaften. Die Vorstufen. Aus dem Nachlass Ediertes. Vorarbeit zum Roman. Haus ohne Gegenüber: «II. Fassung: Der zum Bewußtsein der Eigenart seiner Kraft gekommene Hans Narr. Der zur Feinheit des Geistes gekommene Hans Narr. Er sucht seine Schwester auf – die verlobte, spät verlobte – und überzeugt sie».

¹² Two aphorisms by Musil defining this Nazi neologism: «Gleichschaltung. Another measure of the strangeness of what is happening today with the German spirit is that a word has come into usage for a large part of these happenings which presents the native speaker with no less difficulty than it does a foreigner. «Schalten», the action word at its foundation, belongs to the older history of the German language and had possessed in the present day only a weakened life, so that there were indeed many derivations of it in use, while it itself was somewhat petrified and only used in specific situations. So one can say, for example, that someone schaltet free (disconnects or isolates) from something, but the simple sentence one schaltet no longer carries a complete meaning. On the whole, the word is most often seen in the formula «schalten und walten», which means something to the effect of to manage and to have a free hand, but which is spun with a bit of poetical moss. One grasps that there is some Romanticism behind the idea of using the word schalten. Its original meaning signifies to push, tow, set in motion, force. This Romantic word has the most modern of children. A Schalter is something at the train station, namely a ticket office, and something having to do with electrical room lighting signifies a little window that one can push open and closed, but also there is, in an electric power station, something called a large «Schalt-board» [...] – «Gleichschaltung: 1) The word It marks the strangeness (it will be difficult for foreigners to understand it) of

Gleichschaltung is embodied in Musil's novel by the alternate consciousness state he calls the Other Condition. This Other Condition is an extra-temporal aesthetic mystical experience, which functions as an interruption to the rule of what in the title to the first book of Musil's novel is called «seinesgleichen geschieht», or the self-same prevails. In Book II, «The Criminals: Into the Millennium», it is this extra-temporal condition of otherness, as ethical-aesthetic quickening, that prevails as the most promising utopian configuration of a-social deviation from sameness marked by its title. Alterity, in other words, is tantamount to crime; and crime is a necessary stage in the process of new seeing, which itself is often seen as a form of crime.

In his controversial 1937 talk, «On Stupidity», Musil presents stupidity (*die Dummheit*, a feminine noun in German) as a female artist, a *Künstlerin*, who, instead of answering with one simple word, responds in multiple associations when she plays the association-word game. For example, when prompted with the word «prison», she will answer, «consists of cells where one locks up useless people»; when prompted with the word «sick», she responds with a personal experience: «I was sick once». When prompted with «father», she tells a tale of brutality: «he threw me down the stairs once»¹³. Stupidity, this woman artist, talks too much about herself, is unseemly and improper, and doesn't seem to think or express herself in a linear manner. Musil had argued in his 1929 essay, *Woman, Yesterday and Tomorrow* that «Woman is tired of being the ideal of the man who no

what is happening today in Germany, that this word *Gleichschaltung*, which plays such a large role in it, cannot be directly translated into other languages. This word was suddenly there one day out of nowhere for the not-yet-National Socialist Germans. Lamps, machines are *gleichgeschaltet* (switched into conformity) – and Germans. Difference between norms and similarities. It has active and passive meanings in psychiatry. Levers and similar mechanisms, electric currents *ein- und ausschalten* (switching on and off). *Schaltwerk* (control unit). *Schalthebel* (switching lever) In general: *Gleichstrom* (co- or parallel current): a current whose direction remains the same. There is a *Batterieschaltung* (accumulator switch) for galvanic elements, next to and following one another. One speaks of (different) modes of *Schaltung* in dynamo machines. Likewise in an electrical lighting system. *Schalten*, middle high German. To push, tow (esp. a ship), into movement, to force. In new high German becomes = to steer; old high German *scaltan* = to push, new high German. *Schalter* = sliding sash from middle high German *schalter* (*schelter*) = bolt. *Schaltjahr* (leap year) already in old high German because of the day that is pushed forward. (to push is also a basic meaning of *schalten*) [*Walten* really = being strong] see *Gewalt* (violence) [...]». KA: *Lesetexte* Band 14. *Gedichte, Aphorismen, Selbstkommentar*. *Aphorismen aus dem Nachlass*. Ich stelle zusammen. Trans. mine.

¹³ Musil, *Precision*, 282-283.

longer has sufficient energy to idealize, and [that] she has taken over the task of thinking herself through as her own ideal image». In 1929 he had written that women, who were intent on becoming the actors of themselves, had contributed to «a great purification of the atmosphere», concluding with approbation that the new woman, «no longer wants to be an ideal at all but to create ideals, to contribute to their formation just as men do»¹⁴. Had he changed his mind in less than a decade?

Avital Ronell, in her book *Stupidity*, registers nausea in response to what she sees as a lapse into misogyny in this 1937 address, suggesting that Musil evades the real bully of totalitarianism whom he cannot directly attack by picking on someone weaker¹⁵. But let us look at this a bit more closely. Musil's *On Stupidity* is a very strange address, filled with a more than usual amount of ambivalence and an even less than usual amount of closure for Musil. He rarely connects the different strands of ideas, rarely shows us directly how one section seems to contradict the other, how the different types of stupidity are hopelessly mixed up on the hierarchy of good, bad, dangerous, higher, lower, peaceful, violent, brutal, passive, victimized, sadistic, holy. The address asks a good deal of the listener. It seems, often, to not make sense. Is it in code? Could he have spoken directly at that time if he had wanted to? About an address he presented in 1934 in Vienna he noted that its success consisted in the fact that he had dared, at all, to speak¹⁶.

Both Ronell and Musil agree that premature closure is a prime characteristic of the bad sort of stupidity. Coming too quickly to closure, thinking that one has complete mastery over something or someone, believing one has understood everything are signs of stupidity. Thus, if we are not to jump too quickly to conclusions, we may register our discomfort (nausea even) at Musil's association, but should stay to explore what is incompletely in the air here. The association of the woman artist and stupidity is probably not, as Ronell points out, merely grammatically determined by their shared noun gender; there is more to it, conscious or not; although not, in my reading, misogyny. It might seem even more damning that the woman artist in the finished talk is originally an «imbecile» or an «idiot» in

¹⁴ Musil, *Precision*, 213.

¹⁵ Avital Ronell, *Stupidity*, University of Illinois Press, 2002, 67.

¹⁶ Musil noted that the greatest success of this speech was that he had spoken at all («der Erfolg dieses meines Vortrags hat hauptsächlich darin bestanden, daß ich überhaupt gesprochen habe»). *KA: Lesetexte*. Band 9 Reden. Vortragsmanuskripte aus dem Nachlass. Der Dichter in dieser Zeit. Einleitung Basel.

the notes, until we read Musil's admission: «the idiot who answers like I do»¹⁷. Musil, as becomes clear when one examines the preparatory notes for his talk, is actually identifying himself, and the artist and intellectual in general, with this maligned and threatened woman artist, «die Dummheit», who knows that it is sometimes wise to hide one's intelligence from the brutes who are more powerful. While some men may blame her for this subterfuge, Musil notes, «a realistic observer will recognize it as a weapon which encircles her». Further, the imperative outlined in his 1929 essay that the human body, woman's body in particular, free itself from the ideals imposed upon it from outside, in order to become «the actor of itself», is an apt image for Musil's radical rejection of the total rule of *a priori* forms, externally imposed ideals, communal language and values. The Modernist artist, like the new woman, wants to create her own ideals and come to his own conclusions about reality, wants, in sum, to participate in the ongoing creation of the world through discourse.

While in the talk he makes the fleeting connection between the imbecile/woman artist's answers and the poetic, in his notes for the address, he expands on this, remarking that the imbeciles' answers have a great plasticity, a corporality «... they do not answer conceptually, but tell a story, dramatic or epic ...». They narrate superfluties and contexts that «are connected to the theme through an underground sea»¹⁸. The stupid woman artist who answers in complexly personal associations in the address is a twin to Musil himself, a person who sees the undersea or underground connections between ideas and things, sees knives and streets and fathers and stupidities as multi-faceted impressionistic shape-shifters, different in different circumstances; and anyone who would censure her is a $2 \times 2 = 4$ person, hopelessly obtuse. In this context, the imbeciles, the women artists, the idiot poets who, Musil writes in his notes for the address, speak like «painterly primitives» when responding to associative prompts, are stand-ins for Modernist artists, maligned by National Socialist theory as «entartet» (degenerate). Yet, Modernist artists themselves (Musil included) often happily admitted of some affinity with the art of the insane, of children, and of «primitive» cultures, precisely because this work provided access to the «spherical»¹⁹ realms of the subconscious and sub-logical.

¹⁷ K4: Transkriptionen und Faksimiles: Nachlassmappen. Nachlass Gruppe III. Mappe III/4. «Über die Dummheit». III/4/97. Schm Entwurf 7. Trans. mine.

¹⁸ K4: Transkriptionen und Faksimiles: Nachlassmappen. Nachlass Gruppe III. Mappe III/4. «Über die Dummheit». III/4/97. Schm Entwurf 7. Trans. mine.

¹⁹ Musil learned this word from Ernst Kretschmer and discussed its meanings in a

Despite its tendency to utilize the emotional capacity of collectivist hysteria for its own purposes, the reign of linear mono-logic, meanwhile, was sadistically intent on eliminating even the quietest individual voice of dissent or alternative vision.

The political nature of Musil's address is much clearer in the preliminary notes, where he was able to be braver, revealing that he felt himself as artist and human directly endangered and maligned by the invectives of the totalitarian regimes in power. In one instance he notes the danger to which one who questions the prevailing valuations of stupidity exposes himself. He could be accused of having a «destructive attitude during the contemporary historical development» which he calls «the ether swoon». «Yes», he continues, «it is not impossible that there would be hotheads who would accuse him of a lack of a patriotic or *völkisch* attitude». Musil finishes ironically: «Of that lack he knows himself to be exonerated. And I hope that no one would fear that this will become a polit[ical] exposition. I am only speaking about stupidity»²⁰. Later Musil comments about the German «herd instinct» which had already existed before it found its current political form, and a slight bit later on the relevance of a discussion of sadism, «because our time has developed a social sadism» related directly

number of diary entries: See *Tagebücher*, 838: «6. April 1930. Frühling – Brüder Čapek – Prag – diese drei Worte verbunden durch ein ziemlich unsinniges Zeitwort bildeten meinen Bewußtseinsinhalt beim Aufwachen nachmittags. Ich hatte die ganze Zeit über geglaubt, nicht zu schlafen, sondern wach zu denken. Es wäre eine Art gestörtes Denken, das mit der Freudschen Traumtheorie nichts zu tun hat. Aber etwas später kam mir doch vor, ich hätte ein ähnliches Bild vor mir gehabt, wie eins einmal in der Prager Presse war, einer der Čapeks ein Blumenbeet gießend. Das wäre dann wohl ein Bilddenken, “sphärisch” in Worte übersetzt». [6. April 1930. Spring – Capek brothers – Prague – these three words bound together by a seemingly meaningless verb constituted the content of my consciousness upon awaking in the afternoon. The whole time I had thought that I had not been sleeping, but rather had been thinking while awake. It would have been a kind of disordered thought quite different from Freud's theory of dreams. But later it occurred to me that I had had seen a picture before me, similar to one I had seen once in the Prager Presse, of one of the Čapeks watering a bed of flowers. That would be rather a thinking in pictures, «spherically» translated into words] And: «Nur habe ich das früher durch eine Art Anklingen (assoziativ oder “sphärisch”) zu erklären versucht. Es ist aber wohl so, wie beim Schreiben selbst: wenn aus einer Leitidee Gedanken hervorgehn, die man unmöglich wissen konnte» (*Tagebücher*, 862). [But in the past I have attempted to explain this as a kind of suggestion (associative or «spherical»). It is, however, the same with writing itself: when ideas arise from out of a main theme that one could not have anticipated.] Trans. mine.

²⁰ KA: Transkriptionen und Faksimiles: Nachlassmappen. Nachlass Gruppe III. Mappe III/4. «Über die Dummheit». III/4/113. A 1 1. Trans. mine.

to «humanism's lack of resistance»²¹. While humanism does not know how to defend itself, society, Musil laments at the start of the address, is guilty of its own resistance, a resistance to art which he calls a special kind of «art stupidity». The word stupid, he notes further, had often been used to refer to poetry in more intellectually happy and liberal times; but now it has been replaced in part by «political and national invective» and an unconscionably excessive brutality and passionate intensity aimed at anyone who would dare to see differently. Music that is «übermodern» (overly modern), Musil notes, is called «undeutsch» (un-German), really just another word for stupid²². The idiot is the other, par excellence.

The intellectual and the Jew, writes Musil elsewhere, as if he were talking about the type of the man without qualities, are both extraterritorial, stateless beings. They cannot, in other words, be successfully integrated into the *Gleichschaltung*. The stranger, adds Georg Simmel, referring to the role of the Jew in contemporary German society, «is not radically committed to the unique ingredients and peculiar tendencies of the group, and therefore approaches them with the specific attitude of “objectivity”. But objectivity does not simply involve passivity and detachment; it is a particular structure composed of distance and nearness, indifference and involvement». The stranger's «dangerous possibilities», Simmel suggests, proceed from the fact that «he is not tied down in his action by habit, piety, and precedent»²³. This openness is reminiscent of Irigaray's impulse to liberate the subject from a pre-configured logos in *The Way of Love*. Outside of the safety of what she calls its «language-house», «the subject accepts being unsheltered. A stranger in his own land, he turns back to a more radical disappropriation, where keeping the senses awake is indispensable for survival ... here the eyes have another function than recognizing the same, the identical ... They open anew upon the unknown ... they discover again astonishment, contemplation, admiration, restored to the ingenuousness of the child. They see anew, not blinded by what they have to see in accordance with speech»²⁴. Such seeing requires a resistance to settled sureties and to what Musil would call dead words. To utilize living words, on the other hand, is a form of Keats' «negative capability».

²¹ KA: Transkriptionen und Faksimiles: Nachlassmappen. Nachlass Gruppe III. Mappe III/4. «Über die Dummheit». III/4/115 A 1 3. Trans. mine.

²² KA: Transkriptionen und Faksimiles: Nachlassmappen. Nachlass Gruppe III. Mappe III/4. «Über die Dummheit». III/4/5 H 5. Trans. mine.

²³ Georg Simmel. *The Sociology of Georg Simmel*, NY: The Free Press, 1950, 404.

²⁴ Luce Irigaray. *The Way of Love*. Continuum, 2004, 45.

Shakespeare, as Keats wrote was «capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason»²⁵. This resistance to premature closure and polarized posturing is an aesthetic practice of flexible ethical aliveness in the face of stale and outmoded received ideas, absolutes, and finalities.

In conscious distinction to the parole of «final solutions», Musil chose to approach provisional answers to unanswerable questions and, furthermore, to do this in the language of literature. He chose to write a novel instead of a work of philosophy precisely to avail himself of the formal languages of subconscious imagery and infinitely associative metaphor, variation and repetition, deferral and suspension of time and narrative, realms he knew from his extensive studies of psychology, anthropology and religious experience to be dangerously close to the pre-logical, primitive, mystical or insane. Musil considered the exceptional and fleeting consciousness of the aesthetic Other Condition to be the foundation of ethics and of a motivated conduct of life. To act according to ethics or ideals, alas, is considered foolish and adolescent, feminine, idealistic, unrealistic, if not anti-social or threatening, even today. But society, the state or nation, as Musil repeats again and again in the aphorisms and sketches from the period of *Gleichschaltung*, is in dire need of the autonomous voice of the marginalized *Geist*, an untranslatable but key word that signifies a combination of spirit, intellect, feeling and culture. Indeed, the synthesis of what Musil called «precision and soul» embodied in the word *Geist* strikes at the heart of what he diagnosed as a deeply problematic polarization of thought and feeling. While many Musil scholars still believe that he intended to reject the aesthetic mystical Other Condition as possible solution to the problems posed in the novel, I maintain that it remained central to Musil's conduct of life, his narrative aims, and aesthetic-ethical activity. But this is not to say that Musil did not care about reality.

Aesthetic experimentation, far from being disinterested, is intrinsically related to political and social liberation, to social ethics, as is the experimental novel, perhaps precisely because, as Bakhtin noted, it is inherently anti-canonical. «The novel», writes Michael Holquist in his introduction to *The Dialogic Imagination*, «is the name Bakhtin gives to whatever force is at work within a given literary system to reveal the limits, the artificial con-

²⁵ John Keats, qtd. In Albert Elmer Hancock. *John Keats: A Literary Biography*. Boston & NY: Houghton Mifflin, 1908, 121-122.

straints of that system»²⁶. Allen Thiher, in his *Understanding Robert Musil*²⁷, puts the case even more directly, when he says that both Musil and Bakhtin «wrote to defend freedom against stultifying dogma and illiberal totalitarianism» (137). Thiher writes that he knows of «no other thinker ... who stressed with such lucidity that ethical thinking and art are interrelated». Thiher connects this resistance to Musil's «theory of the destruction of forms», invoking the Kabbalistic mystical imperative to continually repair the original vessels of creation which are said to have burst because they could not «contain the light emanating from God's being». Thiher reminds us that although «the vessels must be continually broken so that the light may be propagated [...] there must also be vessels so that it can be contained. The destruction of the forms of perceived thought and perception is a necessary process, which gives access to a new condition beyond received ideas and their rationality». After the destruction, in other words, there must be new creation, new forms.

Bakhtinian heteroglossia and polyphony are terms of generative delight as they dare to revel in the infinity of creative possibilities in the face of death camps and the silencing firing squad. I think here of the experience of Bakhtin's great countryman Dostoevsky, who may have learned how to speak in tongues and how to celebrate the idiot from his dramatic reprieve from execution. Prince Myshkin, Dostoevsky's idiot hero, has learned to see while away in Switzerland, as a result of his epileptic attacks, which have the effect of making everything look «strange». His attacks are preceded by moments of an Other Condition of ecstasy so powerful that, Dostoevsky writes, «all these gleams and flashes of the highest sensation of life and self-consciousness, and therefore also of the highest form of existence» seemed to him «the acme of harmony and beauty»²⁸. Despite his association of these moments with disease and idiocy, he declares that «For this moment one might give one's whole life». These «higher moments» contain «infinite happiness», he concludes, making the connection between these small units of interruption to the normal flow of time and infinity or timelessness: «At that moment», says Myshkin, «I seem somehow to understand the extraordinary saying that *there shall be no more time*»²⁹.

²⁶ Michael Holquist. «Introduction». *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: U of Texas Press, 1981, xxxi.

²⁷ Allen Thiher. *Understanding Robert Musil*, Columbia: U of South Carolina P, 2009, 201.

²⁸ Fyodor Dostoevsky, *The Idiot*, trans. Constance Garnett. New York: Macmillan, 1923, 224.

²⁹ Dostoevsky, *The Idiot*, 225.

Musil, who had one of his first mystical experiences during the First World War when he was almost killed by an aerial dart, understood Dostoevsky's connection between an ethical imperative of Heideggerian «being towards death», extra-temporal aesthetic experience and the wakefulness of seeing new. Musil's quest in the novel to make a heightened feeling last is foreshadowed by Prince Myshkin's story of a condemned man who expressed dismay that he had not lived every moment as an eternity while alive. Myshkin admits that even when the man is miraculously set free he probably didn't «live each moment as an eternity and not waste one» ... that in truth, «he wasted many»³⁰. But he still insists that, despite its seeming impossibility, he believes it could and should be attempted. Musil too, although admitting that it is impossible to keep a feeling fresh or to maintain the ecstasy of the Other Condition indefinitely, celebrates the value of the flame that is recurrently ignited there and its instigation toward what he calls in one note, «a deepening of personality» and «something fine everyday»³¹. Whether it is impossible or not to live every moment as an eternity and not waste one, to do so would certainly be deemed idiotic in a society which avoids the reality of death at all costs. Yet, since death in fact is the most objective thing there is (there is not one of us who is not condemned to die), to ignore it seems the greatest of delusions and fictions! Maybe this is why art, created by that great transformation artist, Stupidity herself, is always reminding us of death, if only by its quickening to life.

What is seen as stupid, Musil explains, depends on the context. As the fool-hardy but righteous Antigone said to her more reasonable sister Ismene, «One world approved my wisdom; another thine»³². What is stupid may be heroic, but, as Musil notes, society generally favors seamliness and successful enterprises over rashness and excess. Antigone, after all, is killed at the end, and she gave up her life for a mere ideal, a spiritual matter. Sophie Scholl, the young German resistance fighter who with her brother distributed fliers condemning the National Socialist regime at their university, was «stupid» enough to cast the fliers down into the entrance way of the university after she and her brother had succeeded in avoiding detection. But was it not deemed stupid enough by most people for her to have dared to distribute the fliers, to have dared to resist in the first place?

³⁰ Dostoevsky, *The Idiot*, 51.

³¹ *KA*: Kommentar & Apparat. Register. Autoren und Werke. K: Key, Ellen.

³² Sophocles. *The Plays and Fragments*. Trans. & ed. by Richard Jebb. Cambridge: The University Press, 1900, 107.

The unnecessary gesture, in any case, her arm casting the fliers like living birds onto the heads of her terrified and silenced co-patriots, this beautiful, irrational, unexplainable gesture of freedom, cost both siblings their heads. But she had already lost hers.

Because stupidity, though hard to define, seems mainly to be associated with being impractical, incapable, inefficient, useless, something like poetry, perhaps, or love, or dreaming, or an overly idealistic insistence on values or self-expression. But to be too reasonable or too capable, notes Musil, is stupid too, and somewhat inhuman, lacking the proper degree of emotional connectivity. He may have been thinking of his own notorious coldness. We know that he struggled with how brave he was or was not willing to be in his vocal criticism of the totalitarian regimes of Germany and Austria, and, we know, as he put it in his *Ruminations of a Slow-witted Mind*: how much the «challenge and duty to speak. To exercise criticism»³³ weighed upon him. He may have wished he could have been stupider, but he had his Jewish wife's life, as well as his own, to consider.

Perhaps it takes a man who was considered too intelligent to be a creative writer to say it with impunity, but while we work to articulate the complexity of this world that is not one, we would do well to wonder at the strange topsy-turvydom which declares the stuttering, stammering seers of new worlds, the pioneering founders of new languages and customs, the unseemly actors of themselves the stupid ones, when compared to those who think they already know or who rest comfortably upon the laurels of an already-constructed and controlling system of pre-judgment and assumptions. It is quite a brave, or rather a fool-hardy task to hearken to a presentiment of an «other» way of seeing and to try, amid all the haziness of the vision and in opposition to the clarity and dominance of the status quo, to articulate what it looks like, what it might bring us, how it might be integrated into what we already have and already know. Call it stupid if you can't find a better word for it, inefficient, chaotic, primitive, idealistic, incomplete, digressive, non-linear, mysticism, utopia, feminine, irrational, aesthetic, un-German, useless, or any number of insulting words. But it probably takes a good deal more intelligence to listen for the complex and infinite strains of a polyphonic *living logos* than it does to recognize the same old mono-syllabic one-note knife.

³³ Musil. *Precision*, 227.

Nina Peter
(Berlin)

“Möglichkeiten einer Geschichte”
Erzählte Kontingenz in Christoph Ransmayrs
«*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*» (1984)

Abstract

Drawing on the concept of contingency this paper aims at analyzing Ransmayr’s concept of fictional and historiographical narrative as it is formulated in his first novel and later poetological texts. Ransmayr’s “geographical poetics” is also explored. In his text *Geständnisse eines Touristen* (2004) Ransmayr describes the process of writing by developing a whole network of geographical metaphors. These can be read in connection to *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, which, as a novel about travel and writing, seems to be an important resource for Ransmayr’s later theoretical text.

Christoph Ransmayrs Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ist ein Text über die Möglichkeiten des Schreibens von Geschichte und Geschichten: In den Mittelpunkt rückt er die Frage nach dem Verhältnis von – vermeintlich – faktischer Geschichtsschreibung und der Erfindung der Welt durch Narration. Literarisch entwickelt wird diese Problematik durch das poetologische Verfahren eines kontingenzbewussten und -betonten Erzählens: Ransmayrs fiktionale Darstellung einer Episode österreichischer Geschichte ist gekennzeichnet durch eine selbstreflexive Hinterfragung des Erzählten, die immer wieder auf das potentielle “Anderssein-können” sowohl der berichteten historischen Geschehnisse als auch des eigenen Textes verweist. Zentrale Grundlage des Romans bildet «jenes Wissen, das das Wissen seines eigenen Andersseinkönnens impliziert»¹. Der literarische Text wird zum Reflexionsmedium des Schreibens von Geschichte(n).

¹ Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard: Vorwort, in: Dies. (Hg.): *Kontingenz (Poetik und Hermeneutik XVII)*. München: Wilhelm Fink Verlag 1998, S. XI-XVI, hier S. XIV (Hervorhebung im Original).

Ransmayrs Erzähler unternimmt einen doppelten Rekonstruktionsversuch: Im Gestus historiographischer Spurensuche berichtet er einerseits die Geschehnisse der (historisch belegbaren) österreichisch-ungarischen Arktisexpedition Carl Weyprechts und Julius Payers, die von 1872 bis 1874 stattfand, und andererseits die (fiktive) Reise des Protagonisten Josef Mazzini, der 1981 den Spuren der Expedition nachreist und spurlos verschwindet. Auf einer dritten Erzählebene thematisiert der Erzähler den Prozess und die Bedingungen des eigenen Recherchierens und Schreibens. Die Darstellung der historischen Nordpolarmeerexpedition geschieht auf Grundlage unterschiedlicher (realer, in Archiven auffindbarer) Quellen, insbesondere des 1876 in Wien erschienenen Expeditionsberichts Julius Payers, des Kommandanten zu Lande²; für den Bericht von Mazzinis Reise greift der Erzähler auf dessen (fiktive) Tagebücher zurück. Real existierende, aber auch nur vermeintlich "zitierte", tatsächlich jedoch erfundene Quellen und Spuren bilden die Grundlage für Ransmayrs detektivisch angelegten (Meta-)Geschichtsroman³. Auf diese Weise treten neben dem Erzähler mindestens zwei weitere Autorfiguren und "Geschichtsschreiber" auf: nicht nur Payers Expeditionsbeschreibung wird zum Teil des Romans, auch die Figur Mazzini wird ausdrücklich als Schriftsteller beschrieben. Die von ihm vertretene Poetik kann – wie im Folgenden gezeigt werden soll – als ergänzendes und selbstreflexives Gegenstück der Erzählstrategie Ransmayrs gelesen werden. Durch die auf diese Weise vorgenommene Vervielfältigung der "Schreibweisen" und Perspektiven kontrastiert der Roman unterschiedliche Modelle historisch-fiktionalen Schreibens. Mit der Thematisierung und Integration unterschiedlicher im Folgenden genauer zu betrachtender Formen und Funktionen des literarischen und historiographischen Schreibens – Beschreiben, Dokumentieren, Deuten, Erfinden – reflektiert der Text seine eigene Form, er wird zum metafikionalen Kommentar seiner selbst.

Die Kombination von historischen Ereignissen und Quellen mit "erfundener Wirklichkeit" macht Ransmayrs ersten Roman zu einer generisch schwer zu kategorisierenden Mischform, die die Frage nach den

² Julius Payer: *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872-1874, nebst einer Skizze der zweiten deutschen Nordpol Expedition 1869-1870 und der Polar-Expedition von 1871*. Wien: A. Hölder 1876.

³ Zum Begriff der historiographischen Metafiktion vgl. Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge 1988; und: Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Bd. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995.

Formaten, Bedingungen und Zielsetzungen literarischen und historiographischen Schreibens aufwirft. Der Realitätsstatus des Erzählten, seine Einordnung zwischen Faktizität, Fiktionalität, Potenzialität, steht permanent zur Disposition. Das vom Roman entworfene Literatur- und Geschichtsbild, sein reflektiertes "Schreiben der Geschichte(n)" durch den Einsatz eines Schreibmodus des Möglichen und ein hohes Bewusstsein für historische und literarische "Kontingenzräume" soll im Folgenden in den Blick genommen werden.

«Pure Literatur»? Das "Mögliche" – Kontingenz, Fiktion und Geschichtsschreibung

Kontingenz als beschreibender Terminus für Wahrscheinlichkeitsverhältnisse ist ein Begriff, «mit dessen Hilfe *Möglichkeitshorizonte* ausgelotet werden können»⁵. Er beschreibt das Eintreten eines Ereignisses als *möglich*, aber nicht notwendig – und betont damit das Vorhandensein alternativer Entwicklungen, die im Bereich des Potentiellen verbleiben:

Der Begriff bezeichnet Gegebenes [...] im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. Er setzt die gegebene Welt voraus, bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen anders möglich ist.⁶

Kontingent «ist also das Nichtnotwendige: das, was auch hätte nicht sein können oder auch hätte anders sein können»⁷; etwas, das ausgehend von der Realität anders *denkbar* ist. Denkend, in der Vorstellung anderer möglicher Varianten, lässt sich die Realität, auch die vergangene, als kontingent erfahren.

Auch Fiktion – das Erdichtete, Erdachte, Erfundene, nur in der Vorstellung Existierende – bewegt sich im Bereich des *Denkbaren*. Sie ist, so beschreibt es Paul Ricœur, eine «probabilistische Konstruktion durch die Einbildungskraft»⁸ und stützt sich damit «auf die – ausschließlich dem

⁴ Christoph Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Frankfurt am Main: Fischer 2005, S. 267. Seitenangaben im laufenden Text beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe.

⁵ Arnd Hoffmann: *Zufall und Kontingenz in der Geschichtstheorie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH 2005, S. 63 (Hervorhebung im Original).

⁶ Ebd.

⁷ Graevenitz/Marquard 1998, S. XI.

⁸ Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*, Bd. I: *Zeit und historische Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1988, S. 275.

Menschen eigene – Fähigkeit des Denkens im Konjunktiv, im “Als-Ob”»⁹. Literarische Texte reagieren auf das «Bedürfnis, Entwicklungen zu simulieren und als “wahr” zu akzeptieren, unabhängig davon, ob sie sich realiter so zugetragen haben»¹⁰. Damit basiert Fiktion wesentlich auf der Fähigkeit zum Denken des Nicht-Faktischen, und, zumindest im Falle einer “realistischen” Fiktion¹¹, des nur Potentiellen – und damit nicht zuletzt auf einem Denken der Kontingenz.

Auch in der Geschichtsschreibung spielt die Frage nach dem “probabilistisch Möglichen” eine zentrale Rolle – so fragt sich «[j]eder Historiker [...] zur Erklärung des Gewesenen, was hätte sein können»¹² –, jedoch dient sie hier lediglich als Hilfsmittel für den Versuch der Bestimmung der *einen* definitiven Version. Als *die* beiden großen narrativen Modi bezeichnet Ricœur Geschichtsschreibung und Fiktion. Im Gegensatz zur Fiktion erhebe die Geschichtsschreibung jedoch den Anspruch, eine «wahre Erzählung»¹³ zu sein, die die «wirkliche Vergangenheit»¹⁴ darstelle. Konstitutiv für die Geschichtswissenschaft sei eine implizite «Ontologie, kraft deren die Konstruktionen des Historikers den Ehrgeiz haben, *Rekonstruktionen* zu sein, die sich dem, was irgendwann einmal “wirklich” war, mehr oder weniger annähern»¹⁵. Anders als der Autor fiktionaler Geschichten ist der Historiker daher verpflichtet, seine Erzählung der im Singular stehenden und somit Alternativlosigkeit suggerierenden Geschichte zu beglaubigen. Er benötigt Spuren und Dokumente in der «Funktion des *Belegs*, des

⁹ Doren Wohleben: *Schwindel der Wahrheit – Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart: Ingeborg Bachmann, Reinhard Baumgart, Peter Bichsel, Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel*. Freiburg i. Br./Berlin: Rombach Verlag 2005, S. 221.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Gemeint ist eine realistische Literatur im Sinne der Beschreibung Erich Köhlers: «Da, was möglich ist innerhalb einer bestimmten (d.h. geschichtlichen) Wirklichkeit, determiniert ist von der dieser Wirklichkeit inhärenten Notwendigkeit, wäre “realistisch” eine Literatur, die sich an die so definierte Wirklichkeit hält, sich von ihr aber – kraft der Kunst eigentümlichen und nicht bloß “widerspiegelnden” Mimesis – dadurch unterscheidet, daß sie auch über die in der empirischen Wirklichkeit *nicht* realisierten Möglichkeiten in jener relativen Freiheit verfügt, welche die Wirklichkeit dem Zufall einräumt» (Erich Köhler: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. München: Wilhelm Fink Verlag 1973, S. 117, Hervorhebung im Original).

¹² Ricœur 1988, S. 274.

¹³ Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung. Bd. III: Die erzählte Zeit*. München: Wilhelm Fink Verlag 1991, S. 187.

¹⁴ Ebd., S. 161.

¹⁵ Ebd. (Hervorhebung im Original).

Garanten»¹⁶ und des «materiellen Beweis[es]»¹⁷ seiner Darstellung. Für Ricœur ist es dieser «Rekurs auf die Dokumente», der eine

Trennlinie zwischen Geschichte und Fiktion sichtbar [macht]: im Unterschied zum Roman wollen die Konstruktionen der Geschichte Rekonstruktionen der Vergangenheit sein. Mit dem Dokument und dem dokumentarischen Beweis unterwirft sich der Historiker *dem, was einmal war*.¹⁸

Die Möglichkeit einer solchen fundamentalen Unterscheidung zwischen Geschichtswissenschaft und Literatur wurde während der 60er und 70er Jahre grundsätzlich und nachhaltig in Frage gestellt¹⁹. Jean-François Lyotard und Hayden White²⁰ verweisen auf die «narrativen Implikationen von Geschichtskonzeptionen»²¹ und akzentuieren deren «Genre-Gebundenheit»²². White zufolge bedienen sich sowohl Geschichtswissenschaft als auch Literatur in ähnlicher Weise der «ordnende[n] und sinngebende[n] Schemata des Erzählens»²³, so dass auch das als faktisch Präsentierte tatsächlich durch «fiktionale Strukturen determiniert»²⁴ ist. White betont die «Literarität aller Geschichtsschreibung»²⁵ und stellt damit die klare Trennung zwischen Geschichtsschreibung als faktischer Rekonstruktion einerseits und

¹⁶ Ebd., S. 187 (Hervorhebung im Original).

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 222f. (Hervorhebung im Original).

¹⁹ Überblicksdarstellungen dieser Entwicklung finden sich unter anderem in: Thomas Jung: *Vom Ende der Geschichte. Rekonstruktionen zum Posthistoire in kritischer Absicht*. Münster: Waxmann 1989; Markus May: *Die (Wieder-)Geburt der Geschichte aus dem Geiste der Posthistoire: Zur Problematik von Historiographie und Narration am Beispiel von Christoph Ransmayrs Roman Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, in: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. «Germanistik im Konflikt der Kulturen»*. Bd. 7: *Bild, Rede, Schrift; Kleriker, Adel, Stadt und außerchristliche Kulturen in der Vormoderne; Wissenschaften und Kultur seit der Renaissance. (Jahrbuch für internationale Germanistik 83)*. Bern/Berlin u.a.: Peter Lang 2008, S. 399-408; Florian Grimm: *Reise in die Vergangenheit, Reise in die Fantasie? Tendenzen des postmodernen Geschichtsromans*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008; und Andreas Martin Widmann: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009.

²⁰ Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit 1985; und Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1975.

²¹ May 2008, S. 401.

²² Ebd., S. 400.

²³ Grimm 2008, S. 63.

²⁴ May 2008, S. 402.

²⁵ Ebd., S. 400.

der Literatur als fiktionaler Konstruktion andererseits grundlegend in Frage. Mit der Annahme, dass jeder sprachlichen Beschreibung bereits eine bestimmte ordnende und deutende Strukturierung des Beschriebenen inhärent ist, wird die Möglichkeit einer gänzlich objektiven Wiedergabe vergangener Wirklichkeit negiert: «Since information about times past is mostly of a textual nature, there is no such thing as an immediately, directly accessible historical fact»²⁶. “Geschichte” stellt sich somit dar als «eine “gewisse gemachte” Wirklichkeit»²⁷.

Genau diese “Gemachtheit der Geschichte” wird von Ransmayrs Roman thematisiert und als fiktionale Grundlage des eigenen Entstehungsprozesses offengelegt. Der Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* veranschaulicht und realisiert das meta-historiographische Reflexionspotential der Literatur und lässt sich, wie es im Folgenden geschehen soll, als literarisch-performativer Beitrag zu den beschriebenen Fragestellungen und Diskussionen hinsichtlich der Bedingungen und Grenzen der Geschichtsschreibung lesen. Literatur mit dem ihr eigenen Bewusstsein der Brüchigkeit referentieller Repräsentation²⁸ erweist sich hier als ein in besonderer Weise geeignetes Reflexionsmedium der Verfasstheit und Problematiken historischer Narration. Eine weitere Reflexionsebene eröffnen weitere Texte Ransmayrs: einerseits seine poetologischen Texte, die den Schreibprozess mithilfe geographischer Metaphern beschreiben und so nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachbildlich an den Arktis-Reise-Roman anknüpfen; andererseits drei weitere Texte Ransmayrs – zwei dem Roman vorausgehend, einer ihm nachfolgend –, die sich in unterschiedlichen Formaten (Reportage und autobiographische Reiseerzählung) mit der in den *Schrecken des Eises und der Finsternis* thematisierten Arktisexpedition auseinander setzen.

“Möglichkeiten der Geschichte”

Betrachtet man ausgehend von der oben skizzierten Vorgehensweise und Intention des “prototypischen” Historikers die Erzählerfigur in Ransmayrs Roman, so steht deren Vorgehen in Übereinstimmung mit den Vorstellungen und Zielen der Geschichtswissenschaft – auch wenn diese

²⁶ Beate Müller: Sea Voyages into Time and Space: Postmodern Topographies in Umberto Eco’s *L’isola del Giorno prima* und Christoph Ransmayr’s *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, in: *The Modern Language Review* 95 (2000), S. 1-17, hier S. 10.

²⁷ Grimm 2008, S. 57.

²⁸ Vgl.: Jochen Hörisch: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 18.

von ihr selbst im Textverlauf zunehmend in Frage gestellt werden. Mit der Expedition von 1872-74 und der Arktisreise Josef Mazzinis im Jahr 1981 rekonstruiert der Erzähler der arktischen "Schrecken" vergangene Geschehnisse, an denen er selbst weder als Handelnder noch als Beobachter beteiligt war. Innerhalb des fiktionalen Romankontextes betreibt er «Nachforschungen» (274), sammelt «Material» (ebd.) und «Fakten» (ebd.), er führt eine «Akte [der] [...] Rekonstruktion» (241). Zur Darstellung seines Gegenstands beruft er sich auf Quellen und Spuren, über deren Herkunft, Relevanz und Aussagekraft genaue Rechenschaft abgelegt wird, so nutzt er beispielsweise für den Bericht über das Verschwinden Mazzinis dessen Tagebücher und Reiseaufzeichnungen (25, 186) – die allerdings im Laufe der Reise mehr und mehr zu einem Abschreiben der Berichte seiner Vorgänger in der Arktis werden (186): Mazzini selbst wird die Unterscheidung seiner Erlebnisse in der realen Umwelt von den Leseerlebnissen "in" den Texten seiner Vorgänger im eigenen Schreiben zum Problem – sowie den erhaltenen Briefwechsel mit dem Gouverneur von Spitzbergen (65). Er durchsucht Mazzinis Wohnung nach "Spuren" (63), gibt Berichte von Augenzeugen wieder (186, 246) und entwickelt seine (Re-)Konstruktion des Geschehenen auf Grundlage dieser "materiellen Beglaubigungen". Die Darstellung der Nordpolarmeerexpedition erfolgt im Wesentlichen auf Grundlage der Tagebücher und Berichte ihrer Teilnehmer. Als Paratext ist dem Roman ein Literaturverzeichnis angefügt, in dem die real existierenden zitierten Quellen aufgeführt sind: «Die Figuren des Romans haben an ihrer Geschichte mitgeschrieben» (277). Scheint dieses Textverzeichnis vordergründig die historische Authentizität der im Roman geschilderten Ereignisse zu suggerieren, so wird auf den zweiten Blick deutlich, dass es diese zwar einerseits etabliert, jedoch zugleich untergräbt: Das Fehlen einiger der zitierten Quellen – wie der Reiseberichte und der literarischen Texte Mazzinis – weist diese als fiktive aus und stellt so eine ungebrochene Glaubwürdigkeit des Zitationsverfahrens des Textes wieder in Frage. Was innerhalb des fiktionalen Romankontextes als beglaubigende Quelle aufgerufen wird, erweist sich zum Teil als Bestandteil der "erfundenen Realität" der Textwelt.

Ransmayrs Roman praktiziert damit eine irritierende Gleichbehandlung von historisch belegbaren und fiktiven Ereignissen. Die reale historische Expedition und der fiktive Reisende stehen im Text gleichberechtigt nebeneinander. Indem beide Handlungsebenen im Gestus der historischen Spurensuche unter Einbeziehung fiktiver und außertextuell existierender Quellen berichtet werden, wird das historische Geschehen im Roman ununterscheidbar von der konstruierten fiktiven Handlung. Beide sind für

den Erzähler *innerhalb* Romankontextes gleichermaßen “real” und gleichermaßen unzugänglich: «Josef Mazzini wird mir mit dem Tag seiner Abreise so fern wie die Mannschaft der *Admiral Tegetthoff* auch» (63). Ableiten lässt sich aus dieser Erzählstrategie ein erster Hinweis auf das entworfene Geschichtsbild: Kann auch Fiktion als historische Rekonstruktion erzählt werden, wie es im Falle der Mazzini-Handlung geschieht, so verunklart sich der Status der “wirklichen Vergangenheit” der Expedition – zwar lässt sich recherchieren, dass sie tatsächlich stattgefunden hat und dass die zitierten Berichte und Tagebücher existieren, innerhalb von Ransmayrs Text herrscht jedoch eine “Gleichwertigkeit” von Historischem und Fiktivem, zumal nichts «nach eingeübtester literarischer Konvention einen Bericht genauer als fiktiven aus[weist], als eine diesen begleitende Herausgeberschaft, die dessen Authentizität zu inszenieren hat»²⁹. Nicht nur gewinnt die fiktionale Handlung den Anschein historischer Authentizität, umgekehrt wird das historische Geschehen ins (potentiell) Fiktionale verrückt. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die Betonung des “eigentlich, aber eben doch nicht” fiktionalen Charakters der «Eismeerfahrt, die so dramatisch, so bizarr und am Ende so unwahrscheinlich war wie sonst nur eine Phantasie» (23). Einen ähnlichen Effekt hat eine in den Roman aufgenommene wiederum selbst historische Fiktionalitätsunterstellung: «In einigen Offizierskreisen hält man das neue Land [das während der Expedition entdeckte Kaiser-Franz-Joseph-Land], sein [Payers] Land, für eine Lüge [...] und was der Verehrteste in den Salons von seinen Leiden und Malheurs erzähle, sei doch wohl ein bißchen sehr fabelhaft, pure Literatur ...» (267). Das “Echte”, die “Wirklichkeit”, und das Literarische lassen sich nicht mehr voneinander unterscheiden, die Grenze wird durchlässig.

Tatsächlich weist die historische Expedition paradoxerweise auf den ersten Blick eine größere Erzählbarkeit auf, als das erfundene Schicksal Mazzinis: die Expedition hat “Anfang”, “Mitte” und “Schluss” und entspricht damit Aristoteles’ grundlegender Bestimmung der Strukturelemen-

²⁹ Bettine Menke: Polarfahrt als Bibliotheksphänomen und die Polargebiete der Bibliothek: Nachfahren Petrarcas und Dantes im Eis und in den Texten, in: Annelore Engel-Braunschmidt/Gerhard Fouquet/Wiebke von Hinden/Inken Schmidt (Hg.): *Ultima Thule – Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001, S. 145-172, hier S. 147. Oesterhelt deutet wie Menke die Leere der Arktis als «Fiktionsfläche» (Anja Oesterhelt: Literarische Durchquerungen der Leere. Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, in: Iris Hermann/Anne M. Jäger-Gogoll (Hg.): *Durchquerungen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 199-213, hier S. 201).

te einer Handlung³⁰. Vom Aufbruch in Tromsø über die Drift im Eis und die Entdeckung des Kaiser-Franz-Joseph-Landes bis zur schließlichen Rettung und der Rückkehr nach Europa erweckt sie – eingeschlossen von Prolog: Weyprechts und Payers Reden vor Beginn der Expedition (11f., 37) und Epilog: die Schilderung von Weyprechts und Payers Tod (260-274) – in Ransmayrs Gestaltung den Eindruck einer abgeschlossenen Erzählung, der bewussten «Führung einer Situation und einer Reihe von Handlungsfiguren von einem Anfang zu einem Ende»³¹. Die fiktive Figur Mazzini hingegen verschwindet (unbefriedigend) in die Unerzählbarkeit. Paradoxerweise entzieht sich also gerade der fiktionale Handlungsstrang des Romans der (abschließbaren) Erzählung. Mazzinis Geschichte bleibt ohne Ende, die durchaus zu erfindende “Auflösung” wird verweigert, während die historischen Geschehnisse in Ransmayrs Darstellung dem Muster der für die Künste traditionellen Handlungsführung folgen (Prolog – Anfang – Mitte – Schluss – Epilog). Historische und fiktionale Erzählung scheinen ihre Eigenschaften zu vertauschen: nicht das historische Geschehen, sondern die Fiktion wird zum Unrekonstruierbaren.

Als Folge der skizzierten textuellen Umkehrfiguren wird der Realitätsstatus der im Text beschriebenen Ereignisse prekär. Sensibilisiert für das Spiel mit Fakten und Fiktion stellt sich dem Leser die Frage nach der Grenze, oder besser: dem Übergang zwischen der Beschreibung “wirklicher Vergangenheit” einerseits und der narrativen Konstruktion des potentiell Möglichen andererseits.

Erzählte Kontingenz

Auch die Erzählweise des Romans, um die es im folgenden Abschnitt gehen soll, thematisiert die Interdependenzen zwischen dem Rekonstruktions- und dem Konstruktionspotential der Narration. Durch wiederholte Verweise auf die Unbestimmbarkeit und bloße Potentialität des Beschriebenen werden zwei Kontingenzbereiche als Voraussetzung des Romans thematisiert: der historische Zufall und das “Andersseinkönnen” des eigenen Textes.

Kennzeichnend für die Erzählstrategie des Ich-Erzählers ist ein häufiges Wechseln in einen Modus des Möglichen, der die Kontingenz seines Textes und zugleich auch der berichteten Geschehnisse reflektiert. Das ei-

³⁰ Anfang, Mitte und Schluss sind laut Ricœur auch die unabdingbaren Konstituenten der Erzählung (Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*, Bd. II: *Zeit und literarische Erzählung*, München: Wilhelm Fink Verlag 1989, S. 75).

³¹ Ricœur 1988, S. 75.

gene Schreiben wird ständig hinterfragt, bereits der Beginn der Erzählung von Mazzinis Schicksal erscheint als problematisch: «Mir war die Tatsache oft unheimlich, daß sich der Anfang, auch das Ende jeder Geschichte, die man nur lange genug verfolgt, irgendwann in der Weitläufigkeit der Zeit verliert» (11)³². Das Bewusstsein, dass das Aufschreiben der “Wirklichkeit” immer bereits Modellierung, Strukturierung und somit Transformation des “bloß Wirklichen” bedeutet, stellt der Erzähler seinem Text voran: Anfang und Ende einer Geschichte werden als kontingente und defizitäre Konstruktionen und Setzungen, als persönliche Entscheidung gekennzeichnet: «aber weil nie alles gesagt werden kann, was zu sagen ist, und ein Jahrhundert genügen muß, um ein Schicksal zu erklären, beginne ich am Meer und sage: Es war ein heller, windiger Märztag des Jahres 1872 an der adriatischen Küste» (ebd.). «Organisation, Ursache, und Wirkung, Anfang und Ende [des] wirkliche[n] Leben[s]»³³ lassen sich zwar, so muss der Erzähler feststellen, als menschliche «Grundbefindlichkeiten»³⁴ und -bedürfnisse ausmachen, sind jedoch nicht als objektiv fassbare Gewissheiten gegeben. Gewissermaßen ein «Ersatzwissen»³⁵ kann die Literatur (und ebenso die Geschichtsschreibung) bereitstellen, «wenn sie mittels fingierter Kausalitäten Zusammenhänge konstruiert und unwißbare Realitäten zumindest in Geschichten zugänglich macht»³⁶. Die Einsicht in diese Leistung des Literarischen, die immer auch eine *Konstruktionsleistung* ist, führt bei Ransmayrs Erzähler zu einem Bewusstsein für die Bedingungen, Paradoxien und Kontingenzen seiner “Erfindung der Wirklichkeit”³⁷. Wiederholt stößt er auf Unwägbarkeiten, auf verschiedene mögliche Alternativversionen der nur vermeintlich singulären Geschichte. Im Hintergrund der erzählten Episoden stehen gleich zwei Vorbehalte: “es hätte anders sein können” einerseits und “es könnte anders erzählt werden” andererseits.

³² Zahlreiche Reflexionen des Erzählers finden sich fast wörtlich in Ransmayrs poetologischen Texten, die Problematik der “Anfangssetzung” beispielsweise thematisiert Ransmayr in seiner Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises (Christoph Ransmayr: Die Erfindung der Wirklichkeit. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preise, in: Uwe Wittstock (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 198-202, hier S. 199).

³³ Wohlleben 2005, S. 222.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. für die unterschiedlichen literarischen Ausdeutungen dieses Oxymorons im Werk Christoph Ransmayrs die Beiträge in Wittstock 1997. Ihren Titel entlehnt der Band Christoph Ransmayrs Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises, die an dieser Stelle auch abgedruckt ist (Ransmayr 1997, Erfindung der Wirklichkeit).

Immer wieder betont der Erzähler die Begrenztheit seines Wissens, das sich in Abhängigkeit von Überlieferung und Perspektive je anders darstellt³⁸. Häufig werden mehrere Möglichkeiten des Ablaufs eines Ereignisses nacheinander erzählt – und bisweilen gar mit dem verkomplizierenden Hinweis versehen, dass mehrere subjektive Versionen der Wirklichkeit tatsächlich nebeneinander existiert haben: «Die Wirklichkeit ist teilbar» (42). Das Konstrukt – der Singular – “Geschichte” wird aufgelöst zugunsten einer Pluralität individueller Geschichten und Perspektiven, die gleichberechtigt nebeneinanderstehen³⁹. Die faktisch rekonstruierbare und datierbare Geschichte wird den subjektiv erlebten individuellen Versionen untergeordnet:

Am zweiten, am dritten, am vierten Juli: Wie es zu den Widersprüchen in der Datierung des Ankunftstages [in den Tagebüchern der Expeditionsmitglieder] gekommen war, ließe sich ohne besondere Schwierigkeiten rekonstruieren [...]. Es gibt zudem untrügliche Indi-

³⁸ Neben dem beschriebenen kontingenzbewussten und rekonstruierenden Erzählen steht stellenweise auch der unhinterfragte Bericht von Ereignissen, die dem Erzähler eigentlich nicht bekannt sein können, beispielsweise ein Traum Mazzinis (121f.); der Erzähler scheint dann plötzlich überraschend über auktoriales Wissen zu verfügen. Dieses Nebeneinander divergierender Erzählperspektiven lenkt die Aufmerksamkeit umso stärker auf die verschiedenen Modi des Erzählens und ihre Implikationen.

³⁹ Diese Polyphonie dient zugleich einer kritischen Reflexion der offiziellen Geschichtsschreibung aus der Perspektive der Mächtigen. Angelova thematisiert Ransmayrs Dekonstruktion der Erfolgsgeschichte der Entdeckungen und Expeditionen, die in den *Schrecken des Eises und der Finsternis* als “Chronik des Scheiterns” erzählt und durch marginalisierte Perspektivierungen ergänzt wird (Penka Angelova: Christoph Ransmayrs Romanwerk oder Was heißt und zu welchem Ende verläßt man die Universalgeschichte, in: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 7 (1999), <http://www.inst.at/trans/7Nr/angelova7.htm>, Stand: 31.3.2012). Ähnlich lässt sich der Topos des Verschwindens der Romanhelden einordnen, den Harbers als Charakteristikum der Prosa Ransmayrs beschreibt (Henk Harbers: Die Erfindung der Wirklichkeit. Eine Einführung in die Romanwelt von Christoph Ransmayr, in: Anke Bosse/Leopold Decloedt (Hg.): *Hinter den Bergen eine andere Welt. Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Amsterdam: Rodopi 2004, S. 283-306, hier S. 283). Das verunsichernde Motiv der verschwindenden Helden, die oftmals paradoxerweise gerade in ihrem Verschwinden zu sich selbst finden (Monica Fröhlich: *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*. Würzburg: Ergon-Verlag, 2001, S. 171) steht im Zentrum der Studie Fröhlichs. Dass subjektive Erfahrungen grundsätzlich nur begrenzt durch (literarische) Imaginationen der Nachfahren zugänglich gemacht werden können, betont Lamb-Faffelberger (Margarete Lamb-Faffelberger: Christoph Ransmayr’s *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*: Interweaving Fact and Fiction Into a Postmodern Narrative, in: Paul F. Dvorak (Hg.): *Modern Austrian Prose: Interpretations and Insights*. CA: Ariadne 2001, S. 269-285).

zien für ein objektives Datum der Ankunft, aber ich lasse sie unerwähnt. Denn wirklicher als im Bewußtsein eines Menschen, der ihn durchlebt hat, kann ein Tag nicht sein. Also sage ich: Die Expedition erreichte am zweiten, erreichte am dritten, erreichte am vierten Juli 1872 Tromsø. [...] Jeder berichtete aus einem anderen Eis. (42)

Selbst Städtenamen und Daten können oft nicht eindeutig benannt werden, verunklaren sich durch Vielstimmigkeit. Die Zitate aus den Aufzeichnungen der Expeditionsteilnehmer dienen damit

nicht – wie etwa in einer historiographischen Abhandlung oder einem historischen Roman des 19. Jahrhunderts – allein der Beglaubigung der Authentizität des Berichteten; vielmehr wird durch die Vielzahl der unterschiedlichen Perspektiven ebenso wie durch die vom Erzähler mittels der Imagination zu füllenden und zu ergänzenden “leeren Seiten” die Problematik der Rekapitulation der Vergangenheit als *einer* kohärenten Geschichte [...] in ihrer ganzen Fragwürdigkeit evident.⁴⁰

Noch auffälliger wird dieser “Erzählmodus des Möglichen”, wenn die Aufmerksamkeit auf die Unwägbarkeiten des vermeintlich faktischen historischen Wissens gelenkt und die Lücke des Unüberlieferten explizit betont wird:

So ordne ich, was mir an Hinweisen zur Verfügung steht, fülle Leerstellen mit Vermutungen aus und empfinde es am Ende einer Indizienkette doch als Willkür, wenn ich sage: So war es. Mazzinis Abreise erscheint mir dann als ein Hinüberwechseln aus der Wirklichkeit in die Wahrscheinlichkeit. (63)

⁴⁰ May 2008, S. 407. Auch Ransmayrs Romane *Die letzte Welt* (1988) und *Morbus Kitabara* (1995) sind als historiographische Metafiktionen lesbar. Thematisiert *Die letzte Welt* die «Rolle des Erzählens in seiner Vermittlungsfunktion zwischen Geschichte und Literatur» (Grimm 2008, S. 15; vgl. auch: Reingard Nethersole: Vom Ende der Geschichte und dem Anfang von Geschichten: Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*, in: *Acta Germanica: Jahrbuch des Germanistenverbandes im Südlichen Afrika* 1 (1992), S. 229-245), so entwirft *Morbus Kitabara* eine Alternativversion der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Ransmayrs «kontrafaktische Geschichtsdarstellung» (Widmann 2009; vgl. auch: Rainer Godel: Uchronische Erinnerung und erinnerte Uchronie: Zur Poetik Christoph Ransmayrs, in: *Gegenwartsliteratur* 7 (2008), S. 183-203) lotet als «konjunktivistische Abzweigung der Geschichte» (Alexander Honold: Neues aus dem Herz der Finsternis. Ethnographisches Schreiben bei Christoph Ransmayr, Gerhard Roth und Josef Winkler, in: *Modern Austrian Literature* 31 (1998), S. 103-117, hier S. 113) ebenfalls den kontingenten Möglichkeitsraum der Geschichte aus.

Immer wieder muss der Erzähler konstatieren: «ich verfüge über keine Aufzeichnungen, die meine Vermutungen zweifelsfrei bestätigen würden» (137); oder: «Die Tagebücher dieser Zeit enthalten keine Aufzeichnungen darüber» (142); er hinterfragt seine Quellen und gesteht deren Lückenhaftigkeit ein: «Wenn aber geschah, was Weyprecht in seinem Tagebuch festhielt ...» (143); «Ich weiß nicht, ob ...» (142). Bisweilen werden auf nur einer Seite eine ganze Reihe verschiedener Rekonstruktions- und Imaginationsmodi durchgespielt: «Es gibt keine Aufzeichnungen und keine Zeugenaussagen darüber, wie ...»; «Ich weiß, daß ...», «und stelle mir vor, daß»; «Fest steht, daß ...» (238) oder ein bereits im Indikativ berichtetes Geschehen wird wieder zurückgenommen (120), in den Bereich des Möglichen rückverwiesen.

Unbekanntes und Lücken in der Überlieferung – oft auch “Nebensächlichkeiten der Geschichte”, die sich nur scheinbar von selbst verstehen – werden nicht zugunsten einer kohärenteren und geschlossenen Erzählung ausgeklammert, sondern erhalten vielmehr einen zentralen Raum im Text. Das “mögliche Andersseinkönnen”, die Kontingenz der vergangenen Geschehnisse wird, ebenso wie das nur Potentielle, die nicht-realisierten historischen Möglichkeiten, mitgedacht. Das “Wirkliche” wird betrachtet im Horizont und vor dem Hintergrund des Möglichen:

Mein Bericht ist immer auch ein Gerichthalten über das Vergangene, ein Abwägen, ein Gewichten, ein Vermuten und Spielen mit den Möglichkeiten der Wirklichkeit. Denn die Größe und die Tragik, auch die Lächerlichkeit dessen, was gewesen ist, läßt sich ermessen an dem, was gewesen sein könnte. (227)

Durch das explizite Betonen der Lücke der Überlieferung erscheint Geschichte als nur begrenzt zugängliches kontingentes Geschehen, dessen definitive Version sich nicht schreiben lässt. An die Stelle der unmöglichen einzigen Version tritt eine Quellenmontage und -paraphrase, in deren Lücken der Erzähler imaginierend fiktionale Vervollständigungen unternimmt, die er explizit als solche kennzeichnet. Bisweilen wird die Unwissenheit, die Lücke, auch schlicht konstatiert und stehen gelassen: «Ich weiß es nicht» (119) – die Erzählung setzt aus und macht sich damit zugleich selbst bewusst.

Die Lücke des Unüberlieferten: Mazzinis Ende

Besonders anschaulich wird dieses Öffnen des Textes für die Lücken des Unüberlieferten, die Durchsetzung der Erzählung mit Potentialitäten, anhand der Mazzini-Handlung. Ausdrücklich formuliert der Erzähler das

Bedürfnis, die unvollständig bleibende faktische Rekonstruktion durch fiktionale Imaginationen zu ergänzen. Mazzinis Verschwinden in der Arktis während seiner Reise auf den Spuren der Expedition bildet den Auslöser für die Spurensuche des Erzählers. Sie ist die prominenteste der vom Text ausgestellten "Wissenslücken". In besonderem Maße entzieht sich Mazzinis Verschwinden der rekonstruierenden Erzählung, fordert diese jedoch zugleich heraus:

Aber wenn einer verloren geht, ohne einen greifbaren Rest zu hinterlassen, etwas, das man verbrennen, versenken oder verscharren kann, dann muß er wohl erst in den Geschichten, die man sich nach seinem Verschwinden über ihn zu erzählen beginnt, allmählich und endgültig aus der Welt geschafft werden. (11)

Die Erzählung setzt dort ein, wo die Geschichtswissenschaft scheitern muss: im Ungewissen und Vagen. Mazzinis Verschwinden ist ab einem bestimmten Punkt spurlos. Er verschwindet in einen Möglichkeitsraum, der zwar Spekulationen zulässt, eine endgültige Klärung der "wirklichen" Geschehnisse jedoch nicht. Da Mazzini «seine Journaleintragungen eingestellt» (239) hat, muss schließlich sein Schicksal «unbeweisbar und unverbindlich» (ebd.) bleiben. Die gesammelten Fakten werden «immer anders» (274) deutbar, das Material in seiner fehlenden eindeutigen Aussagekraft banal:

Allmählich beginne ich mich einzurichten in der Fülle und Banalität meines Materials, deute mir die Fakten über das Verschwinden Josef Mazzinis, meine Fakten⁴¹ über das Eis, immer anders und neu und rücke mich in den Versionen zurecht wie ein Möbelstück. (Ebd.)

Im Plural der unterschiedlichen möglichen Versionen, in der fehlenden Gewissheit («Er mußte tot sein» (26), nimmt der Erzähler an, bleibt aber ohne Beweis), der unentscheidbaren Kontingenz des undokumentiert Spurlosen, muss die Erzählung von Mazzinis Geschichte entweder mit dessen Verschwinden abbrechen oder – betrachtet aus der Perspektive des Erzählers – von der Rekonstruktion in die Fiktion überwechseln. Indem der Erzähler Mazzinis Geschichte mit den Mitteln des Historikers und dem Anspruch der beglaubigten Rekonstruktion unternimmt, wird bereits zu Beginn deutlich, dass das «Aus der Welt schaffen» (11), das "Zuende-Erzählen" als Rekonstruktion schließlich scheitern muss, zugunsten einer Kontingenz, die nicht eine einzige, sondern unterschiedliche denkbare

⁴¹ Bemerkenswert ist in diesem Zitat außerdem die Wendung «meine Fakten», die eine objektive überindividuelle Gültigkeit von Fakten in Frage zu stellen scheint.

Versionen der Geschichte bereithält. Die abbrechende Spur, die «Zeit der leeren Seiten» (238) ermöglicht so die Fiktion des Möglichen, Erdachten, die vom Erzähler jedoch nicht weiter ausgeführt, sondern nur konstatiert wird: «Ich werde nichts beenden und nichts werde ich aus der Welt schaffen: Habe ich mich vor einem solchen Ausgang meiner Nachforschungen gefürchtet?» (274). Paradoxerweise gibt es gerade für die Mazzini-Handlung, innerhalb derer Rekonstruktion und Fiktion einander damit am deutlichsten entgegen zu stehen scheinen, anders als für den zweiten, historischen Handlungsstrang keine textexterne historische Vorlage, die rekonstruiert werden könnte; für den Leser ist sie ohnehin bereits im Fiktionalen angesiedelt. Das Scheitern der historischen Rekonstruktion wird damit auf der fiktionalen Handlungsebene vorgeführt: Mazzinis Geschichte kulminiert in der Unentscheidbarkeit. Ein im Sinne eines historiographischen Anspruchs “erfolgreicher” Abschluss der Erzählung wird verhindert. Anstelle der *einen* Rekonstruktion steht der Plural kontingenter probabilistischer Konstruktionen – am Ende stehen «Möglichkeiten der Geschichte» (275) – und mit diesem unbestimmten Plural wird eine Rekonstruktion der singulären «wirklichen Vergangenheit» verfehlt: «[ich] stehe inmitten meiner papiernen Meere, allein mit allen Möglichkeiten einer Geschichte, ein Chronist, dem der Trost des Endes fehlt» (ebd.).

Geographische Poetiken: Touristen, Entdecker und Kartographen

«[A]llein mit allen Möglichkeiten einer Geschichte» (ebd.) bliebe dem Erzähler so letztendlich nur eine Erfindung der Wirklichkeit, ein Neuentwurf der Vergangenheit. Damit ist er zwar nicht an Mazzinis “Ende” angekommen, umso mehr aber in dessen «Phantasien» (25). Mazzini tritt im Roman mehrfach selbst als Autor auf: Er schreibt die Eismeertagebücher, auf die sich der Erzähler bei der Rekonstruktion seiner Reise stützt, und erfindet ein fiktives Buchvorhaben, um einen Platz auf dem Forschungsschiff in der Arktis zu bekommen (73). Vor allem aber ist er Autor von Geschichten, deren Ziel eben jene Erfindung der Wirklichkeit ist, an deren Schwelle auch der Erzähler schließlich mit seinen Rekonstruktionsversuchen, seinen Versionen und “Möglichkeiten einer Geschichte” gelangt:

Er entwerfe, sagte Mazzini, gewissermaßen die Vergangenheit neu. Er denke sich Geschichten aus, erfinde Handlungsabläufe und Ereignisse, zeichne sie auf und prüfe am Ende, ob es in der fernen oder jüngsten Vergangenheit jemals *wirkliche* Vorläufer oder Entsprechungen für die Gestalten seiner Phantasie gegeben habe. (20f.)

Während der Erzähler ausgehend vom Versuch einer quellengestützten Rekonstruktion der vergangenen Wirklichkeit über die Lücke der Unüberlieferten immer wieder ins Ungewisse, Imaginative, in die Fiktion gerät, wird bei Mazzini das Schreiben der Fiktion zu einem Schreiben der Geschichte. Fiktion wird von ihm als Tatsachenbericht entworfen, dessen Beweis «durch geschichtliche Nachforschungen» (21) nachträglich erbracht werden soll: «Er [Mazzini] gehe [...] davon aus, daß, was immer er phantasiiere, irgendwann schon einmal stattgefunden haben müsse» (ebd.). Auf diese Weise wird Geschichte für Mazzini zu einem absoluten Möglichkeitsraum, innerhalb dessen sich alles Denkbare bereits ereignet hat. Geschichte erscheint in dieser Perspektive als Phantasiespiel, als «Spiel mit der Wirklichkeit» (ebd.), innerhalb dessen sich die Opposition von nach-erzählender Geschichtsschreibung und Fiktion nivelliert.

Die Schauplätze von Mazzinis Wirklichkeitserfindungen bilden dabei zunehmend Orte, an denen Geschichte wegen mangelnder Überlieferung an die Grenze der Fiktion stößt. Mazzini sucht für seine Geschichten geographische Leerstellen als Möglichkeitsräume, Orte, «die auf der Karte meist nur ungefähr zu finden waren» (21f.): «weit entfernte [...] Gewässer», das «asiatische [...] Abseits», das «Irgendwo» (22). So gelangt er fast zwangsläufig ins Eis, in

jene[n] Sog [...], der in der Leere, der Zeitlosigkeit und dem Frieden der Wüste seinen Ursprung hat und der seine Opfer ohne jede Auswahl erfasst und noch aus der wärmsten Geborgenheit eines geordneten Lebens fortholt in die Stille, in die Kälte, in das Eis. (242)

Die Eislandschaft der Arktis wird für Mazzini zu einer «Welt, in deren beängstigender Leere einfach alles möglich war» (18). Das Eis wird zu einem Hintergrund, der selbst nur als Abwesendes anwesend ist: als Leere, als weißer Fleck, als leeres Blatt, als «eisige Bühne» für seine Entwürfe:

[E]in erfundenes Drama, das sich in einer leeren Welt vollzog, war schließlich weitaus wahrscheinlicher und *denkbarer* als etwa ein tropisches Abenteuer, bei dessen Erfindung die Einflüsse einer vielfältigen Natur oder die Rituale einer fremden Kultur zu berücksichtigen waren. (22)

Gerade in der vermeintlichen Spurlosigkeit des Eises wird Mazzini jedoch noch vor Antritt seiner Reise im doppelten Sinne zum Nachfahren, stößt auf Spuren seiner Vorgänger: Er entdeckt «die mehr als hundert Jahre alte Beschreibung einer Eismeerfahrt» (23) und glaubt, so vermutet der Erzähler, «mit Payers Aufzeichnungen einen *Beweis* für eines seiner erfundenen

denen Abenteuer in den Händen zu halten» (ebd., Hervorhebung im Original). Als Nachkomme⁴² eines der Expeditionsmitglieder und als vermeintlicher Zufalls-Chronist/Erfinder ihrer Reise folgt Mazzini den textuellen Spuren der «Archive» (24) und reist der Expedition nach ins Eis. Damit bildet der Roman geradezu ein paradigmatisches Beispiel für Bettine Menkes These von einer «Spurlosigkeit»⁴³, die im ewigen Eis gesucht, aber nicht gefunden wird: nicht Leere, sondern die Spuren der Vorgänger und die Erkenntnis der eigenen «Nachträglichkeit»⁴⁴ halten die Pollandschaften bereit.

Im Laufe von Mazzinis realer Reise verwandelt sich der imaginierte Phantasieraum in gegenwärtige Realität, die sich zunehmend gegen die vorgestellte Version sträubt. Die Reise in den Raum des Möglichen macht diesen zum real anwesenden; er erscheint als singuläre konkret manifestierte Wirklichkeit, die nicht “umgedacht” werden kann. Von der «Kulisse» (24, 76, 137) wird das Eis zur Lebensrealität und macht damit zugleich die imaginierte Vergangenheit unzugänglich: «nein, dort kann er sich die Matrosen Weyprechts nicht vorstellen» (96), «schließlich lag ja auch über der Arktis nichts als die Gegenwart, eine unumgängliche Gegenwart, die nicht zuließ, daß dieses kahle Land zur bloßen Kulisse einer Erinnerung verkam» (137).

Anders als die Expedition reist Mazzini nicht als Entdecker in einen unerforschten und unkartierten Raum, sondern ist «Tourist» (67, 76) auf einer «genormte[n] Dienstfahrt» (137). Konnte Payer noch durch einen weitgehend unbekanntem Erdteil reisen – in einen geographischen Möglichkeitsraum –, ein “neues” Land entdecken und diese Entdeckung wiederum zu einem Phantasiespiel machen («*Es kann nur wenig Spannenderes geben, als das Entdecken neuer Länder. Unermüdlich erregt das Sichtbare das Kombinationsvermögen über die Configuration, und die Phantasie ist rastlos beschäftigt, die Lücken des Unsichtbaren zu ergänzen*»⁴⁵), so endet umgekehrt Mazzinis analoges Phantasiespiel («An Straßenecken bleibt er stehen und versucht, sich das jeweils nächste Wegstück *auszumalen*, bevor er weitergeht und von den wirklichen

⁴² Dass Josef Mazzini “zufällig” das Schicksal seines Vorfahren “erfindet” lässt sich einordnen in das literarische Spiel Ransmayrs mit den Größen “Zufall” und “Schicksal”: Innerhalb der Handlung werden immer wieder der Zufall und als Gegenmodell das “unentrinnbare Fatum”, Bewegungen «so zwangsläufig wie eine Brettfigur», Ransmayr 2005, 25) aufgerufen, ohne dass der Roman hier eindeutig zugunsten eines der beiden Erklärungsmodelle für unwahrscheinlich anmutende Zusammenhänge votiert.

⁴³ Menke 2001, S. 145.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ So zitiert Ransmayrs Erzähler den Expeditionsbericht Julius Payers (Ransmayr 2005, S. 217, Hervorhebung im Original).

Stadtansichten widerlegt wird; ein Spiel» (76, Hervorhebung im Original)) in der Realität der Gegenwart seiner Reise 1981: «Wohlvermessen und verwaltet liegt Spitzbergen im Eismeer» (70). Der «Weg in eine andere Zeit» (ebd.) misslingt Mazzini ebenso wie dem Erzähler der Weg zu Mazzinis Ende.

Während Mazzinis Reise damit keineswegs in die Arktis der Expedition Weyprechts und Payers führt, er weder das Kaiser Franz Josephs-Land erreicht, noch dessen Entdeckung in der erschlossenen Eismeerwelt des 20. Jahrhunderts nachempfinden kann, so wird umgekehrt der Erzähler, zugleich Leser der Quellen⁴⁶, im Lesen tatsächlich zum Entdecker:

Es ist nicht Josef Mazzinis Handschrift. Das habe ich geschrieben. Ich. Ich habe auch die anderen Hefte Mazzinis mit Namen versehen. [...] Ich bin mit den Aufzeichnungen [Mazzinis] verfahren, wie jeder Entdecker mit seinem Land, mit namenlosen Buchten, Kaps und Sunden verfährt – ich habe sie getauft. (186)

Das Lesen von Texten und Rekonstruieren einer Reise wird so selbst als geographische Bewegung metaphorisiert: ein geographischer Kontingenzraum für Entdeckungen ist in der heutigen Welt zwar kaum noch verfügbar, doch es eröffnet sich der Kontingenzraum zwischen fremden und eigenen Texten und ihren Auslegungen, der mehr als nur eine «Archäologie»⁴⁷ ermöglicht. Die «Polarfahrt» wird zum «Bibliotheksphänomen»⁴⁸, das Nachfahren und -schreiben in fremden Texten und Spuren macht das Polargebiet zur «metatextuelle[n] Metapher»⁴⁹, zur nur vermeintlich leeren

⁴⁶ Ulrich Scheck: Katastrophen und Texte: Zu Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Die letzte Welt*, in: Friedrich Gaede (Hg.): *Hinter dem schwarzen Vorhang: die Katastrophe und die epische Tradition. Festschrift für Anthony W. Riley*. Tübingen/Basel: Francke 1994, S. 283-289, hier S. 286.

⁴⁷ Stefan Alker: *Entronnensein – Zur Poetik des Ortes: internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur*; Thomas Bernhard, Peter Handke, Christoph Ransmayr, Gerhard Roth. Wien: Braumüller 2002, S. 17.

⁴⁸ Menke 2001, S. 145.

⁴⁹ Ebd. Vgl. zur Deutung der Arktisreise als metatextuelle Metapher auch Harald Eggebrecht: Wider das häßliche Haupt der Wahrscheinlichkeit. Erfahrungen mit Ransmayrs *Schrecken des Eises und der Finsternis*, in: Wittstock 1997, S. 74-81 und Alexander Honold: Das Weite suchen: Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman, in: Henk Harbers (Hg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam: Rodopi 2000. S. 371-396. Gheri vermutet, in der Lektüre der Arktisreiseberichte entdeckte der Erzähler der *Schrecken des Eises und der Finsternis* «a universe made of undistinguishable/possible routes in the infinite space of literature» (Paola Gheri: "Paper Seas". Polar Adventures in the Contemporary German Novel by Sten Nadolny and Christoph Ransmayr, in: *Nordlit Arbeidstidskrift I litteratur* 23 (2008), S. 419-431., hier S. 426), innerhalb

und weißen Seite, die bei näherer Betrachtung jedoch bereits zahlreiche Ein- und Überschreibungen enthält.

In den *Geständnisse[n] eines Touristen* (2004), einem Text über sein eigenes Schreiben, nimmt Christoph Ransmayr die Reisetmetaphorik ebenso wieder auf, wie in seinen Reden anlässlich der Verleihung des Anton-Wildgans-Preises und des Franz-Kafka-Preises⁵⁰. Dabei ergeben sich sowohl zu Mazzini als auch zu dem Erzähler seines Romans auffällige Parallelen. Auch sein eigenes Schreiben fasst Ransmayr in geographischen Metaphern und beschreibt es als «fragmentarische Kartographie»⁵¹, die ihn «an die Ränder endloser weißer Flecken auf einem Globus» führt,

der bestenfalls in Fragmenten, Küstenabschnitten, Inselchen, Klippen zu kartographieren ist, während sich ganze Kontinente, submarine, von Ozeanen bedeckte Gebirge, riesige Städte, Wüsten – der ungeheuerliche Rest! – aufgespießt zwischen unerreichbaren Polen, unvermessen, unausgesprochen, unerzählt an mir vorbei und unter meinen Füßen weg und weiter und immer weiter drehen.⁵²

An die Stelle des begrenzten geographischen Möglichkeitsraums treten so die infiniten Möglichkeiten, Versionen, “Denkbarkeiten” von Literatur und Imagination – und so findet Ransmayr sich schließlich wie sein Erzähler

nicht auf der Flucht vor dem leeren, unbeschriebenen, sondern vor dem bis zur vollkommenen Schwärze mit Schriftzeichen, Buchstaben, Worten übersäten Papier, das Verbesserungen fordert, Präzisierungen, Entscheidungen, immer neue Versionen und Varianten.⁵³

Macht diese Aussage über die notwendige Beschränkung auf eine Ver-

dessen die epistemologische Trennung zwischen Wirklichem und Möglichem kollabiere (Müller 2000, 10) und damit das Wahrscheinliche in den Fokus der Aufmerksamkeit rücke. Gellhaus verweist auf die Reise als räumliche Metapher eines Weltzugangs- und Erkenntnisprozesses, die sich in Ransmayrs Roman in komplexer Weise als Verkehrung von Realitätserfahrung und Lektüre erweise: «Während die abenteuerliche Geschichte der Nordpolexpedition sich zusehends in Literatur verwandelt, versucht Josef Mazzini den Büchern in die Realität zu entkommen» (Axel Gellhaus: Das allmähliche Verblässen der Schrift. Zur Prosa von Peter Handke und Christoph Ransmayr, in: *Poetica* 22 (1990), S. 106-142, hier S. 134), wodurch zugleich die gegenseitige Bedingtheit von lesender Imagination und realem Aufbruch in die Welt zum Ausdruck kämen.

⁵⁰ Christoph Ransmayr: Hiergeblieben! Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises, in Wirttstock 1997, S. 133-136 und Ransmayr 1997, *Erfindung der Wirklichkeit*.

⁵¹ Christoph Ransmayr: *Geständnisse eines Touristen: Ein Verbör*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2004, S. 12.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

sion – oder zumindest auf eine begrenzte Anzahl verschiedener Varianten – bei gleichzeitigem Bewusstsein für die Pluralität ihrer Möglichkeiten Ransmayr der Erzählerfigur des Romans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* vergleichbar, so erinnert das «Bedürfnis», selbst bereiste menschenleere Gegenden, Wüsten oder Gebirge, «leere Orte, weiße Flecken mit Geschichten, Bildern zu füllen»⁵⁴ andererseits an Mazzinis Fiktionen. Auch Ransmayr unternimmt nach eigener Aussage die «Erfindung der Wirklichkeit»⁵⁵:

Ich bestimme, wann die Sonne auf- und wieder untergeht, und ebenso die Auf- und Untergänge von Sternbildern und dem Mond. Denn wenn sich Menschen samt ihren Häusern, Feldern und Schlachtfeldern, Palästen, Bunkern, Denkmälern – und Himmeln! in Sprache verwandeln, kann das bloß Mögliche, selbst das Paradiesische schon im Stakkato einige Nebensätze *wirklich* werden, während das Monumentale, scheinbar Unzerstörbare, Unbesiegbare, Unvergängliche ebenso spielend leicht und mit anderen Worten wieder verschwindet.⁵⁶

Formuliert wird hier ein Weltverständnis, das der durch Sprache konstituierten imaginierten “Wirklichkeit” zwar einen durchaus “anderen”, jedoch nicht weniger “realen” ontologischen Status zuspricht. Die Trennlinie zwischen Fakten und Fiktion erscheint hier explizit als durchlässige und überschreitbare «Membran»⁵⁷. Damit wird sie zwar nicht gänzlich negiert, lässt sich jedoch auch nicht mehr klar ziehen:

Nur im Kopf [...], *nur* in der Vorstellungskraft des Erzählers und seiner Zuhörer? Ja, natürlich. Wo denn sonst? Erst dort wird die Welt schließlich vollständig, nur im Erzählraum liegen Mögliches, zumindest Plausibles – und Notwendiges, Tatsächliches, kurz: *alles, was der Fall ist* – bloß durch hauchdünne, oszillierende Membrane getrennt nebeneinander. Was nicht ist, kann noch oder augenblicklich werden und – auch das ist in diesem Raum so gewiß wie nirgendwo sonst: was ist, kann nicht bleiben.⁵⁸

Eine Durchlässigkeit der “Membran” zwischen den realen und den “bloß erfundenen” *Schrecken des Eises und der Finsternis* veranschaulichen auch die dem Roman vorausgehenden und nachfolgenden Texte Ransmayrs. Schon 1982 und 1983 veröffentlichte Ransmayr Reportagen über die Arktis und

⁵⁴ Ebd., S. 106.

⁵⁵ Ebd., S. 112. Und: Ransmayr 2005, S. 21.

⁵⁶ Ransmayr 2004, S. 14 (Hervorhebung im Original).

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd. (Hervorhebung im Original).

die Expedition Weyprechts und Payers⁵⁹. Entgegen der üblichen Erwartung an das Format der Reportage berichtet Ransmayr hier jedoch keineswegs als Augenzeuge und Reisender, sondern beschreibt vielmehr wiederum *seine* Eindrücke einer Fernseh-Reportage über die Arktis und die historische Expedition. Zum Arktisreisenden wird Ransmayr erst *nach* Erscheinen des Romans, dessen Schilderungen selbst Reinhold Messner bewogen hatten, Ransmayr für einen Arktis-Erfahrenen zu halten⁶⁰. Die Reise auf den Spuren des eigenen Textes auf den Spuren der österreichisch-ungarischen Expedition beschreibt Ransmayr in seinem 2012 erschienenen nicht-fiktionalen Text *Atlas eines ängstlichen Mannes*, der in «siebzig Episoden»⁶¹ von einzelnen Erlebnissen und Beobachtungen des Autors während seiner Reisen erzählt: «Ich war zur Polarfahrt an Bord der Kapitan Dranitsyn eingeladen worden, weil ich fast zwanzig Jahre zuvor einen Roman über die Entdeckung des Franz-Joseph-Landes geschrieben hatte – allerdings ohne je in der Arktis gewesen zu sein»⁶². Vom eigenen Text in die bislang nur als Leser, Betrachter, Archivbesucher erfahrene Arktis geführt, verweist Ransmayr mit dem Titel dieser Episode – «Zweiter Geburtstag» – auf den fundamentalen Unterschied zwischen unmittelbar erlebter und erlesener Welterfahrung. Eine weitere “Schicht” gewinnt die – von Ransmayrs Erzähler immer als solche gekennzeichnete – erlesene und erfundene Wirklichkeit der «Schrecken des Eises und der Finsternis»⁶³ in der eigenen physischen Konfrontation mit der kontingenten Gegenwart:

Ich hatte in meinem Roman Bärenjagden beschrieben, auch den Schrecken und die panische Flucht unbewaffneter [...] von Bären

⁵⁹ Christoph Ransmayr: Des Kaisers kalte Länder. Kreuzfahrten auf der Route der k. k. österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition (I). Mit Fotos von Rudi Palla, in: *Extrablatt* 3 (1982), S. 16-25; Christoph Ransmayr: Des Kaisers kalte Länder. Kreuzfahrten auf der Route der k. k. österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition (II). Mit Fotos von Rudi Palla, in: *Extrablatt* 4 (1982), S. 60-63 und Christoph Ransmayr, Rudi Palla: Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite, in: *TransAtlantik* 6 (1983), S. 65-74. Irritierenderweise finden sich Motive und Passagen dieser Reportagen fast wörtlich im Roman, werden also von einem traditionell als faktische Beschreibung rezipierten Format in den fiktionalen Text überführt.

⁶⁰ Vgl. Reinhold Messner: Langsame Verdüsterung. Der genaue Beobachter einer Welt hinter dieser Welt, in: Wittstock 1997, S. 82-84.

⁶¹ Christoph Ransmayr: *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012, S. 5.

⁶² Ebd., S. 273.

⁶³ Ein Zitat, das die diversen hier thematisierten Formate – beginnend bei Payers Expeditionsbericht über Ransmayrs Reportagen, seinen Roman mit dem gleichnamigen Titel, bis hin zum *Atlas eines ängstlichen Mannes* (Ransmayr 2012, S. 274) – durchzieht.

überfallener Matrosen. Aber bei meinen Nachforschungen war nie davon die Rede gewesen, daß ein Mensch in den Augenblicken seiner Angst auch leicht werden konnte, federleicht, so unglaublich leicht, daß die nächste Brise ihn vor die Pranken und Fangzähne eines Raubtieres wehen oder ihn hochwirbeln konnte wie Laub oder Seidenpapier und so in etwas verwandeln, das bloß aus der Luft gepflückt oder mit einem spielerischen Prankenhieb aus einem richtungslosen, taumelnden Flug geschlagen zu werden brauchte. Ich schwebte.⁶⁴

Auf diese Weise ergänzt Ransmayr seinen Roman um eine weitere Geschichte der “Schrecken des Eises und der Finsternis”, betrachtet die Arktis in seinem neusten Text von der anderen Seite der “hauchdünnen Membran” zwischen Möglichem, Plausiblen und Tatsächlichem – er beschreibt die eigene physische Er-Fahrung des in verschiedenen Textformen bereits erkundeten Raumes. Nicht anders als für die vorhergehenden Reportagen und den Arktis-Roman gilt jedoch auch für die autobiographischen Episoden des *Atlas*: «Geschichten ereignen sich nicht, Geschichten werden erzählt»⁶⁵. Auch die autobiographischen Episoden manifestieren sich somit als narrative *Möglichkeiten* des Geschehens, das auch in anderer Gestalt denkbar, anders erzählbar wäre. Aber nur mit der Entscheidung für eine Version, für eine «von der unendlichen Zahl aller Möglichkeiten einer Geschichte»⁶⁶ kann es gelingen, die Welt «zur Sprache»⁶⁷ zu bringen und einen Ausschnitt in der Narration zugänglich zu machen: «Jetzt, endlich, quält es ihn [den Erzähler] nicht mehr, daß der ungeheure Rest der Welt unausgesprochen, *unerzählt* an ihm vorübertreibt»⁶⁸. Dass das “Unerzählte” bei Ransmayr zugleich immer im Horizont des Erzählten fortbesteht, ist das Ergebnis seiner erzählerischen und poetologischen Reflexionen der “Möglichkeiten einer Geschichte”⁶⁹.

⁶⁴ Ebd., S. 276.

⁶⁵ Ebd., S. 5.

⁶⁶ Ransmayr 1997, *Erfindung der Wirklichkeit*, S. 200.

⁶⁷ Ebd., S. 199 (Hervorhebung im Original).

⁶⁸ Ebd., S. 200 (Hervorhebung im Original).

⁶⁹ Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag auf der *6th International Postgraduate Conference on Current Research in Austrian Literature* (Ingeborg Bachmann Centre/University of London) im Juni 2009. Die Idee zu diesem Vortrag wiederum entstand während einer Veranstaltung von Prof. Dr. Georg Witte im Wintersemester 2007/2008 am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Prof. Dr. Georg Witte sei an dieser Stelle für Anregungen und Unterstützung herzlich gedankt.

Katya Krylova
(Nottingham)

*Hofmannsthal and “die göttliche Briehl”**

Abstract

This article highlights the hitherto neglected significance of the small market town, and erstwhile spa resort, of Hinterbrühl in Lower Austria to Hugo von Hofmannsthal’s life and work. This discussion is set in a cultural-historical context of Hinterbrühl’s function as a place of encounter in the golden age of the spa resort. The article traces the lasting influence of Hinterbrühl in Hofmannsthal’s oeuvre, whether this be through the people he met there, as evidenced by the fragment *Silvia im “Stern”*, or in the sublimation of the Lower Austrian landscape in the enigmatic *Das Märchen der 672. Nacht*.

From the mid-19th century Hinterbrühl, a small market town in Mödling, Lower Austria, became a magnet for artists and a popular destination for day trippers. Ludwig van Beethoven termed it “die göttliche Briehl”, while Ferdinand Georg Waldmüller used the idyllic Hinterbrühl as backdrop for his paintings¹. The first public baths in Hinterbrühl opened in 1849, and in the course of the 19th century Hinterbrühl established itself as a popular health resort with more and more villas being built in the area². Especially through the opening of the Südbahn railway line in the 1840s, the places along the route were discovered by the Viennese seeking a summer getaway, the “Sommerfrische”. Hinterbrühl became particularly popular as a Sommerfrische destination because of its proximity to Vienna

* This article was conceived during a period of employment at the Ludwig Boltzmann Institute for the History and Theory of Biography in Vienna. I am grateful to my colleagues at the Institute and to the Freies Deutsches Hochstift in Frankfurt am Main for their advice and assistance with archival sources.

¹ See Senta Baumgartner and Othmar Pruckner, *Die Gegend hier herum ist herrlich: Reisen zu Dichtern, Denkern, Malern und Musikern in Niederösterreich* (Wien: Falter, 1996), 179.

² See Kurt Janetschek, *Hinterbrühl im Wandel der Zeit* (Hinterbrühl: Marktgemeinde Hinterbrühl, NÖ, 1983), 71.

(being only 20 kilometres away), with the Viennese longing to escape the heat and unsanitary conditions of the city in summer, its annual typhus and dysentery epidemics and the poor water quality, in search of fresh air, peace and quiet³.

Formerly a preserve of the aristocracy, in the 19th century the Sommerfrische became available to the upper bourgeoisie, to industrialists, bankers, high-ranking officials and doctors, following a new restructuring of work and leisure time. Eight months of the year were spent working and saving up in order to be able to afford to spend four months of the year in the Sommerfrische, either in one's own villa, in one of the many guest houses erected for the purpose, or even in the homes of farmers, who welcomed the opportunity for extra income by renting out their rooms, while themselves spending the summer in the attic⁴. Although this kind of prolonged sojourn in the countryside was extortionately expensive, it became absolutely *de rigueur* for the Viennese upper bourgeoisie in particular. In Hinterbrühl, the ever-growing number of coaches and carriages from visitors wanting to take the cure in the spa resort soon led to congestion on the Hauptstraße. A solution to the growing congestion in what was and continues to be a small market town was urgently needed, and in 1883 the first Austrian electric tram was built from the Bahnhof Mödling to Vorderbrühl (Klausen) and subsequently extended to Hinterbrühl in 1885 (this tram is also frequently mentioned in Hofmannsthal's correspondence)⁵. This further popularized Hinterbrühl as a tourist destination, with tram upon tram bringing day trippers to the Brühl on Sundays. From then on Hinterbrühl remained a popular Sommerfrische retreat until the First World War and the Depression of the 1920s led to a change of fortune for the place, as was the case for many such towns. Hofmannsthal's experiences of the place, however, are irrevocably interwoven with the grand age of the Sommerfrische. The following discussion will elucidate the significance of Hinterbrühl for Hofmannsthal's life and work, focusing on the people he met and the works he wrote there, as well as the lasting influence of the Lower Austrian town for the writer and dramatist.

³ See Hanns Haas, "Die Sommerfrische – Ort der Bürgerlichkeit", in *«Durch Arbeit, Besitz, Wissen, und Gerechtigkeit»: Bürgertum in der Habsburger Monarchie II*, ed. Hannes Steckl, Peter Urbanitsch, Ernst Bruckmüller, Hans Heiss (Vienna: Böhlau, 1992), 364-377, 366.

⁴ *Ibid.*, 366-367.

⁵ See Janetschek, *Hinterbrühl im Wandel der Zeit*, 78. This tram route was, however, terminated in 1932, and today only the Bahnplatz in Hinterbrühl, where a plaque has been placed, serves as a melancholic reminder of the former route.

Although Hinterbrühl has lost its significance as a spa resort, numerous villas, particularly in the Parkstraße, are a reminder of the fact that, for the Viennese upper bourgeoisie in the 19th century, a prolonged sojourn in one of the town's numerous hotels or in one's own villa was a symbol of status and prestige. The Hofmannsthal family was no exception here. Hofmannsthal's earliest recorded visits to Hinterbrühl and Mödling may be dated back to his earliest childhood. Some of Hofmannsthal's earliest letters to his parents are written from Mödling where Hofmannsthal, aged eight, would stay with family friends. He reports to his parents of catching butterflies and spending the whole day playing outside with his friends Poldi and Anna⁶. Similarly, in his letters to his grandmother, Hofmannsthal describes walks and expeditions to Hinterbrühl, with one of the letters mentioning notable landmarks such as the "Holdrichsmühle" (the inn made famous through its association with Schubert who was allegedly inspired to write his Müllerlieder there)⁷. The newly opened electric tram particularly facilitated Hofmannsthal's day trips to the area. For longer sojourns Hofmannsthal would stay with the family of his friend Hans Schlesinger in the Gießhüblerstraße 2, and from 1910 in the Villa Friedmann. When they were able to find accommodation Hofmannsthal's parents also frequently stayed in various inns in Hinterbrühl or in Vorderbrühl during the summer. Hofmannsthal's correspondence with his parents in the summer of 1899 thematises the problematic search for accommodation in a spa resort that was fast becoming a victim of its own success⁸. However, Hinterbrühl remained a favoured destination for the Hofmannsthals. They even celebrated a family wedding here in October 1899, when Joseph Fohleutner (Onkel Pip), the youngest brother of Hofmannsthal's mother, married Edith Alexovits, one of the daughters of the Alexovits family in the Brühl, who were friends of the Hofmannsthals. Later, when Hofmannsthal moved to Rodaun, following his marriage to Gerty Schlesinger, he frequently met his parents in Hinterbrühl, as it was a convenient halfway point between Vienna and Hofmannsthal's Rodaun residence.

⁶ Hugo von Hofmannsthal to his mother 03.06.1880; Hugo von Hofmannsthal to his father, 04.06.1880, in BW ELTERN, FREIES DEUTSCHES HOCHSTIFT [FDH].

⁷ Hugo von Hofmannsthal to his grandmother 10.05.1886, in *Hugo von Hofmannsthal und Josephine Fohleutner: Briefe 1881-1902*, ed. Katja Kaluga, *Sonderdruck aus Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne* 14/2006, 52.

⁸ The father to Hugo von Hofmannsthal 31.07.1899, in BW ELTERN, FDH.

Hinterbrühl's significance to Hofmannsthal's life may be understood first and foremost as a place of encounter. Here Hofmannsthal met with friends and writer colleagues, among others: Arthur Schnitzler, Gustav Schwarzkopf, Karlweiß, Richard Beer-Hofmann, Lou Andreas-Salomé, the Schlesinger family, and the Friedmann family. The Hinterbrühl Kurlisten [lists of spa guests compiled by the mayor's office in Hinterbrühl] offer a rich picture of the visitors who have stayed in the spa resort at various points, and more importantly, of their accommodation and the duration of their stay. In the small and compact resort, one could easily meet one another at concrete locations such as the Hotel Radetzky, the inn "zum goldenen Stern" and the Villa Todesco, but one could also, and frequently did, meet spontaneously. For example, Arthur Schnitzler records in his diary entry of 2 June 1901 a chance encounter with Hofmannsthal while cycling⁹. The Hinterbrühl landscape can justifiably be termed a topography of friendship. A very important address for Hofmannsthal in the topography of Hinterbrühl was the Gießhüblerstraße 2, where the family Schlesinger resided, and where Hofmannsthal would stay during his visits to Hinterbrühl in the 1890s. From there, the Hotel Feldmarschall Radetzky in the Mannlichergasse, Arthur Schnitzler's preferred location when he was in Hinterbrühl, was just a short walk away¹⁰. Another of Hofmannsthal's friends, Karlweiß, resided at Hauptstraße 36, just around the corner from the Gießhüblerstraße¹¹. In the Kröpfelsteigstraße 42, Hofmannsthal would visit the salon of Sophie Todesco in her summer villa. Further, several of the spa guests took the cure in Dr. Samuely's Wasserheilanstalt [water spa institute] in the Gießhüblerstraße, such as, for example, Adolf Loos, who is recorded in the Kurliste of 15 May 1915, and numerous others.¹²

At the Schlesingers' home in the Gießhüblerstraße Hofmannsthal was lovingly looked after by the family (several of Hofmannsthal's letters to his parents describe the affectionate, familial atmosphere at the Schlesingers¹³). In a letter to his parents, dated 8 October 1897, Hofmannsthal thanks his parents for a package of warm things, but asserts that he was

⁹ Arthur Schnitzler, *Tagebuch*, ed. Peter Michael Brainwarth et al, 10 vols (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981-2000), V: *Tagebuch 1893-1902*, 353.

¹⁰ *Verzeichnis der zu Hinterbrühl angekommenen und daselbst verweilenden Cur- und Sommergäste*, ed. Bürgermeisteramt Hinterbrühl (Mödling: Büsing, 1897-1916).

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

"übrigens auch bisher dem Erfrieren nicht sehr nahe da ich einen Paletot vom Hans, einen Mantel von Onkel Emil und ein cape von der Gerty übereinander angehabt habe"¹³. The readiness of the whole family in lending their overcoats to Hofmannsthal serves as testimony to his acceptance in the Schlesinger family nest. The Schlesingers' home in the Gießhüblerstraße offered Hofmannsthal a peaceful atmosphere in which to work (he mostly worked in the Lusthaus on the property). There is no mention of taking the cure at the nearby spa in Hofmannsthal's letters. Instead, he used the diverse outdoor opportunities of the area for swimming, playing tennis, cycling, and walking. Hofmannsthal particularly enjoyed the alternation between writing and physical activity outdoors in Hinterbrühl. In his letters, he frequently praises Hinterbrühl because of the quality of its air¹⁴, because of its light green trees¹⁵, or "das prachtvolle Gelb- und Rothwerden des niederösterreichischen Waldes"¹⁶. During the summer, he enjoyed swimming and playing tennis in the Brühl, in the winter he would go for walks in the winter landscape. At the Schlesingers' Hofmannsthal was also able to become better acquainted with his future wife, Gertrud (Gerty) Schlesinger. Although Hofmannsthal had the opportunity to interact with Gerty on other occasions, given that the Schlesingers were family friends of the Hofmannsthals, the prolonged sojourns in Hinterbrühl in the home of his future wife's family undoubtedly contributed to their blossoming romance. In a letter from Galicia of 10 April 1896 to his friend and Gerty's brother, Hans Schlesinger, Hofmannsthal writes: "Im Juni werd ich dann von Wien viele Landparthien machen, wenn es nur schön ist! Auch öfter nach der Brühl fahren um mit Deiner kleinen Schwester Tennis zu spielen. Sie spielt viel besser als ich, aber ich werd in Galizien möglichst viel spielen. Deine Schwester gefällt mir von allen Frauen, die ich jetzt kenne am besten"¹⁷.

For all these reasons, Hofmannsthal viewed Hinterbrühl as an ideal place for his writing, also in relation to the town's distance from his pa-

¹³ Hofmannsthal to his mother 08.10.1897, in BW ELTERN, FDH.

¹⁴ Hofmannsthal to Richard Beer-Hofmann 27.04.1895, in *Brief-Chronik Regest-Ausgabe*, ed. Martin E. Schmid, with Regula Hauser and Severin Perrig, 3 vols (Heidelberg: Winter, 2003), I: 1874-1911, 246.

¹⁵ Hofmannsthal to Leopold von Andrian 01.05.1895, in *Hugo von Hofmannsthal: Brief-Chronik Regest-Ausgabe*, I, 248.

¹⁶ Hofmannsthal to his parents 30.09.1898, in BW ELTERN, FDH.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal to Hans Schlesinger 10.04.1896, in *Hugo von Hofmannsthal: Brief-Chronik Regest-Ausgabe*, I, 319.

rental home in Vienna. In a letter to his father of 5 October 1897 Hofmannsthal writes:

Es ist mir ein sehr schöner Gedanke, meine liebste Form des Lebens ohne zu starke Trennung von Euch künftig dadurch realisieren zu können, dass ich z.B. für 2, 3 Wintermonate so wie jetzt in der Nähe von Wien bin. Es ist unglaublich wie froh ich bin, abends in der jetzt in den Winter übergehenden Landschaft spazieren zu gehen, anstatt in der Stadt, oder in der Nacht den Wind in den Bäumen zu hören. Das wird bei mir immer stärker.¹⁸

In a further letter to his parents of 22 October 1897, Hofmannsthal equates living in the countryside with literary creativity, stating: “ich begreife nicht, dass ein Dichter überhaupt in der Stadt wohnt”¹⁹. The place where Hofmannsthal eventually chose to realise his dream of living slightly outside the city, but still within easy reach of his parents, was Rodaun, where Hofmannsthal moved with Gerty following their marriage in June 1901. Here too he would work in a Lusthaus in the garden of the property, and would recreate the familial, domestic atmosphere of both his own and his wife’s family homes, with his day following a structured routine of writing in the Lusthaus, meals, walks, and answering correspondence.

Hinterbrühl was a place where Hofmannsthal felt at ease, and which never failed to provide him with the peace, comfort and pleasant surroundings that were so instrumental to his work and his emotional well-being. Here, for example, he could learn for his doctoral defense in June of 1898, with Hinterbrühl offering him an environment conducive to his studies and enabling him to work “ohne irgend welche Nervosität”²⁰. In many letters to his parents, the restorative effect of the Brühl is foregrounded: “meine Zappeligkeit, mein nicht ganz regelmäßiger Appetit, alles verwandelt sich hier in 3, 4 Tagen und ich fühle mich physisch so großartig, als anderswo mittelmäßig”²¹. It is this restorative effect of Hinterbrühl’s landscape that prompts Hofmannsthal to convalesce in the Brühl when he is taken ill in April 1895 during his military service. When he is in Venice in October 1898, he looks forward to coming home and particularly to being back the Brühl, given that he has spent “3 Monate in

¹⁸ Hofmannsthal to his father 05.10.1897, in BW ELTERN, FDH.

¹⁹ Hofmannsthal to his parents 22.10.1897, in BW ELTERN, FDH.

²⁰ Hofmannsthal to his mother 02.06.1898, in BW ELTERN, FDH.

²¹ Hofmannsthal to his father 16.10.1898, in BW ELTERN, FDH.

keinem Zuhause"²². The Brühl is thereby stylized into a home from home for Hofmannsthal, "wo ich ja auch wie zuhaus bin"²³.

In later years, Hofmannsthal's "home" in Hinterbrühl would be the Villa Friedmann, built for the politician Max Friedmann in 1898 by the star-architect Joseph Maria Olbrich, co-founder of the Secession and architect of the Secession building. Friedmann wished to have his villa built according to the principles of the new art deco movement, and as Marie-Theres Arnbom describes, Olbrich happily took up the opportunity to design a villa for a wealthy patron²⁴. The villa was designed with painstaking attention to detail, from the door handles to the crockery, tablecloths and dog kennel²⁵. The house, which still exists today²⁶, boasts an extravagant interior, with birch trees painted onto the white walls of the bedroom and field flowers painted on the banisters of the terrace²⁷. Hofmannsthal, a friend of both Max and his brother, the Alpinist Louis Friedmann, would frequently stay in this unique and inspirational domicile during his visits to Hinterbrühl from 1910 onwards.

In this topography of friendship, an innkeeper's daughter, Christine "Tini" Schönberger, although not a personality of the artistic and literary scene, became a significant figure for Hofmannsthal and his literary colleagues, Karlweiß, Arthur Schnitzler and Felix Salten. The inn "zum goldenen Stern" in Vorderbrühl, owned by the Schönberger family, became a beloved haunt for the literary quartet, not for its food, however, but due to the charm of the eldest daughter of the innkeeper. Christine's beauty and charm were legendary: the lyricist Paul Wilhelm had written verses to her as had his friend Wolfgang Madjera, as a result of which many other writers and poets were prompted to make the pilgrimage to the "Goldene Stern" in Vorderbrühl²⁸. One such visitor was Hofmannsthal's friend, Karlweiß, who later set a monument to Christine in the eponymous heroine of his folk play, *Das grobe Hemd* (1897). In the play, now largely forgotten and even more rarely performed, the figure of Christine Winkler "ne-

²² Hofmannsthal to his parents 4.10.1898, in BW ELTERN, FDH.

²³ Ibid.

²⁴ Marie-Theres Arnbom, *Friedmann, Gutmann, Lieben, Mandl, Strakosch: Fünf Familienporträts aus Wien* (Wien: Böhlau, 1987), 162.

²⁵ Ibid., 163.

²⁶ Today the villa is occupied by a veterinary practice.

²⁷ Arnbom, 164.

²⁸ Valerie Reichert-Heidt, "Das Urbild der Christine", *Neues Österreich*, 13. Nov. 1955, 17-18, 17.

unzehn Jahre alt, katholisch, ledig, bürgerliche Erbin²⁹, is the daughter of a deceased mining magnate. She falls in love with the son of a factory owner, Max Schöllhofer, a revolutionary who despises his inherited wealth. Max soon has a chance to experience what the poverty that he so idealises is really like, as his father announces that he has lost his fortune through speculation on the stock market (a topical reference to the Vienna stock market crash of 1873). As the family are forced to sell their flat, and Max has to take up work copying drawings for an architect, he finds that wearing the “rough shirt” is very far from the idealised image that he nurtured in his mind. In the course of all this, Christine and Max, the central figures of the play, engage in several dialogues. Christine, having had her eyes opened by Max’s socialist ideas, decides that she wants to give her inherited wealth away and support herself with her own work. In her mixture of naiveté and idealism, she offers some of the most memorable lines of the play. Christine decides to marry Max, despite the fact that he is now impoverished, thus going against the mores of her social class, which dictated that she should marry someone of similar wealth and social standing. However, in the dénouement of the play, Max’s father reveals that wearing the “rough shirt” was in fact a didactic experiment to teach his children a lesson about the true meaning of poverty, and that, in fact, he has not lost all his wealth through speculation. The didactic comedy ends with the marriage of two young couples, including Max and Christine.

Christine Schönberger was also the acknowledged model for the figures of both Christine and Mizi in Schnitzler’s *Liebelei* (1895), with the two contrasting figures reflecting different sides of Schönberger’s personality. Schnitzler is reported to have explained his intentions for the play to Schönberger as follows: “Fräulein Tinerl, passen S’ jetzt gut auf! Ich schreib nämlich an einem neuen Stück. [...] es kommt ein Mädels drin vor, nicht älter als Sie jetzt sind. Und eine zweite ist dabei, grad so jung. Und beide zusammen – das sind Sie!”³⁰. Meanwhile, the significance of Tini Schönberger for Hofmannsthal may be best gleaned from the following newspaper portrait of her on her 80th birthday in *Neues Österreich*, which recalls one particular visit of Schnitzler, Schwarzkopf and Hofmannsthal to the “Goldene Stern”³¹:

²⁹ Karlweiß, *Das grobe Hemd: Volkstück in vier Acten* (Vienna and Berlin: Ch. Reißer & M. Werthner, 1897), 6.

³⁰ Arthur Schnitzler, as cited in Valerie Reichert-Heidt, “Das Urbild der Christine”, 18.

³¹ Schnitzler also records this episode in his diary entry of 4.6.1893, in *Tagebuch 1893-1902*, 36: “4/6 Sonntag. – Mit Schwarzkopf in die Brühl. – Wirtstochterlein. Sie dictirt

An einem schönen Oktobertag saß Christine einmal in der Gaststube und schrieb genau und wunderschön die Speisekarten für den elterlichen Betrieb aus. Hingebungsvoll malte sie ihre Buchstaben und hörte nicht, was um sie vorging. Da fand sie plötzlich unverhoffte Helfer bei ihrem schwierigen Werk. Es waren zwei junge Männer, die vor wenigen Tagen einen Ausflug in die Brühl gemacht und am Abend im "Stern" eingekehrt waren. Jetzt kamen sie wieder und suchten Christine, deren ungewöhnlicher Liebreiz natürlich auch ihnen aufgefallen war: Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal. [...] Hofmannsthal, damals noch fast ein Knabe, wurde rot und heiß, wenn ihn Christine nur ansah, und die Worte, in die er seine ganze Bewunderung für sie legte, waren ein beredtes Zeugnis seiner großen Jugend. Er stammelte: «Fräulein Tinerl, mein Gott! Fräulein Tinerl, ich wär' so froh, wenn Sie ein Bub wären!» – Christine riß verwundert die Augen auf: «Ja, warum denn?» – «Weil, Fräulein Tinerl, weil ich dann mit Ihnen eine Reise machen könnte!» Und scheu, etwas linkisch, drückte er ihr die Hand. Christine lachte nur und beugte sich wieder über die Speisekarten. Schnitzler aber wurde energisch: «Geb'n S' her, Fräulein Tini! Wir schreiben das jetzt zusammen, der Hugo und ich, aber ich glaub' beinah', Sie sollten sich eine von den Karten, wenn's dann glücklich fertig sind, aufheben! Zum ewigen Angedenken an uns! [...]»³²

Hofmannsthal's perceptive assessment of contemporary gender relations, which would prevent Tini Schönberger from going on a journey with him, finds its expression in Karlweiß's *Das grobe Hemd* through the desire of the heroine (who is admittedly of a different social standing than the real-life model) to support herself with her own work: "Sie können sich bethätigen! Sie dürfen aufgehen in Ihrem Berufe, indem Sie gewiß Großes schaffen werden. Mir sind die Hände gebunden! Ein reiches Mädchen darf ja nicht arbeiten"³³.

While being an acknowledged poetic inspiration for Karlweiß and Schnitzler, Tini Schönberger may also have been the unacknowledged muse for Hofmannsthal's dramatic fragment, the comedy *Silvia im "Stern"* (1907)³⁴. Like many of Hofmannsthal's comedies, the plot centres upon the unrav-

die Speisekarte; Loris kommt eben, schreibt auch". Either Christine Schönberger's dating of this event to a "schönen Oktobertag" is inaccurate, or this was a regular occurrence rather than a singular event.

³² Reichert-Heidt, "Das Urbild der Christine", 17.

³³ Karlweiß, *Das grobe Hemd*, 84.

³⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Silvia im "Stern"*, in *Sämtliche Werke*, ed. Heinz Rölleke et al, 42 vols (Frankfurt am Main: Fischer, 1975-), XX: *Dramen 18*, 7-38.

eling of origin and the interpretation of signs, in this case that of genealogical provenance³⁵. Inspired by the comedies of Goldoni, Robert Chasles's *Les illustres Françaises* and the figure of Julie de Lespinasse³⁶, the plot focuses on Silvia, who resides with her protectoress, the innkeeper Madame Laroche, in the "Blaue Stern". However, the plot of *Silvia im "Stern"* is much darker than that of Karlweiß's or even Schnitzler's literary immortalisations of Schönberger, and the central female protagonist is also much more ambivalent. Silvia is attacked from all sides, accused of being a thief and a coquette. The reasons for these attacks lie in the secret surrounding her parentage. It emerges in the course of the fragment that Silvia is not, as she claimed, the mistress of Graf Wessenberg, but rather his daughter (Silvia's mother having been a duchess). Silvia's fortune depends on whether or not her lover, the wealthy Rudolf von Raithenau, stays firm in his intention to marry her, or whether he chooses to lend an ear to the intrigues concocted by his family and Sertos (who wishes to marry Silvia against her will). All of the conflicts and intrigues in the fragment are played out in the foyer, stairs, balcony and rooms of the "Blaue Stern".

Hans-Georg Dewitz suggests the "Blaue Stern" could be based on the Hotel "Blauer Stern" in Prague, where Hofmannsthal resided during his visit to the city in January 1906³⁷. Hofmannsthal himself, in a preparatory note, situates the guest house in *Silvia im "Stern"* in Vienna's Landstraße³⁸. However, as is often the case, this may be a case of literary sublimation, with the original stimulus or experience transposed to another time and place. The affinity of the hotel's name to another inn which also has "Stern" in its name, and an inn that Hofmannsthal was certainly more familiar with than with the "Blaue Stern" in Prague, cannot be overlooked. The hotel or inn here, as in Hofmannsthal's other works, takes on a central function, bringing together and interweaving different fates of "Menschen in einem Gasthause"³⁹. Martin Stern has described hotels in Hof-

³⁵ See Mathias Meyer, *Hugo von Hofmannsthal* (Stuttgart und Weimar: Metzler, 1993), for a discussion of the way in which Hofmannsthal's comedies continually centre on the motif of "die Schwierigkeit der Zeichendeutung", 83-84.

³⁶ *Ibid.*, 85.

³⁷ See Hans-Georg Dewitz's "Erläuterungen" to *Silvia im "Stern"*, in Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XX: Dramen 18*, 245-284, 245.

³⁸ "Spielt in einem kleinen Gast u Speisehaus zum blauen Stern in Wien, auf der Landstraße", Note N 156 "2^{ter} XI^{ter} 11. nachts", in Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XX: Dramen 18*, 206.

³⁹ Hugo von Hofmannsthal, "21. Oktober 1907, an Eberhard von Bodenhausen", in Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XX: Dramen 18*, 231.

mannsthal's work as places "des Übergangs und der Prüfung"⁴⁰, and it is certainly the case that it is in this traditionally transitory space that different kinds of trials and tribulations take place, be they mistaken identity or unwanted suitors, before these conflicts can be resolved, frequently through marriage.

While the name of the inn in Hofmannsthal's play bears obvious similarities to the name of the inn "zum goldenen Stern" in Vorderbrühl, the central figure, who may similarly be described as an innkeeper's daughter, also resonates with the portrait of Tini Schönberger that emerges from Karlweiß's and Schnitzler's portrayals. The focus for Hofmannsthal in this comedy dealing with the discrepancy between "Schein und Sein" is the multiple ways in which Silvia, "unsere Tugend, der Engel im Stern" is misperceived by various people, becoming an object of hearsay, in a similar manner that Tini Schönberger perhaps became the product of the myths that began to surround her⁴¹. In Hofmannsthal's play, Silvia is described by Rudolf's servant Johann as "eine zweideutige Person [...], eine gefährliche Person, um so gefährlicher, je schöner sie ist"⁴². Here, Hofmannsthal seems to follow Schnitzler in rendering Christine-as-Silvia as an ambiguous personality (in the same manner that Schnitzler created two figures to represent Christine in *Liebelei*), according to the classic trope of a dangerous and disarming beauty. The personality of his literary creation is described by Hofmannsthal as follows: "Silvia ist dumm, aber weise. Intuitiv beurteilt sie die Leute ganz richtig [...]. Für sie ist das Eingehen auf diese Leute eine Art Entzückung. Sie weiß dass sie sie verliebt in sich macht"⁴³. Here, as elsewhere in Hofmannsthal's work (notably in *Christinas Heimreise* [1910]), intrigue and emotional turmoil are successfully resolved in the institution of marriage, in this case that of Silvia and Rudolf, with which the *Silvia im "Stern"* fragment ends.

Silvia im "Stern", inspired as it was by Hofmannsthal's Brühl sojourns, was to remain a fragment that Hofmannsthal revised throughout his life, but one that was never completed. The majority of the texts that Hofmannsthal wrote in the Brühl itself do not reveal an immediate influence of Hofmannsthal's surroundings upon the narrative fiction, yet the sheer number of texts that Hofmannsthal worked on in Hinterbrühl is signifi-

⁴⁰ Martin Stern, *Hofmannsthals erstes Lustspielfragment*, NR 70, 3 (1959), 463-498, 489.

⁴¹ *Silvia im "Stern"*, 21.

⁴² *Ibid.*, 35.

⁴³ Hugo von Hofmannsthal, Note N 157 "XI 1911", in Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke XX: Dramen 18*, 207.

cant. They include work on *Das Glück am Weg* (1893), *Triumph einiger ›Künstler unserer Zeit‹* (1895), *Alexander* (1895), *Das Märchen der 672. Nacht* (1895), texts composed during the “produktive Herbst” of 1897: *Der weiße Fächer* (1897), *Der goldene Apfel* (1897), *Die Frau im Fenster* (1897), and *Die Hochzeit der Sobeide* (1897), as well as *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) and the third act of *Der Triumph der Zeit* (1901). In many of these texts the focus is on the fantastical element breaking into a previously ordered and structured existence. *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) focuses on a protagonist who resides in an idyllic country house in the mountains before his ordered existence is interrupted following the receipt of a mysterious letter, accusing one of his servants of an unspecified offence. When he decides to clear up the matter, by going to the city in search of the servant’s former masters, he ends up being struck by a horse, leading to his death. It is striking how the antithesis between the city and the countryside is figured in this tale, as all the negative experiences in the story befall the protagonist in the city, while the country environment where the protagonist resides is shown to perfectly complement the protagonist’s personality. The description of the country house where the protagonist lives resonates strongly with Hofmannsthal’s biographical experiences of the spa resort of Hinterbrühl:

Wenn in der Stadt die Hitze des Sommers sehr groß wurde und längs der Häuser die dumpfe Glut schwebte und in den schwülen, schweren Vollmondnächten der Wind weiße Staubwolken in den leeren Straßen hintrieb, reiste der Kaufmannssohn mit seinen vier Dienern nach einem Landhaus, das er im Gebirg besaß, in einem engen, von dunklen Bergen umgebenen Tal. Dort lagen viele solche Landhäuser der Reichen. Von beiden Seiten fielen Wasserfälle in die Schluchten herunter und gaben Kühle. Der Mond stand fast immer hinter den Bergen, aber große weiße Wolken stiegen hinter den schwarzen Wänden auf, schwebten feierlich über den dunkelleuchtenden Himmel und verschwanden auf der anderen Seite. Hier lebte der Kaufmannssohn sein gewohntes Leben in einem Haus, dessen hölzerne Wände immer von dem kühlen Duft der Gärten und der vielen Wasserfälle durchstrichen wurden.⁴⁴

This is a rare example of Hofmannsthal topographically rooting his literary work in a location that bears an obvious resemblance to Hinterbrühl. For the most part, the texts Hofmannsthal worked on in the Brühl took

⁴⁴ Hugo von Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*, in *Sämtliche Werke*, ed. Heinz Rölleke et al, 42 vols (Frankfurt am Main: Fischer, 1975-), XXVIII: *Erzählungen I*, 13-30.

their inspiration less from Hofmannsthal's immediate surroundings than from classical antiquity (*Alexander – Die Freunde*), from *One Thousand and One Nights* (*Der goldene Apfel* and *Die Hochzeit der Sobeide*), the memoirs of Casanova (*Der Abenteurer und die Sängerin*), and the motif of Wilhelm Meister and Mignon (*Der Triumph der Zeit*). However, in a note to *Alexander – Die Freunde* (a note which Hofmannsthal composed one day while on the way to take the electric tram in the Brühl and on the tram journey itself⁴⁵) Hofmannsthal ironically ascribes Mödling and the Brühl an inspirational role:

Sonntag, 3. Februar 1895. – Ich sage zu den kleinen dunklen Häusern und Kindern in Mödling: gebt mir euch, – und sie geben mir den göttlichen Leib Alexanders des Großen im Bade liegend. – Gedanken = ein tiefes Kommunizieren mit dem Wesen der Dinge. Feuer einer Laterne vermittelt die Idee des ewigen Weltfeuers und die mystische Vereinigung mit diesem.⁴⁶

As illustrated by the examples from *Silvia im "Stern"*, *Das Märchen der 672. Nacht* and, indeed, the example above from *Alexander – Die Freunde*, the Brühl did not fail to leave traces in Hofmannsthal's work. The peace and quiet that Hofmannsthal enjoyed in Hinterbrühl were particularly germane to work on his early texts. In letters written from Hinterbrühl to his parents and friends the talk is of diverse work projects. He asks his parents to send various manuscripts to Hinterbrühl and similarly planned the staging of theatre plays from there⁴⁷.

The significance of Hinterbrühl to Hofmannsthal's life and work cannot be underestimated. A place that he was familiar with from childhood, it remained somewhere that he would return to throughout the course of his life, particularly in the period up until his marriage to Gerty Schlesinger. In Hinterbrühl he could be sure of finding the peace and tranquility that was so conducive to his work, as well as the social interaction and intellectual exchange with his friends and colleagues who similarly favoured the Brühl. The significance of Hinterbrühl to Hofmannsthal may be seen both in the sheer number of texts that he worked on there, as well as in his literary sublimation of his Brühl experiences, in particular in *Silvia im "Stern"*. Hinterbrühl, as a rural retreat in close proximity to Vienna, served as a model for

⁴⁵ See *Hugo von Hofmannsthal: Brief-Chronik Regest-Ausgabe*, I, 237.

⁴⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Alexander – Die Freunde*, in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, ed. Bernd Schoeller in consultation with Rudolf Hirsch, 10 vols (Frankfurt am Main: Fischer, 1979), III: *Dramen* I, 519-528, 519.

⁴⁷ Hofmannsthal to his father 15.10.1897, in BW ELTERN, FDH.

Hofmannsthal for the kind of lifestyle that he aspired to, combining the peace and tranquility of the countryside with the proximity to the hustle and bustle of the city. It is an ideal that he would eventually realise in his mansion in Rodaun.

Elena Raponi
(Milano)

*L'«Elektra» (1903) di Hugo von Hofmannsthal
tra Sofocle e D'Annunzio**

Abstract

Hofmannsthal's play «Elektra» aroused controversial reactions when it appeared in 1903: on the one hand, great enthusiasm, on the other hand irritation and hostility towards its undoubted “modernity”. This essay highlights some scarcely known aspects of the context in which the play came into being, focusing particularly on its relationship with the Sophoclean subtext and Hofmannsthal's coeval and later poetical works, as well as with D'Annunzio's drama «La città morta», performed in Vienna in 1902 and 1903 with Eleonora Duse in the main role.

Elektra, la tragedia composta nell'agosto-settembre 1903 dal poeta austriaco Hugo von Hofmannsthal, ha suscitato fin dal suo primo apparire un'infinita teoria di interpretazioni¹. Critici e lettori si sono interrogati e

* Il presente saggio trae origine dalla relazione tenuta il 7 dicembre 2011 presso l'Università Cattolica di Brescia nell'ambito del ciclo di conferenze “Letteratura e Teatro” organizzato in collaborazione con il CTB-Teatro stabile di Brescia per la direzione scientifica di Lucia Mor.

¹ Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, a cura di Paola Gheri. Traduzione di Nicoletta Giacon con testo a fronte, Marsilio, Venezia 2012, p. 11. Al volume curato da Paola Gheri si rimanda per la ricca bibliografia contenuta alle pp. 185-193. Cfr. anche la bibliografia in appendice a H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragedia in un atto*, a cura di Jelena Reinhardt, Morlacchi, Perugia 2007, pp. 261-268. Molte, come si diceva, sono le linee interpretative della tragedia, che hanno posto l'accento ora sulla componente psicanalitica (cfr. Michael Worbs, *Mito e psicoanalisi nell'Elektra di Hugo von Hofmannsthal*, in «Cultura Tedesca», 8, dicembre 1997, pp. 81-94; Id., *Mythos und Psychoanalyse in Hugo von Hofmannsthals Elektra*, in *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*, hrsg. von Thomas Anz in Zusammenarbeit mit Christine Kanz, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, pp. 3-16; Jacques Le Rider, *Elektra de Hugo von Hofmannsthal*, in *L'Autriche de 996 à 1996. Tausend Jahre Österreich. Hommage à Gertrude Stohwitzer*. Études réunies par l'équipe du C.R.A.N., Université de Nice, Centre de Recherches autrichiennes, décembre 1996, pp.

continuano ancora oggi ad interrogarsi sul senso di una riscrittura che fin dall'inizio parve in qualche misura problematica persino al suo stesso autore²; accanto alle lodi entusiastiche non sono così mancati dubbi e riserve, come il rimprovero, mosso già dalla critica coeva, di una eccessiva compiacenza verso le mode letterarie del tempo. Riferendosi ai libri del fratello

93-103; Renate Langer, *Vom Nährwert der Sprache. Hungerkünstlerinnen in Texten von Galvagni, Flöss, Freud und Hofmannsthal*, in *Leiden ... Genießen. Zu Lebensformen und -Kulissen in der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Friedbert Aspetsberger und Gerda E. Moser, Studien Verlag, Innsbruck-Wien-Bozen 2005, pp. 185-200), ora su quella esistenzial-filosofica dell'opera o sulla sintesi di entrambe (Werner Frick, «Die mythische methode». *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Niemeyer, Tübingen 1998, pp. 111-138); altre hanno considerato il testo dell'*Elektra* nella sua duplice fisionomia, di tragedia e di libretto d'opera (cfr. Fausto Cercignani, *Elektra e la prigione dell'io. La tragedia e il "libretto" di Hofmannsthal*, in «Studia Austriaca» XIV, 2006, pp. 43-79); altre ancora hanno privilegiato l'analisi dei rapporti con il testo sofocleo e con il mito tragico (si veda, ad esempio, Christoph König, *Artistenphilologie. Hofmannsthals Elektra gegen Sophokles*, in «Euphoriön», 95, 2001, 4, pp. 423-440; Martin Mueller, *Hofmannsthal's Elektra and its Dramatic Models*, in «Modern Drama», XXIX, March 1986, 1, pp. 71-91; W. Frick, «Die mythische methode», cit.; Christian Horn, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Dissertation, Universitätsverlag Karlsruhe 2007, pp. 159-182; cfr. anche l'introduzione di Paola Gheri all'edizione Marsilio, cit.; Hans Joachim Newiger, *Hofmannsthals Elektra und die griechische Tragödie*, in «Arcadia» 4, 1969, pp. 138-163; Malcolm Davies, *The three Electras: Strauss, Hofmannsthal, Sophocles, and the Tragic Vision*, in «Antike und Abendland», 45, 1999, pp. 36-63) o, ancora, con *Ein Brief* (Ernst Osterkamp, *Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal*, in «Hofmannsthal-Jahrbuch», 2, 1994, pp. 111-138; Monika Meister, *Die Szene der Elektra und die Wiener Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthals Umdeutung der griechischen Antike*, in *Inszenierte Antike – Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart*, hrsg. von Henry Thorau – Hartmut Köhler, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2000, pp. 59-86; Eva Blome, «Schweigen und Tanzen». *Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals Chandos-Brief und «Elektra»*, in «Hofmannsthal-Jahrbuch», 19, 2011, pp. 255-282); altre, infine, hanno considerato l'opera come un documento della crisi dello storicismo (cfr. Daniel Fulda, *Dialektik der Dialektik. Das nicht nur dramaturgische Problem einer "modernen Tragödie" und die "Tragödie der Moderne" bei Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck und Hofmannsthal*, in *Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in Grenzüberschreitender Wahrnehmung. Erstes Colloquium*, hrsg. von Werner Frick und Ulrich Mölk, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2003, pp. 7-30) o come una sofferta e autobiografica riflessione sul ruolo del poeta (Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Artemide, Roma 1995, pp. 36-45).

² «Der Versuch, den Elektrastoff zunächst in einem scheinbaren Anlehungsverhältnis an Sophokles aus einem Gegenstand des Bildungsinteresses zu einem Gegenstand der Emotion zu machen, war jugendlich und verlief problematisch; aus seiner Bearbeitung wurde eine neue, durchaus persönliche Dichtung, deren Bedenkliches hinreichend festgestellt ist» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. VII: *Dramen 5*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1997, p. 460).

Heinrich, da lui accusati di gelido estetismo, ma anche all'*Elettra* di Hofmannsthal, Thomas Mann scriveva, ad esempio, il 19 agosto 1904: «L'arte di queste persone è irritante senza essere profonda, ti entra terribilmente nelle midolla, ma senza lasciarvi il benché minimo frutto spirituale»³. In modo non dissimile si era espresso Alfred Kerr dopo la prima rappresentazione dell'*Elettra* a Berlino: «Questo lavoro provoca sicuramente una forte impressione più che un effetto profondo e durevole»⁴; eppure, fu proprio l'impronta inconfondibilmente “moderna” della riscrittura hofmannsthaliana ad assicurare il grande successo dell'opera, percepita come rivoluzionaria rispetto allo stile polveroso, al gusto storicistico-erudito che aveva caratterizzato fino ad allora le traduzioni e le rappresentazioni dei classici nella Germania guglielmina⁵. Il problema fu semmai che l'attenzione privilegiata, quando non esclusiva, per gli aspetti più innovativi e di attualità di questa *Elettra* novecentesca finì per metterne in ombra altri, meno appariscenti, a scapito di una valutazione complessiva del senso dell'opera, sia in rapporto all'archetipo sofocleo sotteso al testo sia in rapporto al mondo poetico hofmannsthaliano. Così Kerr, pur non negando all'*Elettra* momenti di intensa umanità, l'aveva definita una furiosa danza macabra, un'orgia sanguinaria in perfetto gusto estetizzante e simbolista, per concludere che il testo di Sofocle non era stato per il poeta austriaco se non il pretesto per un brillante esercizio di stile⁶.

³ Thomas Mann an Ida Boy-Ed, 19. August 1904, in *Ivi*, p. 401. Per la critica più recente si veda, a titolo di esempio, il commento di Franco Serpa: «In tanto magistero espressivo, in così vasta cultura c'è troppa esperienza d'epoca, troppe conoscenze allora di moda» (Franco Serpa, *Elektra. Dai Greci a Hofmannsthal*, in *Elektra. Tragedia in un atto* di Hugo von Hofmannsthal, Edizioni del Teatro alla Scala 1994, p. 90).

⁴ *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthal in Deutschland*, hrsg., eingel. und kommentiert von Gotthart Wunberg, Athenäum, Frankfurt a.M. 1972, p. 82. Il 12 ottobre 1903 Hofmannsthal aveva scritto a Christiane Thun-Salm, dalla quale aveva sollecitato un giudizio sull'opera: «Worin ich dem Sophokles gefolgt bin, das ist das Scenarium, der Aufbau, und daher ist auch mein Stück ebensowenig wie seines eigentlich ein Stück, sondern eine Katastrophe, nicht ein Leib, sondern ein abgehauener Kopf auf einer Schüssel. Aber ein Kopf, dessen Anblick ziemlich impressionieren kann, hoffe ich» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 376).

⁵ Sintomatico è il giudizio espresso da Christiane Thun-Salm al poeta: «Wenn ich ganz aufrichtig sein soll, so muss ich eine Bemerkung machen: Mir ist mancher Ausdruck (im ersten Theil der Tragödie) zu derb oder zu stark. Dies kommt mir wie eine Disproportion vor zwischen diesem antiken Stoff u. seiner Behandlung. [...]. Sie haben [...] das Drama modernisiert» (Christiane Thun-Salm an Hofmannsthal, 14. Oktober 1903, *ivi*, p. 377).

⁶ *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, cit., pp. 79, 81.

Una vivace e polemica risposta a questo giudizio viene, indirettamente, da una lettera scritta dallo stesso Hofmannsthal a Richard Strauss il 23 luglio 1911. Per rassicurare il compositore, incerto sul senso dell'*Arianna a Nasso* alla quale stava allora lavorando, Hofmannsthal scriveva: «Pensa forse che anche solo la decima parte dei critici – sempre così attaccati agli aspetti più esteriori – sia riuscita finora a riconoscere, a intuire nel frequente ricorrere della parola “sangue” o in una certa violenza dello stile il vero motivo di fondo della “famosa *Elettra*”?»⁷.

L'obiezione di Hofmannsthal, chiaramente strumentale in quella circostanza, offre tuttavia una riprova ulteriore del delicato e tormentato rapporto che ha sempre legato la critica alla tragedia del 1903. Quella che qui si tenta è una lettura dell'*Elettra* che dia conto del senso dell'opera sia in relazione con l'avantesto sofocleo sia in relazione con la produzione poetica e saggistica di Hofmannsthal. Per quest'ultimo aspetto, in particolare, si prenderanno in considerazione le corrispondenze testuali interne all'opera coeva più che le interpretazioni suggestive, ma talora problematiche, rilasciate nel corso degli anni sull'*Elettra* dal suo stesso autore⁸. Quanto al debito della tragedia verso la cultura del tempo, che indubbiamente tende a sovrastare gli aspetti più autenticamente hofmannsthaliani del testo, si cercherà di mettere in luce dietro i molti influssi dell'epoca⁹, la forte componente dannunziana, che, in uno stretto connubio con l'arte della Duse, appare aver condizionato pesantemente l'ideazione e la realizzazione dell'opera. Sarà allora forse possibile approfondire il giudizio sulla modernità dell'*Elettra*, ampliandolo a comprendere aspetti finora trascurati dalla critica, e ricollocare così a pieno titolo all'interno della produzione hofmannsthaliana un'opera non occasionale, che ha rappresentato per il suo autore un interrogativo e un assillo a lungo irrisolti.

Se si guarda alla vastissima produzione di Hofmannsthal, l'*Elettra* segnò un momento – possiamo dire – di sperimentazione e di ricerca nel passaggio dall'opera giovanile, essenzialmente lirica, all'opera della maturità. Sono questi, per il poeta, anni di ricerca delle leggi del teatro “drammatico”, di riflessione sui concetti di “azione”, di “tragico” e “dionisiaco”, nei quali

⁷ Citato da H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 30.

⁸ Paola Gheri le definisce «spesso inadeguate o fuorvianti all'interprete», *ibidem*.

⁹ Lo riconobbe lo stesso Hofmannsthal: «Ich ging von dem Gedanken aus eine Art freier Nachdichtung zu schaffen, dann aber bemächtigte sich die Phantasie des Stoffes und es wurde eben eine völlig neue Dichtung daraus, die wahrscheinlich für einen späteren Leser einmal sehr deutlich das Gepräge ihrer Entstehungszeit, Anfang des XXten Jahrhunderts, tragen wird» (Hugo von Hofmannsthal an Robert Breuer, 23. September 1928, in H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 474).

Hofmannsthal credette per un certo tempo di trovare rimedio alle atmosfere psicologiche, esangui e sfibrate della letteratura decadente e impressionista della *Fin de siècle*. Anche il nuovo entusiasmo per il Rinascimento, tipico dell'epoca, e con esso la riscoperta del teatro shakespeariano, così come l'interesse per la drammaturgia greca, erano speculari alla coscienza epigonale e abulica della cultura di fine Ottocento e ne rappresentavano in un certo senso un correttivo: «Esiguo è il piacere che viene dall'azione, dall'armonia tra le forze vitali interne ed esterne, [...] dal corso del mondo shakespeariano»¹⁰ – aveva diagnosticato Hofmannsthal proprio nel suo primo saggio su D'Annunzio, da lui considerato il poeta più rappresentativo di quella temperie spirituale. Se nelle poesie e nella prosa dello scrittore italiano, Hofmannsthal coglieva il fascino suadente, ma inquietante di un'arte che possedeva al massimo grado il dono della suggestione musicale e dell'analisi, egli concludeva tuttavia che «il grande poeta che noi tutti attendiamo si chiama Menenio Agrippa ed è un signore grande e saggio: con meravigliose fiabe da pifferaio magico, con purpuree tragedie, specchi da cui il corso della vita si riverbera possente, cupo e scintillante, egli alletterà i fuggiaschi, così che ritornino a servire il giorno vivente, come si conviene»¹¹. La convinzione che solo il tragico, qui identificato *tout cour* con il teatro drammatico – cioè d'azione – e con il genere della tragedia, restituisse all'arte il suo contenuto di vita, permettendo così di superare gli eccessi dell'estetismo di fine secolo, impegna Hofmannsthal non solo come saggista, ma anche come poeta: «Ciò che mi attira e verso cui tende intimamente il mio lavoro – scriveva in quegli anni ad amici e colleghi – è il piacere dionisiaco, cupo e ardente, di inventare e realizzare personaggi tragici in situazioni tragiche», un piacere – continuava – che ha come equivalente simbolico «il contemplare alcuni quadri del Rinascimento»¹².

In questo incontro di scuola, per altro presto abbandonato, con la di-

¹⁰ H. von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio I*, in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di Gabriella Bemporad, Adelphi, Milano 1991, p. 77. Cfr. il testo orig. ted.: «Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, [...] am Shakespearischen Weltlauf» (H. von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1979, Bd. 7: *Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, p. 176).

¹¹ H. von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio I*, cit., p. 86.

¹² Hugo von Hofmannsthal ad Arthur Schnitzler, 19 luglio 1892, in Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, hrsg. von Therese Nickl – Heinrich Schnitzler, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1964, pp. 23ss.

mensione del tragico e del dionisiaco, si inserisce dunque la riscoperta del teatro di Shakespeare e dell'*Elettra* di Sofocle, che Hofmannsthal lesse nel 1892 mentre lavorava ad *Ascanio e Gioconda*, una «lugubre tragedia del Rinascimento»¹³, e rilesse nuovamente nel 1901 per una tragedia, anch'essa incompiuta, *Die Gräfin Pompilia – La contessa Pompilia*, tratta da *The Ring and the Book* di Robert Browning, per giungere infine ai mesi della tarda estate del 1903, quando Hofmannsthal compose per il *Kleines Theater* di Max Reinhardt la sua *Elettra*¹⁴.

Hofmannsthal, com'è noto, si era già cimentato nella riscrittura dei classici greci. Al 1894 risale una libera traduzione dell'*Alceste* di Euripide, nella quale il poeta aveva risolto con grande sensibilità alcuni punti controversi del testo¹⁵, creando un dramma dalle atmosfere sospese e suggestive di tono simbolista. Con uguale sensibilità Hofmannsthal si avvicina ora al testo di Sofocle, più problematico, come vedremo, per la tematica trattata, offrendo con la sua riscrittura non solo un'opera nuova e indubbiamente “moderna”, ma anche una fine interpretazione della tragedia antica.

Prendiamo per un istante in esame proprio l'archetipo sofocleo. Mentre nelle *Coefore* di Eschilo aveva un ruolo marginale, in Sofocle *Elettra* è collocata al centro della tragedia, anche grazie a due novità narrative che gli studiosi della tragedia non hanno mancato di sottolineare¹⁶. La prima è che l'ordine tradizionale nella vendetta perpetrata da Oreste viene invertito. Infatti, diversamente da quanto accade in Eschilo e in Euripide, prima viene uccisa Clitennestra e poi Egisto. La tragedia non si chiude cioè con il matricidio, che aprirebbe idealmente alla continuazione del racconto con l'espiazione finale di Oreste. In altri termini, in Sofocle la vicenda mitica, la vendetta per l'omicidio di Agamennone, sfuma per così dire sullo sfondo, mentre risalta in primo piano la sofferenza di *Elettra*. Un'altra novità è

¹³ Hugo von Hofmannsthal a Richard Beer-Hofmann, Vienna, 26 giugno 1892, in H. von Hofmannsthal, *Briefe 1890-1901*, hrsg. von Heinrich Zimmer, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1935, lett. n. 23, p. 44.

¹⁴ Sulla genesi del testo e sulla storia delle rappresentazioni si rinvia a H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., pp. 303-313.

¹⁵ Cfr. Cesare Marelli, *La fedeltà creativa dell'“Alkestis” di Hugo von Hofmannsthal*, in *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raponi*, a cura di Maria Pia Pattoni e Roberta Carpani, in «Comunicazioni sociali», XXVI, n.s., Sezione Teatro, 3, settembre-dicembre 2004, pp. 518-528.

¹⁶ Si veda a questo proposito l'introduzione di Enrico Medda in Sofocle, *Aiace. Elettra*. Introduzione di Enrico Medda. Traduzione di Maria Pia Pattoni. Note di E. Medda e M.P. Pattoni. Testo greco a fronte, BUR, Milano 2010 (1997), pp. 40-76.

nel movente della catastrofe: Elettra non sarebbe spinta solo dal desiderio di vendicare l'ingiusta morte di Agamennone, ma anche dall'odio maturato verso Clitennestra in tutti gli anni passati come serva nella casa degli assassini del padre¹⁷. L'atmosfera di cupa sofferenza che grava sulla desolazione quotidiana di Elettra muove dunque in Sofocle dal dramma umano personale della giovane più che dalla vicenda mitica, tanto che neppure il compimento della vendetta riesce completamente a dissolverla. Anche dopo la duplice agnizione, tra i due fratelli non si instaura una vera relazione affettiva; Elettra e Oreste restano estranei l'uno all'altra¹⁸, uniti solo dalla vendetta: «Uccidilo al più presto – è la richiesta di Elettra al fratello – [...] questo sarà per me il solo riscatto dalle mie lunghe sofferenze»¹⁹. Eppure, la morte dell'odiato Egisto non appare liberatoria; anzi, come è stato osservato, non ci si può sottrarre all'impressione che la vicenda mitica «si sovrapponga alla vicenda interiore di Elettra senza riuscire a riscattarne l'enorme sofferenza, senza ravvivarne la vita affettiva»²⁰.

Nella sua riscrittura, Hofmannsthal riprende gli aspetti problematici, disarmonici che già erano nel testo sofocleo e li accentua, con un linguaggio metaforico e immaginifico di grande impatto emotivo, portandoli alle estreme conseguenze. Innanzi tutto elimina dal testo qualsiasi riferimento alla cornice mitica, tagliando il prologo nel quale Oreste esponeva al precettore il piano della vendetta e sottolineando così, ulteriormente, la dimensione tutta umana del dramma. Allo stesso tempo sospende, senza per il momento risolverla, come vedremo, la discussa questione della valutazione “etica” del matricidio. Se Elettra e Oreste siano «nobili vendicatori del padre o brutali assassini»²¹, è per Hofmannsthal in fondo una questione malposta, in ogni caso tautologica e ripugnante alla sua coscienza artistica e morale, tanto da trovare risposta, come vedremo, solo molti anni dopo, in un'opera di impianto barocco, *Il gran teatro del mondo di Salisburgo* (1922). Non altrimenti si spiega l'espunzione dal testo hofmannsthaliano di qualsiasi riferimento alla vicenda mitica, non solo, come si è

¹⁷ Al coro delle donne, che le rimproverano di eccedere nel suo dolore, la giovane protesta che proprio il contegno della madre ha suscitato in lei «l'odio più profondo» (*Ivi*, p. 261); alla madre che le rinfaccia una condotta indegna per una principessa, Elettra replica: «il tuo odio e la tua condotta mi costringono a viva forza a comportarmi così» (*Ivi*, p. 291) e ancora «un odio antico è radicato in me» (*Ivi*, p. 353).

¹⁸ La disarmonia – osserva Medda – è evidente anche sul piano metrico: Oreste parla in trimetri giambici, Elettra in metri lirici (*Ivi*, p. 65).

¹⁹ *Ivi*, p. 369.

²⁰ *Ivi*, p. 74.

²¹ *Ivi*, p. 62.

accennato, nella struttura narrativa, ma anche sul piano lessicale. Le parole “vendetta” – *Rache* – e “giustizia”, che ricorrevano con frequenza nel testo sofocleo come sinonimi, e tutti i loro derivati, “vendicare”, “vendicatore” e simili, scompaiono totalmente nella riscrittura novecentesca, lasciando posto, nelle visioni deliranti della protagonista, all’immagine ossessiva di una caccia infernale in cui Clitennestra è la preda, incalzata ora dal cacciatore, Oreste, ora dai battitori o dal cane alle sue calcagna, al quale Elettra stessa si paragona²². Che cosa resta dunque, nella riscrittura del 1903, dell’*Elettra* di Sofocle? Forse proprio il dramma tutto umano di una esistenza sconvolta e devastata dall’odio ingenerato dal dolore e dall’ingiustizia: un odio che, se divora e atterrisce Clitennestra, divora però anche se stesso²³, straziando il povero corpo di Elettra come un avvoltoio strazia le carni di una carogna in putrefazione. «Ich füttere [...] mir einen Geier auf im Leib»²⁴: erano state le parole di Elettra nell’impietosa rappresentazione offerta dalle serve di palazzo in apertura di tragedia. Divorata dall’odio che una sofferenza continuamente rinnovata dalle privazioni e dalle percosse quotidiane alimenta in lei, Elettra sta dunque lentamente morendo²⁵. La tragicità della condizione umana di questa Elettra moderna, intuita con grande sensibilità da Hofmannsthal, è proprio qui, nell’immagine di un Io distrutto dall’odio generato dall’enorme male subito, un odio che finisce per avvolgere in un’unica spirale di violenza e di distruzione vittima e carnefice. Nell’intreccio di immagini e motivi che concorrono a creare la «straordinaria fattura di questa tragedia»²⁶ emergono, infatti, alcune singolari corrispondenze, di cui Hofmannsthal ha volutamente disseminato il testo, che suggeriscono una drammatica somiglianza nelle protagoniste

²² Appare impreciso, in questo senso, quanto affermato da Christian Horn a proposito dell’intreccio di elementi moderni ed arcaici nel discorso dei personaggi: «Einerseits wird die Figurenrede (insbesondere die Elektras) von mythisch besetzten Signalwörtern wie Zeit, Mord, *Rache*, Blut, Fluch, Beil, Jagd und Opfer dominiert» (Ch. Horn, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, cit., p. 166, mio il corsivo).

²³ In uno stato di esaltazione per l’imminente uccisione di Clitennestra ed Egisto, Elettra afferma: «Haß ist nichts, er zehrt / und zehrt sich selber auf» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 105).

²⁴ *Ivi*, p. 64.

²⁵ Non è un caso che così si percepisca lei stessa, come il cadavere della Elettra di un tempo, che ora non c’è più: «Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester» (*Ivi*, p. 101).

²⁶ F. Cercignani, *Elettra e la prigione dell’io. La tragedia e il “libretto” di Hofmannsthal*, cit., p. 57.

femminili, in particolare in Elettra e Clitennestra²⁷. Al termine del primo esaltato “sogno di sangue”²⁸ da cui è scandita la tragedia, Elettra, sentendo il proprio nome, «barcolla», come un sonnambulo risvegliato bruscamente; ma così è descritta anche Clitennestra nelle parole della stessa Elettra: «e tu vai barcollando / e sempre sei come in sogno»²⁹. Anche l'immagine della carogna che imputridisce, straziata da mosconi e avvoltoi, accomuna le due donne³⁰. E ancora, nel terzo e ultimo sogno di sangue, Elettra immagina l'agonia della madre negli attimi che precedono la morte, paragonandola all'attesa spasmodica e angosciata del naufrago che si vede sommerso dalle onde: «questo tempo ti è dato / per sentire cosa provi il naufrago, / quando il suo vano gridare rode il nero / delle nubi e della morte»³¹, salvo proiettare poco dopo su di sé la medesima delirante visione di vittima sacrificale³². L'odio ha finito dunque per avvicinare Elettra a Clitennestra, per legare indissolubilmente e tragicamente il destino dell'una al destino dell'altra, come confermano le parole sibilline di Elettra alla madre: «Non so di che mai potrei morire – / se non della tua morte»³³. Proprio la morte finale di Elettra in una danza dionisiaca – l'altra grande novità del testo

²⁷ Hofmannsthal stesso avrebbe dichiarato: «Die drei Frauengestalten sind mir wie die Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbtones gleichzeitig aufgegangen» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 459).

²⁸ “Sogno di sangue” è espressione manzoniana (cfr. *I Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, 1840, cap. II). Già Alfred Kerr, in una delle prime recensioni della rappresentazione teatrale dell'*Elettra*, aveva parlato della protagonista come di una “Blutträumerin” (*Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, cit., p. 80).

²⁹ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 83. Si veda il testo tedesco: «so gehst du hin im Taumel, immer / bist du als wie im Traum» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 75; a p. 68 la didascalia riferita ad Elettra: «Sie taumelt»).

³⁰ Nel dialogo con la figlia Elettra, la regina esclama: «Kann man denn / vergehen, lebend, wie ein faules Aas?» (*Ivi*, p. 79; a p. 64 la stessa immagine per Elettra).

³¹ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 107. Cfr. il testo ted.: «diese Zeit ist dir gegeben / zu ahnen, wie es Scheiternden zumut ist, / wenn ihr vergebliches Geschrei die Schwärze / der Wolken und des Tods zerfrißt», (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 85).

³² Nel secondo dialogo con la sorella Crisotemide, Elettra farnetica: «wenn man unter dir / gebunden liegt, und so an dir hinaufsieht, / an deinem schlanken Leib mit starrem Aug / emporschau'n muß, so wie Gescheiterte / emporschau'n an der Klippe, eh' sie sterben» (*Ivi*, p. 94). Cfr. la trad. it.: «Se sotto di te si giace in catene / e lo sguardo a te s'alza, al tuo agile corpo / deve alzarsi con occhio vitreo, / come il naufrago guarda allo scoglio prima di morire» (H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 127).

³³ *Ivi*, p. 85; cfr. l'originale: «Ich weiß nicht, wie ich jemals sterben sollte – / als daran, daß du stirbst» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 76).

hofmannsthaliano rispetto al racconto mitico e alla tradizione letteraria – appare a questo punto del tutto coerente con la vicenda umana della protagonista, anzi, per certi aspetti, la conclusione poeticamente e psicologicamente più persuasiva di una tragedia senza lieto fine³⁴.

Ma il dramma interiore di Elettra è reso da Hofmannsthal con il linguaggio tutto moderno e oggettivante di una “nuova psicologia”, quella psicologia dei nervi e dei sensi, salutata da Hermann Bahr fin dal 1890 in un saggio intitolato appunto *Die neue Psychologie*. «La nuova psicologia – aveva scritto il versatile critico letterario, animatore della modernità viennese – rintraccerà i sentimenti allo stato sensoriale, prima dell'impronta cosciente», per concludere: «La psicologia viene dislocata dall'intelletto nei nervi»³⁵. Con queste parole, Bahr coglieva la svolta avvenuta nella cultura

³⁴ È interessante che proprio all'*Elettra* di Hofmannsthal si siano richiamati i filologi classici per suffragare una interpretazione della tragedia sofoclea che sottolineava gli aspetti più cupi e disarmonici del testo rispetto a letture più acquietanti: «Auch ein Verweis auf Hugo v. Hofmannsthals *Elektra* darf hier nicht fehlen», scriveva ad esempio Friis Johansen nel 1964 in uno studio che fece epoca (Holger Friis Johansen, *Die Elektra des Sophokles. Versuch einer neuen Deutung*, in «Classica et Mediaevalia», XXV, 1964, p. 10 nota 8). Altrettanto interessante è seguire la discussione avviata dal saggio di Friis Johansen nell'ambito degli studi classici: Medda, ad esempio, pur riconoscendo che Sofocle «non struttura il finale in modo acquietante» afferma che la lettura datane da Friis Johansen, «indubbiamente affascinante per la sua modernità [!], appare però poco coerente con le linee che conosciamo del teatro di Sofocle» (Sofocle, *Aiace. Elettra*. Introduzione di E. Medda, cit., p. 59 e p. 60). Medda respinge fermamente l'ipotesi di una “affinità profonda” tra Elettra e la madre Clitennestra, perché ciò sarebbe in contraddizione con la tragicità tipica delle creature teatrali di Sofocle, «una tragicità – soggiunge – che risulterebbe profondamente intaccata se – nel caso di Elettra – accettassimo l'ipotesi di una sua intima corruzione» (*Ini*, p. 61). Eppure, per continuare una lettura “moderna” della tragedia classica, la tragicità di Elettra non parrebbe sminuita, ma semmai acuita nella dolorosa costatazione del pervertimento provocato nell'animo della giovane dall'ingiustizia patita. Lo ha espresso con grande sensibilità Manzoni, che, introducendo il “sogno di sangue” di Renzo, commentava per bocca del narratore: «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi» (cito dall'edizione quarantana dei *Promessi sposi*, cap. II). Cfr. per queste riflessioni anche M. Mueller, *Hofmannsthal's Elektra and its Dramatic Models*, cit., p. 87: «To kill the heroine, as Hofmannsthal does, is to take the plot of the Sophoclean play to its radical conclusion [...]. Twentieth-century German scholars have promptly and with some justice read Hofmannsthal's ending into Sophocles' play».

³⁵ «die neue Psychologie wird die Gefühle in dem sensuellen Zustande vor jener Prägung aufsuchen. Die Psychologie wird aus dem Verstande in die Nerven verlegt» (Hermann Bahr, *Die neue Psychologie*, in *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstcritik*

europea tra Ottocento e Novecento, quel passaggio dagli *états de choses* agli *états d'âme* che accompagnò la crisi del Positivismo, avviando un nuovo risveglio speculativo negli studi filosofici, scientifici e letterari, con una attenzione particolare, a Vienna, per il mondo dell'inconscio e per gli aspetti anche più oscuri e problematici dell'Io. Ai nuovi contenuti di realtà corrispose in ambito letterario la ricerca di nuove forme espressive, non solo nella narrativa – pensiamo alla tecnica del monologo interiore applicata da Schnitzler nel suo racconto *Leutnant Gustl* (1900) –, ma anche nel teatro, con l'affermarsi di una scrittura simbolista e di un nuovo stile recitativo antinaturalistico e antimimetico, in cui i gesti, i movimenti impercettibili e inconsci del corpo diventavano rivelatori del dramma psicologico, del mondo interiore del personaggio. In sintonia con questi sviluppi, Hofmannsthal mette ora in scena la devastazione prodotta nell'animo umano da un odio continuamente alimentato dalla sofferenza, mostrandoci i riflessi inconsci che quella devastazione interiore proietta sul piano fisiologico³⁶: Elettra, infatti, ha gesti parossistici, si rannicchia, è agitata dalle convulsioni, ha spasmi, schiuma – una sintomatologia per la quale il poeta austriaco, com'è stato ormai ampiamente sottolineato, si ispirò verosimilmente allo studio pionieristico di Sigmund Freud e Josef Breuer sull'isteria traumatica, *Studien über Hysterie*, apparso in prima edizione nel 1895 e da lui letto nel 1902. E tuttavia il modello prossimo per Elettra non sembra doversi cercare esclusivamente né primamente nel caso clinico di Anna O., la paziente descritta negli studi di Freud e Breuer. Di là dalla forma patologica di cui Hofmannsthal ha rivestito i segnali del disagio interiore della protagonista, lo stile di recitazione suggerito dal testo e dalle didascalie rinvia inequivocabilmente al nuovo linguaggio teatrale affermatosi in quegli anni e reso palpabile, in modo suggestivo, da Eleonora Duse, l'attrice drammatica alla quale Hofmannsthal aveva riconosciuto, nel primo dei tre saggi a lei dedicati, il dono dell'intuizione psicologica³⁷, la capacità di reci-

1887-1902. Ausgewählt, eingeleitet und hrsg. von Gotthart Wunberg, Bd. I: 1887-1896, Niemeyer, Tübingen 1976, p. 96).

³⁶ In un passo di diario del dicembre 1907, Harry Kessler ricorda un giudizio di Hofmannsthal sull'*Elettra*: «In ihr – aveva sostenuto il poeta di fronte all'amico – ist zum ersten Mal der Versuch gemacht, in einen tragischen Moment eine ganze menschliche Psyche zusammenzupressen, sozusagen einen Querschnitt durch eine Seele zu geben auch mit allen physiologischen Untergründen» (7. Dezember 1907 Harry Graf Kessler, *Tagebuch*, in H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 430).

³⁷ H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Una settimana teatrale a Vienna*, in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, cit., p. 47 (cfr. il testo orig.: *Eleonora Duse. Eine Wiener Theater-*

tare non solo “la verità realistica”, ma anche la filosofia del personaggio, sollevandosi oltre il Naturalismo³⁸: «Con un fremito delle labbra, un moto delle spalle, un’oscillazione del tono, ritrae il maturarsi di una decisione, il rapido passaggio di una catena di pensieri, l’intero accadimento psico-fisiologico che precede il formarsi di una parola»³⁹ – aveva scritto nel marzo 1892 dopo aver visto recitare la *Duse a Vienna*⁴⁰. A questi mesi risaliva anche, come si ricorderà, il progetto drammatico per una “fosca” tragedia del Rinascimento – *Ascanio e Gioconda* – e la lettura dell’*Elettra* di Sofocle. Non sorprende allora che la figura di questa attrice tragica, profondamente venerata da Hofmannsthal come da Hermann Bahr, cominci a confondersi nella fantasia del poeta con l’immagine dionisiaca di «una scarna baccante con incavati occhi ardenti»⁴¹ per diventare, come vedremo, uno dei modelli decisivi per la caratterizzazione di *Elettra* quando, nella primavera del 1903, nei mesi che precedettero immediatamente la stesura dell’opera, Hofmannsthal vide la *Duse* interpretare a Vienna due tragedie di Gabriele D’Annunzio: *La città morta* e la *Francesca da Rimini*⁴².

Senza dunque voler negare l’influsso, sicuramente rilevante, ma, come si è cercato di mostrare, non esclusivo, delle scienze analitiche e, in particolare, della psicologia del profondo nell’*Elettra* di Hofmannsthal, appare a questo punto eccessivo parlare di un determinismo psichico al quale i per-

woche, in H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 7: *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*, cit., p. 470).

³⁸ H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse – La leggenda di una settimana viennese*, in Id., *L’ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, cit., p. 53.

³⁹ H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Una settimana teatrale a Vienna*, cit., p. 47 (cfr. il testo originale: «Sie malt mit einem Zucken der Lippen, einer Bewegung der Schulter, einem Schwenken des Tones das Reifen eines Entschlusses, das Vorüberschießen einer Gedankenkette, das ganze psycho-physiologische Ereignis, das dem Werden eines Wortes vorangeht», in H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche*, cit., p. 471).

⁴⁰ Durante una prima tournée viennese dal 20 al 27 febbraio 1892, la *Duse* aveva portato in scena al Carltheater *La Signora delle Camelie* di Dumas figlio (20 e 27 febbraio), *Fedora* di Sardou (23 febbraio) e *Casa di Bambola* di Ibsen (25 febbraio) (cfr. Camillo Antona Traversi, *Eleonora Duse. Sua vita. Sua gloria. Suo martirio*, Successori Nistri-Lischi Editori, Pisa 1926, p. 76).

⁴¹ H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Una settimana teatrale a Vienna*, cit., p. 49; cfr. il testo orig.: «eine hagere Bacchantin mit tiefliegenden heißen Augen» (H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche*, cit., p. 473).

⁴² *La città morta* andò in scena al Carltheater il 31 marzo 1903, la *Francesca da Rimini* il 3 aprile successivo. Nel 1902 la *Duse* aveva interpretato al Raimundtheater in una tournée viennese dal 2 aprile al 4 maggio, oltre alla *Francesca da Rimini* e a *La città morta*, anche *La Gioconda* (cfr. C. A. Traversi, *Eleonora Duse*, cit., p. 77).

sonaggi soggiacciono «indipendentemente dalla loro volontà cosciente e quindi da ogni possibile interrogativo morale»⁴³. La dimensione etica appare, infatti, presente, qui come in tutta la produzione poetica di Hofmannsthal, non tanto nella consapevolezza più o meno ossessiva della protagonista, che l'uccisione del padre rappresenti un torto, un'ingiustizia non ancora sanati⁴⁴, quanto piuttosto nella disamina pensosa del mondo interiore di Elettra e nella riflessione condotta dal poeta sul nesso esistente tra dissoluzione dell'Io e responsabilità personale.

Sono numerose le somiglianze e le analogie che avvicinano in questo senso Elettra ad altri personaggi dell'opera coeva di Hofmannsthal. Pensiamo a Claudio, il giovane esteta protagonista del dramma lirico *Il folle e la morte* (1893). «Mi voltai a guardare la vita: / – aveva esclamato Claudio – dove esser veloci non vale a correre / né esser coraggiosi giova alla contesa; dove / la sventura non rende tristi né la fortuna felici; / a domanda senza senso segue risposta senza senso»⁴⁵. La spettralità di un'esistenza priva di significato, in cui il rapporto causa-effetto e il naturale ordine delle cose si è smarrito o è stato grottescamente stravolto dalla violenza, emerge in modo simile, anche se con altra tragicità e in prima persona, nelle parole di Elettra: «Senza imenei / io non sono come le vergini, i dolori / di una partoriente io ho sofferto / e nulla ho messo al mondo, / profetessa sono sempre stata / e da me e dal mio corpo non ho tratto altro / che maledizioni e sconforto»⁴⁶. E come in Claudio il disagio per una vita non vissuta

⁴³ Paola Gheri scrive: «Rimosso dalla cultura e dalla coscienza non più mitologiche del moderno, il dionisiaco riaffiora nelle figure come incoercibile determinante psichica della storia personale, ora nella forma deviata di un indicibile disagio (Crisotemide e Clitemnestra), ora in quella altrettanto perversa di una sua infinita quanto impotente verbalizzazione (Elettra)». Ancora: «Se in Sofocle l'ordine morale umano si confronta con l'ordine religioso divino, in Hofmannsthal il mito, riattivandosi sul piano psicologico all'interno di una concezione moderna, quindi laica dell'esistenza, non rappresenta più l'ordine religioso, ma solo le forze interiori alle quali le figure soggiacciono indipendentemente dalla loro volontà cosciente e quindi da ogni possibile interrogativo morale» (H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 24 e p. 176).

⁴⁴ W. Frick, «*Die mythische methode*», cit., p. 95.

⁴⁵ Cfr. il testo orig.: «Ich wandte mich und sah das Leben an: / Darinnen Schnellsein nicht zum Laufen nützt / Und Tapfersein nicht hilft zum Streit; darin / Unheil nicht traurig macht und Glück nicht froh; / Auf Frag' ohn' Sinn folgt Antwort ohne Sinn» (H. von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. III: *Dramen 1*, hrsg. von Götz Eberhard Hübner – Klaus-Gerhard Pott – Christoph Michel, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1982, p. 67).

⁴⁶ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 147. Cfr. il testo orig.: «ohne Brautnacht / bin ich nicht, wie die Jungfrau'n sind, die Qualen / von einer, die gebärt, hab' ich gespürt / und habe nichts zur Welt gebracht, und eine / Prophetin bin ich

era espresso dall'immagine di una condizione di perenne attesa, di esistenza sospesa e sempre rinviata: «quel che mi tormentava, quel che mi allietava, / era come se non significasse mai se stesso, / no, parvenza anticipata di una vita futura / e immagine vuota di un'esistenza più piena / [...] / nel sogno confuso che alfin facesse giorno»⁴⁷, così anche l'esistenza di Elettra, attanagliata dal ricordo della morte violenta di Agamennone, è stata una vita non vissuta, sospesa nell'attesa del giorno del padre: «Non ho gioito del sole e neppure / delle stelle – si conclude l'amaro sfogo della giovane – perché tutto era nulla per me, / per amor suo, tutto per me non era / che un sogno, e ogni giorno altro non era / che una pietra miliare sul cammino!»⁴⁸. Il dramma dell'eroina sofoclea si è dunque trasformato, nella fantasia poetica di Hofmannsthal, nella vicenda tormentata di un Io moderno, sospeso in una condizione di sostanziale estraneità alla vita. Così se Claudio finiva per smarrire se stesso per la spettralità di un'esistenza da esteta, priva d'amore e di fedeltà, Elettra perde se stessa per quell'odio di cui è insieme, tragicamente, vittima e parte attiva. Comune ad entrambi è del resto il finale dionisiaco, l'ambiguità di una morte percepita allo stesso tempo come sconfitta e riscatto. Apparentemente diversa, ma in fondo simile è la condizione di Clitennestra: malata nell'anima, insonne, tormentata da sogni terrificanti, anche lei avverte il suo Io disgregarsi. «Allora la vertigine m'afferra, / – confessa la madre ad Elettra – d'un tratto non so più chi sono, e questo / è l'orrore: sprofondare nel Caos, / ed esser vivi»⁴⁹. In un dialogo equivoco e crudele che assomiglia ad una abnorme se-

immerfort gewesen / und habe nichts hervorgeholt aus mir / und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 103).

⁴⁷ Cfr. il testo orig.: «Und was mich quälte und was mich erfreute, / Mir war, als ob es nie sich selbst bedeute, / Nein, künftigen Lebens vorgeliehenen Schein / Und hohles Bild von einem vollern Sein / [...] In dumpfem Traum, es würde endlich tagen» (H. von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*, cit., p. 67). Per la traduzione italiana mi sono appoggiata a H. von Hofmannsthal, *Il folle e la morte* (1893), in Id., *Piccoli drammi*. Traduz., introd. e note di Ervino Pocar, Rusconi, Milano 1971, p. 83 [Collana di Poesia diretta da Gilberto Forti 7].

⁴⁸ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 147. Cfr. il testo orig.: «und an der Sonne nicht und an den Sternen / hab' ich mich nicht gefreut, denn alles war mir / um seinetwillen nichts, es war mir alles / nur Merkzeichen, und jeder Tag war nur ein Merkstein auf dem Weg!» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 104. Non è forse azzardato tradurre i versi centrali, con una piccola modifica: «perché tutto, di per sé, non era nulla per me», riferendo quindi l'espressione “um seinetwillen” non alla figura del padre, ma a “alles”, con un ulteriore avvicinamento a *Der Tor und der Tod*).

⁴⁹ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 91. Cfr. il testo orig.: «dann schwindelt's mich, ich weiß / auf einmal nicht mehr, wer ich bin, und das ist / das Grau-

duta di analisi dove il medico gioca con il paziente come il gatto col topo, Elettra cerca di indurre la madre a far riaffiorare alla coscienza l'azione da lei compiuta e rimossa, ma Clitennestra respinge ogni responsabilità, svuotando di senso parole e azioni: «Che stai mormorando? D'irrevocabile, dico / non c'è nulla. Non scorre tutto / davanti ai nostri occhi e si trasforma come nebbia? E noi stessi, noi! / e le nostre azioni! Azioni! Noi e le azioni! / [...] / Prima ci fu un prima, / poi un dopo ... io, nel mezzo, / non ho fatto nulla»⁵⁰. In questa delirante confessione si è voluto vedere da alcuni una conferma di quella crisi della parola e dell'Io, di cui la famosa *Lettera* di Lord Chandos (1902) sarebbe stata il primo manifesto, e tuttavia una simile valutazione non tiene conto del contesto in cui sono collocate le parole di Clitennestra, smascherate dalla stessa Elettra come argomentazioni pretestuose, e, più in generale del mondo poetico di Hofmannsthal. Clitennestra è solo uno di una lunga teoria di personaggi nati dalla fantasia giovanile del poeta, che vivono una esistenza spettrale nella quale ogni passo compiuto e ogni parola detta appaiono frutto del caso, privi di un'intima necessità e per questo revocabili secondo l'arbitrio dell'umore o del proprio interesse. Pensiamo ad Andrea, il protagonista dello studio drammatico *Gestern* (1891), che squalificava il valore di parole e azioni per affidarsi unicamente alle sensazioni, alla volubilità casuale delle circostanze, salvo sperimentare drammaticamente su di sé l'insufficienza di una simile filosofia impressionistica di vita; pensiamo ancora a Claudio, o a Guido, lo spregiudicato protagonista della tragedia incompiuta *Die Gräfin Pompilia*, il quale, volendo liberarsi della moglie, affermava con cinismo: «Voglio semplicemente fare un passo indietro, liberare di nuovo il gioco delle possibilità. A questo scopo mi occorrono tre o quattro circostanze, che devono essere procurate. Il proverbio “Chi dice A deve dire anche B” è per gli sciocchi»⁵¹. Ma per tutti questi personaggi giungeva il momento

en, das heißt mit lebendigem Leib / ins Chaos sinken» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 79).

⁵⁰ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 99 (cfr. il testo orig.: H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 82).

⁵¹ Cfr. il testo orig.: «Ich will einfach einen Schritt zurück machen, das Spiel der Möglichkeiten wieder entfesseln. Dazu brauche ich drei oder 4 Umstände. Die müssen herbeigeführt werden. Das: “Wer A sagt muss auch B sagen”, ist für dumme Leute» (H. von Hofmannsthal, *Die Gräfin Pompilia*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. XVIII: *Dramen 16. Fragmente aus dem Nachlaß 1*, hrsg. von Ellen Ritter, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1987, p. 200, appunto 55). Merita forse di ricordare che il carattere del protagonista era modellato, come attestano i riferimenti puntuali di Hofmannsthal contenuti negli appunti per la tragedia, su alcuni personaggi dannunziani.

del disincanto e in tutti si avvertiva la nostalgia di una vita vera, il desiderio di riappropriarsi di un destino, di uscire dall'indeterminatezza di un'esistenza sempre e solo virtuale. La soluzione intravista da Hofmannsthal traspariva già nelle parole che l'imperatore Porfirogenito, il protagonista del dramma lirico *Der Kaiser und die Hexe* (1897), rivolgeva al giovane Tarquinio: «Ricordati: ogni passo nella vita / è più profondo. Parole! Parole! / [...] Non una parola, nemmeno l'ineffabile nulla / di uno sguardo potrà mai / essere cancellato, / ciò che hai fatto, lo devi portare / un sorriso come un omicidio»⁵². Dunque l'Io – sembra suggerire Hofmannsthal – può ricomporsi in unità e ritrovare se stesso proprio riconoscendo i passi compiuti e le parole dette, in forza cioè della responsabilità assunta nei confronti di ogni parola, di ogni azione⁵³.

“Azione”: proprio l'azione, presente come motivo ossessivo nella tragedia del 1903 – sia che si tratti del ricordo rimosso dell'uccisione di Agamennone o dell'attesa delirante del gesto di Oreste⁵⁴ – riconduce ora la riscrittura hofmannsthaliana nel contesto dannunziano in cui la tragedia, come vedremo, era nata, con quell'ambivalenza di attrazione e repulsione che sempre avrebbe contraddistinto il rapporto del poeta austriaco con lo scrittore italiano. Nel primo dei saggi dedicati a D'Annunzio, Hofmannsthal aveva constatato infatti che i personaggi dei suoi racconti e dei suoi romanzi non facevano nulla, si limitavano a guardare la vita⁵⁵, ma solo due anni più tardi, recensendo *Le vergini delle rocce*, Hofmannsthal espresse l'au-

⁵² Cfr. il testo orig.: «Merk dir: jeder Schritt im Leben / Ist ein tiefer. Worte! Worte! / [...] / Nicht ein Wort, nicht eines Blickes / Ungreifbares Nichts ist je / Ungeschehn zu machen, was / Du getan hast, mußt du tragen, / So das Lächeln wie den Mord» (H. von Hofmannsthal, *Der Kaiser und die Hexe*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. III: *Dramen 1*, cit., p. 187).

⁵³ Per queste osservazioni e per questo aspetto del mondo poetico di Hofmannsthal mi permetto di rinviare a E. Raponi, *La “dissoluzione” dell'Io e il problema della responsabilità in Hugo von Hofmannsthal*, in *Giustizia e Letteratura I*, a cura di Gabrio Forti, Claudia Mazzucato, Arianna Visconti con il Gruppo di Ricerca del Centro Studi “Federico Stella” sulla Giustizia penale e la Politica criminale, Vita e Pensiero, Milano 2012, pp. 196-211.

⁵⁴ Elettra gridava ad Oreste: «Beato chi può agire! L'azione è / come un letto / su cui l'anima riposa, come un letto / di balsamo» e ancora, al precettore che ha spinto Oreste a tornare a Micene: «L'odio è nulla, / consuma e si consuma da sé, e l'amore / è ancor meno dell'odio, afferra tutto e nulla trattiene, le sue mani sono come fiamme che nulla trattengono, il pensiero / è nulla, e dalla bocca non esce che / un soffio inane; beato è soltanto / chi viene a compiere la sua azione! E beato è colui che può toccarlo, e chi la scure gli dissotterra» (H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., pp. 149 e 151).

⁵⁵ «tutti hanno in comune un tratto fondamentale: quella inquietante mancanza di volontà che a poco a poco appare come il tratto fondamentale della vita quale si rispecchia nella odierna letteratura, quel vivere la vita non come una catena di azioni, ma di situazioni» (H. von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio I*, cit., p. 78).

gurio, se non la convinzione, che D'Annunzio potesse svincolarsi finalmente da una falsa visione della vita e giungere, nel personaggio di Claudio Cantelmo, a riconoscere l'azione come quella forza capace di immettere nella vita vera. Proprio sul concetto di azione, familiare a Hofmannsthal anche per la lettura di un passo centrale della *Poetica* di Aristotele⁵⁶, si creò dunque tra il poeta austriaco e lo scrittore italiano una malintesa convergenza di interessi e di sensibilità: un equivoco alimentato del resto dallo stesso D'Annunzio, il quale, nei suoi interventi pubblici, aveva presentato la scelta di dedicarsi al teatro tragico e la candidatura alle elezioni politiche del 1897 come una svolta della sua arte verso l'azione e verso la vita⁵⁷. Ma tutto il contesto storico in cui nasce l'*Elettra* rinvia a D'Annunzio. Dal 1899 lo scrittore italiano era impegnato, come si sa, a promuovere le sue tragedie nei paesi di lingua tedesca, potendo contare, da un lato, sulla collaborazione con l'editore berlinese Samuel Fischer e, dall'altro, sul sodalizio artistico con Eleonora Duse. Fischer pubblicò quell'anno la traduzione tedesca della *Gioconda* e la Duse portò in scena la tragedia al Raimundtheater di Vienna l'11 novembre successivo. Ma già qualche mese prima, nel giugno 1899 e più volte negli anni seguenti, lo stesso Hofmannsthal avrebbe offerto il suo aiuto e i suoi buoni uffici allo scrittore italiano per mediare in alcune delicate situazioni relative alla traduzione o alla rappresentazione delle sue tragedie: così era avvenuto per *La Gioconda*, così avvenne per *La Gloria* e, ancora nel 1902, per la *Francesca da Rimini*⁵⁸. Anche la stampa viennese ospita in questi anni entusiastiche recensioni del teatro di D'Annunzio. Il 1° aprile 1899 un articolo di Antonio Cippico, un giovane poeta della comunità italiana in Dalmazia, celebrava dalle pagine della

⁵⁶ «proprio su coloro che non sanno volere e agire i poeti che rispecchiano tristemente e meschinamente questi ultimi due decenni hanno fondato il loro mondo. Eppure è da duemila anni che queste parole stanno nella *Poetica* di Aristotele: "... anche la vita (come il dramma) è fondata sull'azione, e lo scopo della vita è un'azione e non una condizione. I caratteri determinano la differenza, ma l'azione la felicità o la sventura". Sarà bello – continuava Hofmannsthal – riconoscere come il genio di D'Annunzio cerchi a poco a poco di svincolarsi dai lacci mortali di una falsa visione della vita, e per quali singolari vie nel suo ultimo libro si ricerchi l'azione, l'azione in sé, l'azione da cui, come da una divinità nuova, procederà ogni forza e bellezza» (H. von Hofmannsthal, *Il nuovo romanzo di D'Annunzio. «Le vergini delle rocce»*, in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, cit., pp. 94-95).

⁵⁷ H. von Hofmannsthal, *Die Rede Gabriele D'Annunzios (1897)*, in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 7: *Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, cit., pp. 591-601, in particolare p. 595.

⁵⁸ Per questi aspetti si rinvia a E. Raponi, *Hofmannsthal traduttore di D'Annunzio: un frammento della Gioconda e la sua complessa vicenda editoriale tra Vienna e Berlino*, in «L'Analisi linguistica e letteraria», III, 2, 1995, pp. 571-589.

«Wiener Rundschau» il *Sogno d'un tramonto d'autunno* come «rinascita del rito dionisiaco»⁵⁹. Non dissimile è il tono delle recensioni di Hermann Bahr all'indomani delle rappresentazioni della *Francesca da Rimini* e de *La città morta*, portate in scena dalla Duse a Vienna nella primavera del 1902: «Qui è la forma moderna della tragedia antica»⁶⁰ – aveva scritto il critico viennese – e, riferendosi sempre al D'Annunzio drammatico: «ho la sensazione che l'importanza della sua arte tragica non sia stata ancora debitamente riconosciuta né qui da noi né a Berlino»⁶¹. Una testimonianza retrospettiva dello strettissimo legame che unisce in quei mesi il progetto dell'*Elettra* ad un contesto fortemente dannunziano è una lettera spedita il 16 luglio 1906 a Hofmannsthal da Antonio Cippico, l'entusiasta recensore del *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Cippico era stato presentato a Hofmannsthal nel settembre 1898 proprio da D'Annunzio. Nel 1906, divenuto lettore di Letteratura italiana presso l'University College di Londra, si era rivolto nuovamente al poeta austriaco per pregarlo di acconsentire alla richiesta del critico inglese Arthur Symons di tradurre in versi inglesi l'*Elettra*:

Colgo quest'occasione – scriveva – per ricordarvi un'antica vostra cortese proposta fatta a me: quella, cioè, di dare una veste italiana alla Vostra tragedia. Quella gentile offerta risale però a quattro o cinque anni or sono! Ricordate? E ricordate, amico mio, i miei brevi, ma così lieti, soggiorni di allora nella vostra bella casa ospitale?⁶²

Dunque il progetto dell'*Elettra* sembrerebbe risalire, stando a questa testimonianza, già al 1901⁶³ o, più probabilmente, alla primavera del 1902, quando Cippico fu più volte ospite del poeta nella sua casa di Rodaun⁶⁴, negli stessi giorni della tournée viennese della Duse, in un contesto, quindi,

⁵⁹ Antonio Cippico, *Die Tragödie des D'Annunzio*, in «Wiener Rundschau», Bd. 3, Nr. 10, pp. 236-240, citato da G. Wunberg, *Das junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunst-kritik 1887-1902*, cit., Bd. II, p. 984.

⁶⁰ «Hier ist die neue Form der uralten Tragödie» (Hermann Bahr, *Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903*, S. Fischer, Berlin 1903, p. 236).

⁶¹ «weil ich das Gefühl habe, daß man bei uns und in Berlin seine Bedeutung für die tragische Kunst noch immer verkennt» (*Ivi*, p. 249).

⁶² Citato da E. Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Vita e Pensiero, Milano 2002, p. 137.

⁶³ Notizie in questo senso sono per altro rese anche da appunti e annotazioni autografe di Hofmannsthal (cfr. H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 304).

⁶⁴ Una poesiolina beneaugurante per l'imminente maternità della moglie di Hofmannsthal, intitolata *Occhi di bimbi*, fu vergata da Cippico il 1° aprile 1902 nel libro degli ospiti di Rodaun (cfr. E. Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, cit., pp. 84-85n).

fortemente segnato dalla figura e dall'opera di D'Annunzio, ricevendo anzi in quell'occasione la proposta di tradurre la tragedia alla quale Hofmannsthal doveva pensare ormai da tempo.

Sembra strano, a questo punto, che il teatro dannunziano non abbia lasciato tracce visibili nella riscrittura dell'*Elettra*. Se la critica non ha mancato di sottolineare il diffuso timbro dannunziano della tragedia, soprattutto nei suoi accenti convulsi e parossistici, nei toni cruenti e sanguinosi⁶⁵, viene da chiedersi se non vi siano anche corrispondenze più precise nei motivi, nelle immagini, nelle metafore usate, che non siano, per altro, genericamente riconducibili a un *humus* comune, a quel sostrato simbolista che sul finire dell'Ottocento rappresentò il linguaggio condiviso da un'intera generazione di poeti.

In effetti il teatro di D'Annunzio e, in particolare, *La città morta* e la *Francesca da Rimini*, le due tragedie interpretate dalla Duse a Vienna nella primavera del 1902 e poi ancora il 31 marzo e il 3 aprile 1903, paiono aver lasciato tracce profonde nel testo. Se il motivo delle serve che sciacquano dal pavimento il sangue dell'assassinio poteva derivare a Hofmannsthal non solo da D'Annunzio – nella *Francesca da Rimini* una didascalia recita: «La schiava ricompare portando una secchia e una spugna. Silenziosa discende la scala, a piedi scalzi. Mira le macchie di sangue sul pavimento e si mette a ginocchi per lavarle»⁶⁶ – ma anche da Maeterlinck⁶⁷ e da Goethe⁶⁸, e se suggestiva può essere l'ipotesi che il sogno della caccia selvaggia «che già vide Nastagio degli Onesti per la pineta di Ravenna» oltre a tormentare

⁶⁵ Solo a titolo di esempio: Kerr vedeva nell'*Elettra* uno «sguazzare nel sangue, come il sangue che scorre in D'Annunzio anche sulle rose», con una probabile allusione al *Sogno d'un mattino di primavera* (Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland, cit., p. 80); Mittner, parlando del libretto dell'*Elettra*, vi registrava genericamente un forte influsso dannunziano (Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione [1890-1970]*, tomo primo, PBE-Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1971, p. 1004), così come Hans Hinterhäuser, che nell'*Elettra* di Hofmannsthal ritrova l'esplosione dannunziana di istinti e passioni ferine ammantate in immagini preziose e in una lingua dalla musicalità suadente (Hans Hinterhäuser, *D'Annunzio und die deutsche Literatur*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», Jg. 116, 1965, Bd. 201, p. 251).

⁶⁶ Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in Id., *Tutte le opere*, a cura dell'Istituto Nazionale per l'Edizione di tutte le opere di G. D'Annunzio, 50 voll., Mondadori, Milano 1927-1936, vol. 24, 1927, p. 53.

⁶⁷ Cfr. la scena iniziale di Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, traduz. e cura di Guido Davico Bonino, commento musicologico di Enrico Girardi, Feltrinelli, Milano 1993.

⁶⁸ Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Ifigenia in Tauride*, a cura di Grazia Pulvirenti, traduz. di Cesare Lievi, Marsilio, Venezia 2011, p. 137.

le notti di Francesca nell'omonima tragedia di D'Annunzio⁶⁹, abbia ispirato a Hofmannsthal il timbro ferino dei sogni di sangue di Elettra, sicuramente dannunziano è il secondo confronto tra Elettra e Crisotemide, quello nel quale Elettra adula con parole di seduzione la sorella per indurla a levare con lei la scure contro la madre e contro Egisto. Questa scena, nella quale già la critica coeva aveva rinvenuto toni lesbici, incestuosi⁷⁰, riprende a ben vedere la sensualità ambigua che caratterizza i dialoghi delle protagoniste femminili de *La città morta*, la tragedia di D'Annunzio ambientata proprio presso le rovine di Micene, sul sito archeologico della presunta tomba di Agamennone. Anna, la giovane cieca, accarezzando i capelli sciolti di Bianca Maria, esclamava:

Quanti capelli! Sono dolci alle dita come un'acqua tiepida che scorra.
[...] (I capelli disciolti si spargono lungo le spalle di Bianca Maria, si riversano giù per la veste di Anna, fluendo come un'onda copiosa [...]) Sono un torrente. Ti coprono tutta.⁷¹

Non è possibile ignorare le corrispondenze tra questa immagine dannunziana e il seguente passo dell'*Elettra*: «Ovunque / è tanta forza in te! Come acqua fresca, / trattenuta, sgorga dalla roccia. / Fluisce coi tuoi capelli lungo le spalle forti»⁷², con la differenza che Hofmannsthal corregge e supera il simbolismo «biologico e antiplatonico» di D'Annunzio, introducendo tra i due termini della similitudine, “capelli” e “acqua”, un terzo elemento, quello della “forza”, che apre la *rêverie* dannunziana, tutta «immersa nel corpo e nei suoi viluppi di sensazioni», a una dimensione spirituale⁷³. Una conferma del debito di Hofmannsthal verso la tragedia viene dalla ripresa letterale di un'altra immagine, tratta sempre da uno dei dialoghi tra Anna e Bianca Maria. Rivolta all'amica, Bianca Maria esclamava:

io non vorrei più lasciarvi, non vorrei distaccarmi da voi mai più!
Vorrei [...] rimanere sempre al vostro fianco, ai vostri piedi, essere la vostra schiava fedele, obbedire ad ogni vostra volontà, custodirvi

⁶⁹ Cfr. il racconto fattone da Francesca alla schiava nella seconda scena del terzo atto.

⁷⁰ Cfr. già la recensione di Paul Goldmann, “*Elektra*”. *Von Hugo von Hofmannsthal*, 1905 in *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, cit., p. 117.

⁷¹ G. D'Annunzio, *La città morta*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. 21, 1929, pp. 33-34.

⁷² H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., p. 123.

⁷³ A proposito del vitalismo nietzschiano di D'Annunzio, Giuseppe Antonio Camerino ha osservato: «Era il modo dannunziano di continuare a rifiutare le implicazioni metafisiche della poetica simbolista. Non a caso il Raimondi parla di “un simbolismo per così dire biologico e antiplatonico”, di una “*rêverie*” immersa nel corpo e nei suoi viluppi di sensazioni» (Giuseppe Antonio Camerino, *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, Mursia, Milano 1989, p. 16).

come si custodisce un'immagine pia, pregare per voi, morire per voi, come la nutrice.⁷⁴

Con la libertà che gli è consueta, Hofmannsthal riunisce ora nel personaggio di Elettra le immagini che in D'Annunzio erano distribuite su due personaggi distinti: le parole esaltate di Bianca Maria ritornano così, quasi letteralmente, nella promessa febbrile rivolta da Elettra a Crisotemide, di volerla servire d'ora in poi non solo come sorella amorevole, ma come “schiava”, fino a offrirsi a lei, che nel “crescendo” delirante della protagonista si è trasformata in una “dea della morte”, come vittima sacrificale⁷⁵.

Ma *La città morta* esercitò, come vedremo, una suggestione potente anche e soprattutto sul finale dionisiaco della tragedia di Hofmannsthal. E proprio questo aspetto merita di essere analizzato più da vicino: l'immagine di Elettra, che muore sollevando il piede alla danza con la testa rovesciata all'indietro come una Menade, entusiasmò molti, ma fece anche gridare allo scandalo di fronte a una gremità resa per i più irriconoscibile, così diversa da quell'ideale di “nobile semplicità e quieta grandezza” formulato a suo tempo da Winckelmann e che, grazie all'*Ifigenia in Tauride* di Goethe, era divenuto sinonimo per tutta la cultura ottocentesca, epigonale e storicistica, della composta serenità dell'arte greca. Non si può naturalmente negare l'influsso esercitato sulla riscrittura hofmannsthaliana dalla rilettura dionisiaca della cultura e della tragedia greche compiuta da Nietzsche; tuttavia va ricordato che il dionisiaco, con tutto il suo armamentario di creature mitologiche, era ormai divenuto una componente ordinaria della letteratura simbolista di fine Ottocento, a partire dal *Pomeriggio di un Fauno* di Mallarmé (1876), di cui lo stesso Hofmannsthal aveva ripreso letteralmente interi versi nel dramma lirico incompiuto *Der Tod des Tizian* (1892), quasi ad esprimere simbolicamente, nella visione di una natura notturna percorsa dal respiro di misteriose creature – fauni e panischi –, la presenza dello spirito nel mondo inanimato. Un esempio della rilettura in chiave simbolista del mito e del tragico dionisiaco⁷⁶ è evidente anche, come si è già accennato, nella predilezione *Fin de siècle* per l'arte rinascimentale, per i motivi dionisiaci frequenti nella pittura di Tiziano o nella poesia di Lorenzo il Magnifico, avvertiti dai poeti decadenti come simbolo di quella vita ricca e possente a loro negata. Non è un caso che in una sua opera gio-

⁷⁴ G. D'Annunzio, *La città morta*, cit., p. 153.

⁷⁵ H. von Hofmannsthal, *Elettra*, a cura di P. Gheri, cit., pp. 125 e 127.

⁷⁶ Un appunto di Hofmannsthal risalente al 1893 recita: «Der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden» (H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., Bd. 10: *Reden und Aufsätze III: 1925-1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889-1929*, p. 359).

vanile incompiuta, *Gartenspiel – La recita in giardino*, Hofmannsthal avesse rielaborato alcune immagini tratte dai versi dell'*Isottee* di D'Annunzio, in particolare dalla *Cantata di Calen d'aprile* e dal *Trionfo d'Isotta*, che riprendevano la celebre *Canzona di Bacco* di Lorenzo il Magnifico⁷⁷. Proprio un'immagine di *Gartenspiel* derivata dalla poesia di D'Annunzio, e cioè la giovane Ersilia che conduce la danza impersonando il ruolo della morte, potrebbe aver pesato nell'ideazione del finale della tragedia del 1903. Tuttavia il modello prossimo per la morte di Elettra, trascinata dal suo stesso trionfo in una tragica danza dionisiaca, va ricercato, come si accennava, nella *Città morta* di D'Annunzio, che la Duse aveva portato nuovamente in scena a Vienna il 31 marzo 1903, e in particolare nella forte suggestione esercitata sul poeta austriaco non solo dall'atmosfera generale della tragedia, ma anche da un'immagine precisa, di spiccato timbro dionisiaco. Nella quarta scena del primo atto, Alessandro, il marito di Anna, evocava rapito lo spettacolo a cui aveva assistito nella piana dell'Argolide:

Migliaia di allodole, una moltitudine senza numero ... Balzavano da ogni parte, [...]. Una è caduta all'improvviso ai piedi del mio cavallo, pesante come una pietra, ed è rimasta là, morta, fulminata dalla sua ebbrezza, per aver cantato con troppa gioia.⁷⁸

Hofmannsthal aveva già ripreso questa immagine nella sua commedia *Der Abenteurer und die Sängerin – L'avventuriero e la cantante*, del 1898⁷⁹, e non è azzardato ipotizzare che proprio questa immagine abbia suggerito al poeta la morte dionisiaca di Elettra, uccisa, come l'allodola dannunziana, dalla sua stessa ebbrezza⁸⁰; ma forse, più ancora, pesò sulla caratterizzazione della protagonista la rilettura dionisiaca che Hofmannsthal, come si è accennato, aveva dato dell'arte tragica della Duse fin dal 1892, per giungere, infine, nella primavera del 1903 all'ultimo saggio dedicato all'attrice italiana

⁷⁷ E. Raponi, *Hofmannsthal e l'Italia*, cit., pp. 184-192.

⁷⁸ G. D'Annunzio, *La città morta*, cit., p. 36.

⁷⁹ Nel testo, la protagonista, Vittoria, compatendo l'anziano musicista Passionei, ricordava che nel vecchio «vi era stata un tempo una musica così dolce come nel petto di giovani allodole che sfrecciano in alto, cariche di troppo trionfo e talora cadono a terra morte per la gioia» (mia la traduzione; cfr. il testo originale: «Hier saß einst Musik, / so süß, wie in der Brust von jungen Lerchen, / die überladen mit Triumph aufsteigen / und manchmal tot vor Lust zur Erde fallen», H. von Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. V: *Dramen 3*, hrsg. von Manfred Hoppe, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1992, p. 154).

⁸⁰ Nel primo saggio dedicato all'attrice, Hofmannsthal aveva detto a proposito della sua interpretazione di *Casa di bambola*: «rappresenta lo scoiattolo e l'allodola, e la sua irruenza selvaggia ci comunica la sua angoscia come per contagio fisico» (H. von Hofmannsthal, *Eleonora Duse. Una settimana teatrale a Vienna*, cit., p. 48, mio il corsivo).

dopo la sua ennesima trionfale tournée viennese. In quell'occasione il poeta l'aveva definita «una grande anima gravata da sofferenze più alte di quelle che le creature che lei incarna siano capaci di patire». Come l'anima di Goethe si era purificata sollevandosi «dagli occhi tormentati di Werther» allo sguardo limpido di Ifigenia, così la Duse cercava ora spasmodicamente di innalzarsi oltre i personaggi da lei interpretati: «un'anima regale, sacerdotale, lotta per la possibilità di darsi così com'è, e trova solo metafore. [...] Forse – concludeva Hofmannsthal – solleverà le braccia e, dimentica di sé, atteggerà i piedi come per una danza di vittoria, rovescerà il capo e non supporterà di essere soltanto una voce animata dal soffio divino, vorrà essere un corpo animato dal soffio divino, una danzatrice tragica, un'attrice»⁸¹.

L'«Elettra» del 1903 appare a questo punto un omaggio ideale del poeta austriaco alla potenza tragica della Duse, il tentativo di offrire all'attrice un ruolo diverso dalle «povere maschere» del teatro dannunziano, ma anche dai personaggi dell'*Ifigenia in Tauride* di Goethe, immersi, secondo un giudizio di Hofmannsthal, solo metaforicamente nel proprio tragico destino⁸². La tragedia del 1903 nasce dunque dalle suggestioni del teatro dannunziano, ma, per così dire, in competizione con esso, per offrire idealmente alla Duse un repertorio degno della sua grandezza tragico-dionisiaca: «non è forse bello – scriverà Hofmannsthal pochi mesi dopo la prima dell'«Elettra», quando l'attrice italiana avrebbe manifestato il desiderio di interpretare l'opera – che per una volta ella non reciti un ruolo di “amante”, bensì una grande cupa anima tragica?»⁸³.

Resta però un ultimo interrogativo: come sia da intendere il finale della tragedia. La morte di Elettra in una danza dionisiaca di vittoria è in altre parole segno paradossale di vittoria e di trionfo o immagine di una tragica impotenza? Nella sua ambiguità non risolta, il finale della tragedia non rinvia solo alla cultura del suo tempo, intrisa della dimensione ambivalente del dionisiaco; esso mostra in un certo senso l'incertezza e il disagio del poeta di fronte a una vicenda mitica che gli era sembrata illustrare in modo

⁸¹ H. von Hofmannsthal, *La Duse nel 1903*, in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, cit., i passi citati alle pp. 57 e 60.

⁸² In un appunto risalente al giugno 1903, si legge: «Gestalten der Goethe-schen Iphigenie nur leicht getaucht in ihr Geschick. Erleben es nur gleichnishaft. Wie Goethe überhaupt das Tragische fernlag» (H. von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzuge*, cit., p. 368).

⁸³ «es ist doch vielleicht etwas Schönes, dass sie einmal keine amante spielt, sondern eine große finstere tragische Seele» (Hugo von Hofmannsthal an Christiane Thun-Salm, 17. Oktober 1904, *Ivi*, p. 405). Per una ricostruzione del progetto teatrale, poi naufragato, si rinvia alla tesi di laurea di Giulia Renata Viviani, *Su alcune lettere di Eleonora Duse a Hugo von Hofmannsthal*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia a.a. 2003/2004.

congeniale il motivo dell'azione che tanto occupava in quegli anni la sua riflessione di uomo e d'artista, salvo ripugnargli profondamente la forma che l'azione aveva assunto nel mito antico: la vendetta. Non è un caso che Hofmannsthal, non solo, come si è già ricordato, abbia cancellato dal testo qualsiasi riferimento lessicale all'area semantica della vendetta, ma che ironizzi l'ossessione di Elettra per l'azione, facendo dimenticare alla giovane, nel momento culminante della tragedia, di passare l'ascia omicida ad Oreste.

Una risposta liberatoria a questo interrogativo si avrà, in effetti, molto più avanti, una volta che l'autore austriaco avrà scoperto la forma teatrale e l'orizzonte mitico autenticamente congeniali alla sua concezione della realtà e alla sua sensibilità poetica: la commedia e il mito barocco del "theatrum mundi"⁸⁴. Così, nel *Gran Teatro del mondo di Salisburgo* (1922), quasi una ideale palinodia della tragedia del 1903, l'ossessione di Elettra per l'azione, di cui la scure omicida era la metafora, viene dissolta e risolta nel gesto del mendicante che abbassa la scure già levata per colpire, liberandosi dall'odio con il perdono. Ma ecco come Hofmannsthal rendeva il vertice drammatico di questa sacra rappresentazione:

ANGELO Il tuo impeto ti spingeva verso l'azione. Nella tua cupa follia era vicina l'azione empia. Ma splendido è il corso di questa commedia. Invece di una malazione, compiuta è ora l'azione. MENDICANTE: compiuta? SAGGEZZA: compiuta! MENDICANTE: Ho dunque colpito? SAGGEZZA: Non hai colpito. L'AVVERSARIO: disgusto, puah! Può un cervello concepire un tale nonsenso? Tutta quella forza virile sprecata! Quell'odio creativo!⁸⁵

L'azione – *die Tat* – non è più dunque per Hofmannsthal l'azione in sé; essa si connota ora positivamente, in opposizione alla *Untat* – da intendersi, quest'ultima, non tanto come non-azione o inazione, quanto come mal-azione, azione empia, misfatto – per offrire finalmente chiarimento e quiete non solo alla tragica ossessione di Elettra, ma anche al disagio del suo autore.

⁸⁴ Cfr. l'introduzione di Gabriella Benci in H. von Hofmannsthal, *Elettra*, traduz. di Giovanna Bemporad, introduz. di Gabriella Benci, Garzanti, Milano 1981, pp. VII-XLVI, in particolare p. XXII.

⁸⁵ Cfr. il testo orig.: ENGEL: Nach Taten, Seele, war dein Drang! Untat war nah in finstrem Wahn, Doch herrlich ist des Spieles Gang! Statt Untat ist jetzt Tat getan! BETTLER: Getan? WEISHEIT: Getan! BETTLER: Schlag ich? WEISHEIT: Du schlugest nicht! [...] WIDERSACHER: O Ekel, pfui! O kann ein Hirn den Unsinn fassen? Vertan die Manneskraft! Das schöpferische Hassen! (H. von Hofmannsthal, *Das Salzburger grosse Welttheater*, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. 10: *Dramen 8*, hrsg. von Hans-Harro Lendner – Hans-Georg Dewitz, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1977, pp. 48-49).

Rosemarie Brucher
(Wien und Berlin)

*Günter Brus' «Zerreißprobe»
und die Tradition christlicher Selbstopfer*

[Alle Abbildungen in diesem Artikel mit freundlicher Genehmigung von Günter Brus]

Abstract

This article addresses the relation of *Zerreißprobe* (1970), the last performance work of the Viennese Actionist Günter Brus, to the tradition of Christian self-sacrifice. Three aspects of this relation are given particular attention: the aestheticization of suffering, the representative function of sacrifice and the distinction between the dependent body and the postulate of free will.

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

(Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*)

I. *Zerreißprobe*

[...] alles war verknapp, übersteigert, überhitzt, in die perversion, in den schrillen irrsinn getrieben, die schönheit des psycho-pathologischen ausbruchs aus den einengungen der norm versetzten uns in verzückung, süße schauer überkamen uns. er grub sich ins eigene fleisch, verletzte sich, schnitt sich wunden, klaffte seine wunden auf. ein zuckender tanz ließ ihn sich am boden wälzen, die grammatik der katonie brachte kurze erstarrung über ihn, die aber wieder in schreiende ekstasen aufgelöst wurde.¹

Am 19. Juni 1970 findet im Münchner *Aktionsraum I* Günter Brus' 43. und letzte Aktion *Zerreißprobe* statt. Die Arbeit führt zentrale Elemente, die der Künstler in den vorausgehenden sechs Jahren seiner performativen Tätigkeit entwickelt hat, in verdichteter Weise zusammen: Den Fokus auf

¹ Hermann Nitsch zitiert nach Günter Brus: Reizfluten. Düsseldorf; Wien 1979, unpaginiert.

den eigenen (nackten) Körper als künstlerisches Material, die Aktionsform der *Körperanalyse*, die den Einbezug von Fäkalien impliziert², die Selbstverletzung als elementares Ausdrucksmittel der Brus'schen Aktionen und nicht zuletzt die Ästhetisierung der leidenden "Kreatur Mensch", welche maßgeblich auf den für den Wiener Aktionismus insgesamt charakteristischen Konnotationen zu Wahnsinn, Ausgestoßenheit und Opfertum basiert³. So resümiert Brus im Begleittext zur *Zerreißprobe* knapp: «Die Kunst hat den hellen Wahnsinn eingeholt»⁴.



(Abb. 1) Günther Brus, *Zerreißprobe*, München 1970

² Im Unterschied zu früheren Aktionen arbeitet Brus in *Zerreißprobe* lediglich mit Urin. Der Vorgang des Defäkierens wird in der vorausgehenden Aktionspartitur zwar angedacht, in der Aktion selbst schließlich jedoch nicht umgesetzt.

³ Unter Wiener Aktionismus versteht man im engeren Sinne die performativ-künstlerische Tätigkeit von Günther Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler, die von Anfang der 1960er Jahre bis etwa 1970 vornehmlich in Wien stattfand. Der Wiener Aktionismus ist durch einen radikalen Einsatz des materialisierten Körpers, durch Sprach- und Wirklichkeitskritik, durch programmatische Enttabuisierung, Triebabfinität und Gesellschaftskritik gekennzeichnet. Trotz regen Austausches, thematischer und formaler Überschneidungen und vielfach auch gemeinsamer Aktionen wirkten die vier Künstler nicht als Gruppe, sondern wiesen ihre je eigenen Ausdrucksweisen und Arbeitsschwerpunkte auf. Während Brus und Mühl nach 1970 in die Bildende Kunst zurückkehren, setzt Nitsch seine performative Arbeit, die er stringent zu dem Konzept des *Orgien Mysterien Theaters* hin entwickelte, bis heute fort. Schwarzkogler stirbt 1969 bei einem Sturz aus dem Fenster seiner Wohnung. Siehe hierzu: Eva Badura-Triska; Hubert Klocker (Hg.): WIENER AKTIONISMUS. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre. Köln 2012.

⁴ Günther Brus: *Zerreißprobe*. In: Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde. Hg. v. Eva Madelung u. a., München 1971, S. 144-149, hier S. 145.

Während der etwa 25-minütigen Aktion wird der Körper des Künstlers «auf eine harte Probe gestellt»⁵, denn die *Zerreißprobe* inkludiert sowohl dessen konditionelle Herausforderung – «Muskelﬂattern entsteht und Keuchatem, Achselweiß und sonstiger Schweiß und Sehstörungen mit geröteten Augen»⁶ – als auch gezielte Momente der Selbstverletzung. So beschreibt Brus den Verlauf: «Aggression wendet der Akteur gegen sich und gegen ihn umgebende Gegenstände, wodurch entsprechende Handlungen freierwerden: Selbstverletzung, Rchellaute, Strangulierartiges, Auspeitschung, Starrkrampfartiges Verhalten usw.»⁷. Das Protokoll des Veranstaltungsortes fasst das Aktionsgeschehen wie folgt zusammen:

Brus kniet bekleidet mit Slip, Damenstrmpfen auf einem weißen Tuch. Er legt ein durchsichtiges Plastikdreieck auf seinen Schenkel und schneidet an einer Kante mit einer Rasierklinge ins Fleisch. Brus klappt das Dreieck zum Knie und wartet, bis das Blut am Dreieck hinunterluft. Blitzschnelles Wälzen am Boden. Brus hakt zwei Schnüre neben der Wunde in den Strumpf und klafft ihn auseinander. Dann steht er auf und sagt mit ruhiger Stimme: “Kann mir jemand ein Glas hergeben?”. Brus uriniert in das Glas (der Urin ist grün) und trinkt es aus. Er schneidet sich mit einer Schere Strümpfe und Hose auf. Brus steht nackt mit dem Rücken zu den Leuten vor der Heizung und rutscht angespannt an der Wand herunter, bis er kniet. Er schneidet sich mit der Rasierklinge in den kahlen Schädel und wartet, bis aus dem Schnitt das Blut bis zum Ges läuft. Er bindet Schnüre um seine Knchel und zieht mit den Schnüren die Beine auseinander, dabei rutscht er an der Heizung zu Boden. Er sagt mit ruhiger Stimme: “Ich htt noch gern ein Glas.” Er schreit: “Nein! Nein!”. Blitzschnelles Wälzen am Boden. Er steigt mit den Füßen in kleine rechteckige Wannen voll Wasser, rutscht aus, steigt in die nächste. Mit ruhiger Stimme sagt er: “Kann man nicht das Fenster schließen?”, wartet aber keine Reaktion ab, sondern wirft sich zu Boden, peitscht mit einem Riemen auf den Boden, ins Wasser, schreit, wälzt sich bis zur Erschöpfung, wölbt den Bauch nach oben, berührt den Boden nur mit Kopf und Füßen, verharrt so bis zur Erschöpfung. Brus geht durch die Zuschauer zur Toilette. Ende der Aktion.⁸

Spielten in früheren Arbeiten humoristische, aber auch gezielt provokative Elemente eine wesentliche Rolle, so etwa in der 1968 gemeinsam

⁵ Ebda., S. 144.

⁶ Ebda.

⁷ Ebda.

⁸ Ebda., S. 144f.

mit Künstlerkollegen im Neuen Institutsgebäude der Universität Wien stattfindenden Aktion *Kunst und Revolution*, in der Brus zur Musik der österreichischen Bundeshymne onanierte und auf das Rednerpodest defäkierte, so kommt es nun zu einer geradezu puristischen Konzentration auf das Künstlersubjekt selbst. Statt gesellschaftspolitischer Implikationen werden die «Verletzlichkeit des Individuums, der Schmerz, der Wahnsinn»⁹ ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Selbstironische Tendenzen weichen einer beinahe asketischen Ernsthaftigkeit, das inszenierte Ausstellen von Schmerz, wie es charakteristisch für Brus' frühe Performances wie beispielsweise *Selbstverstümmelung* (1965) war, den realen Zeichen der Beanspruchung am Körper. Das Identifikationsmodell des provokativen *enfant terrible* mündet schließlich in jenes des Künstlermärtyrers.

Die folgende Untersuchung stellt Brus' *Zerreißprobe* in den Kontext christlicher Leidenstradition, um über diese Kontextualisierung einen interpretatorischen Zugang zu Brus anzubieten, ohne dabei jedoch eine durchgehende narrative Struktur in dieser Richtung zu behaupten¹⁰. Scheinen auch auf den ersten Blick die Differenzen zwischen dem Wiener Aktionismus und dem christlich-religiösen Werte- und Glaubenssystem unüberwindlich – beispielsweise in Fragen der Sexualität oder auch dem Umgang mit Aggression –, so gilt es im Folgenden jene Aspekte sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene zu fokussieren, welche dieser Differenz ungeachtet Parallelen zu christlich-katholischen Traditionen aufweisen. Hierbei soll auf drei Momente besonderes Augenmerk gelenkt werden: Jenes der Ästhetisierung des Leidens, jenes der stellvertretenden Funktion des Opfers und schließlich jenes der Distinktion des Künstlersubjekts von der als unfrei wahrgenommenen eigenen Natur.

Bei einer solchen Zusammenführung dieser beiden Kontexte kann nicht deutlich genug auf den Unterschied zwischen christlich-katholischem Ideengut bzw. einem ebensolchen Bildkorpus und dem gelebten Katholizismus im Österreich der Nachkriegszeit verwiesen werden. Denn während Erstere sich in vielerlei Hinsicht in Brus' Aktionen wiederfinden, lehnt der Künstler den gelebten Katholizismus als solchen nicht nur vehement ab, sondern dieser stellt aufgrund seines moralisierenden und tabuisierenden Einflusses eine der Hauptangriffsflächen seiner Aktionskunst dar, sodass er rückblickend provokativ einräumt: «Religionsbeleidigung machte

⁹ Günter Brus; Monika Faber: Günter Brus – Werkumkreisung. Köln 2003, S. 84.

¹⁰ Für vertiefende Ausführungen hierzu siehe: Rosemarie Brucher: «Durch seine Wunden sind wir geheilt» Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus. Wien 2008.

mir Spaß»¹¹. In diesem Wechselspiel aus Ablehnung und (eventuell teils unbewusster) Übernahme ist Brus' Arbeit, und darüber hinaus der Wiener Aktionismus insgesamt, von einer signifikanten Ambivalenz zwischen "blasphemischer" Kritik¹² bei gleichzeitiger Fortschreibung christlicher Elemente gekennzeichnet, wobei auch diese Fortschreibung häufig wiederum Kritik impliziert. Denn, so der Kunsthistoriker Hans-Werner Schmidt, die «Blasphemie kann nur provozieren, wenn sie sich auf das attackierte System einlässt»¹³; eine Dynamik, die Juliane Vogel mit dem Begriff des «Parakatholischen»¹⁴ benennt. Gerade in dem freiwilligen Ertragen körperlicher Schmerzen kommen jedoch, so die grundlegende Annahme des Aufsatzes, Aspekte zum Tragen, welche die Brus'schen Aktionen über bloße Religionsbeleidigung hinausführen und sie stattdessen, zumindest partiell, gerade in die Tradition christlicher Selbstopfer einreihen.

II. Kunst und Leiden

[...] mit dem Verlust der Mitte bestrafen die Götter den Würdigen, den sie zum Künstler ausersehen. Seine innerlich wie äußerlich gefährdete Existenz, die Verletzbarkeit, die eine ungewöhnliche Sensibilität verrät, fordern ihn zur Suche nach dem Außerordentlichen und übermenschlichen heraus.¹⁵

Eckhard Neumann macht in seinem Text *Künstlermythen* die Ursprünge künstlerischer Leidensmythologie, die im 19. Jahrhundert eine bislang unbekannte Aktualität gewinnt und sukzessive zu einem tragenden Element der Selbstdefinition als Künstler avanciert, in der Verbindung aus der antiken Vorstellung eines leidenden Kulturheros – personifiziert in der mythischen Figur des Prometheus – und dem christlich-spätmittelalterlichen

¹¹ 12 Fragen, gestellt von Daniel Plunkett an Günter Brus. In: Günter Brus: Augensternstunden. Eindhoven 1984, S. 17-20, hier S. 18.

¹² Am radikalsten tritt das blasphemische Potential der Brus'schen Aktionen in der Assoziation der Transsubstantiation durch die Einverleibung von fremden und eigenen Fäkalien zu Tage. Ein Motiv, welches vor allem in mehreren Zeichnungen des Künstlers wiederkehrt.

¹³ Hans-Werner Schmidt: *Die Zerreißprobe* – ein Beitrag zum Knstlerselbstbildnis, Katalogbeilage. In: Günter Brus – Der Überblick. Hg. v. Museum moderner Kunst Wien, Hildegund Amanshauser und Dieter Ronte. Salzburg 1986, o. S.

¹⁴ Juliane Vogel: CUTTING. Schnittmuster weiblicher Avantgarde. In: *Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der sterreichischen Avantgarde*. Hg. v. Thomas Eder und Klaus Kastberger. Wien 2000, S. 110-131, hier S. 120.

¹⁵ Eckhard Neumann: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*. F. a. M.; N.Y. 1986, S. 65.

Leidverständnis fest, das im Sinne Augustinus' Leiden als pädagogisches Instrument versteht¹⁶. Leiden wurde in dieser augustinischen Tradition als "Heilsweg" aufgewertet, welcher der *correctio*, der Besserung, wie auch der *probatio*, der Prüfung, gleichermaßen dienen sollte; eine Vorstellung, die sich mit der stoizistischen Apathielehre vermengte, d.h. mit der proklamierten Kontrolle über physisches Leiden wie gleichermaßen seelische Leidenschaften. Senecas Schrift *De providentia* (1. Jh. nach Chr.) verdeutlicht, wie gerade das Standhalten im Leiden als zentraler Parameter einer "gefassten Seele" diene: «Menschen von Wert mühen sich ab, bringen Opfer, lassen sich opfern, und aus eigenem Willen! Nicht brauchen sie vom Schicksal gezogen zu werden, sie folgen ihm, und sie halten Schritt. Hätten sie gewußt, wären sie ihm vorausgegangen»¹⁷.

Historisch entscheidend für die Herausbildung einer solchen spätmittelalterlichen Leidensethik war neben dem Kreuzestod Jesu insbesondere die im Martyrium zu Tage tretende *imitatio Christi* des frühen Christentums gewesen¹⁸. So hatte die Bereitschaft, für den Glauben zu leiden und zu sterben, vor allem unter den Kaisern Nero (54-68) und Diokletian (284-305) zu zahlreichen Märtyrer/-innen geführt, die sich an dem Opfertod Christi orientierten. Denn, so lässt sich im Evangelium nach Lukas in Hinsicht auf die Nachfolge Christi lesen: «wer sein Leben retten will, wird es verlieren; wer aber sein Leben um meinetwillen verliert, der wird es retten»¹⁹. Vor diesem historischen Hintergrund kam es in der *memoria passionis* des späten Mittelalters zu einer Umkehr in der Bewertung von Leid, das nun weniger als Strafe, denn als Annäherung an den Gottessohn und somit als Privileg verstanden wurde. So stellt die Historikerin Gabriele Sörgo pointiert fest: «Wo Gott anerkennt und liebt, dort vernichtet er das Fleisch»²⁰. Weit verbreitete Folgen einer solchen Ideologie waren asketische Praktiken und Bußübungen, so beispielsweise Fasten, Schlafentzug oder das Tragen von Bußgürteln, wie sie insbesondere unter dem Einfluss der Mystik des Bernhard von Clairvaux, der franziskanischen Bewegung, der Beginenmystik sowie der dominikanischen Spiritualität in der spätmittel-

¹⁶ Vgl. hierzu Aurelius Augustinus: *De civitate Dei*. Mit Begleittexten. Bearb. v. Hans Buchner. Bamberg 1985 (Ratio; 3).

¹⁷ Seneca: *Philosophische Schriften*. Lateinisch-deutsch. Bd. 1. Hg. v. Manfred Rosenbach. Darmstadt 1999, S. 31.

¹⁸ Vgl. hierzu Wolf-Dieter Hauschild: *Lehrbuch der Kirchen- und Dogmengeschichte*. Bd. 1. Alte Kirche und Mittelalter. Gütersloh 1995.

¹⁹ Lukas: *Von Nachfolge und Selbstverleugnung*. In: *Die Bibel*. Gesamtausgabe. Stuttgart 1980, LK 9,23.

²⁰ Gabriele Sörgo: *Martyrium und Pornographie*. Düsseldorf 1997, S. 119.

telalterlichen Gesellschaft Raum fassten. Hinzu kam, dass die Passion Christi durch die flutartige Verbreitung von Passionsbildern sowie die 1215 eingeführte Eucharistiefeyer auch in der Bevölkerung über eine hohe Präsenz verfügte.

Im 19. Jahrhundert kam es gezielt gegen die Vernunftideologie der Aufklärung zu einer Rückbesinnung auf diesen mittelalterlichen Heiligen- und Märtyrer/-innenkult²¹. Dabei wendete sich die künstlerische Leidensverklärung des sich aus dem 18. Jahrhundert fortsetzenden Geniekultes zwar einerseits formal von den kirchlichen Bindungen ab und suchte sich stattdessen antike Leitbilder, funktional wurde die mittelalterliche Tradition der Läuterung durch Leiden jedoch aufgegriffen und mündete zunehmend in einer Ästhetisierung desselben. Hierauf Bezug nehmend stellt Neumann fest:

Das Leid bleibt im Geniekult als Mittel der “Läuterung” dem “Heilsweg” verwandt, indem es Sensibilisierung und die Vertiefung der Welterfahrung hervorruft und so der geistigen Überwindung des Daseins den notwendigen Preis für die “Unsterblichkeit” abfordert. Erst das Leid vermag die Seele in jene schwindelnden Höhen zu führen, auf denen das prophetische Künstlertum des Genies möglich ist.²²

Das christliche Bildthema der Passion beziehungsweise der Martyrien sowie die Tradition spätmittelalterlicher Asket/-innen und Mystiker/-innen hatten im Zuge der Aufklärung ihre strikte Verbindlichkeit verloren und wurden stattdessen durch die fortschreitende Säkularisierung frei für neue Bezüge, wie beispielsweise für eine Verschmelzung mit antiker Mythologie; ein Prozess, der insbesondere für die Kunst nicht ohne Folgen blieb. So erfuhren vormals ausschließlich religiöse Motive, wie etwa jenes des stellvertretenden Opfers, nun eine zunehmend “weltliche” Interpretation, indem auch der Künstler an die Stelle des stellvertretend für die Gemeinschaft Leidenden treten konnte. Parallel dazu kam es zu einer “Sakralisierung” künstlerischen Schaffens. Es entstand bzw. festigte sich die Auffassung von «Kunst als Religion, vom Künstler als ihrem Priester und dem Kunstwerk als Gebet»²³. Die infolge dessen sukzessiv stattfindende Vermengung des Geniegedankens mit christlicher Leidenstradition wurde

²¹ Vgl. hierzu Arnold Angenendt: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart.* München 1997.

²² Eckhard Neumann, *Künstlerythen* (wie Anm. 15), S. 69.

²³ Philippe Junod: *Das [Selbst]Portrait des Künstlers als Christus.* In: *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst.* Hg. v. Erika Billeter. Bern 1985, S. 59-79, hier S. 63.

gleichermaßen von Künstlern selbst, exemplarisch ablesbar an der Stilisierung des Schriftstellers Jakob Michael Reinhold Lenz durch Georg Büchner²⁴, als auch seitens der philosophischen Kunsttheorie forciert. So entwarf etwa Arthur Schopenhauer das Bild vom tragischen Künstler-Heros, der eine säkularisierte "Version" Christi verkörpere und aus dem zugleich, wie bei seinem göttlichen Vorbild, ein Erlösungsgedanke erwachse. Friedrich Nietzsche sah dem heroischen Genie Übermenschliches abverlangt, was Überreizung, Leid und eventuell Wahnsinn zur Folge habe, denn, so Nietzsche, es «sind die heroischen Geister, welche zu sich selbst in der tragischen Grausamkeit ja sagen: sie sind hart genug, um das Leiden als Lust zu empfinden»²⁵, und Sören Kierkegaard fragt «Was ist ein Dichter?» und findet sodann selbst die Antwort: «Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen birgt in seinem Herzen, aber seine Lippen sind so gebildet, daß, derweile Seufzen und Schreien über sie hinströmt, es tönt gleich einer schönen Musik»²⁶. Der Schmerz des Künstlermartyrers ist folglich Ursache und Wirkung, Bedingung und Folge des Schöpferischen zugleich.

III. Ästhetisierung des Leidens bei Günter Brus

In der Zerreißprobe tritt Brus an die Stelle des Symboltieres und schlägt den Weg des Opfers ein.²⁷

Diese im 19. Jahrhundert populär werdende und sich von da weg in der Moderne fortsetzende gedankliche Verknüpfung der physischen und psychischen Krise mit künstlerischer Superiorität avanciert in der selbst verletzenden Aktionskunst der 1960er und 70er Jahre, so die These, zu einer zentralen Identifikationsstruktur. Angesichts der tatsächlichen Selbstverletzung zahlreicher Künstler/-innen, unter diesen Brus, gewinnt das Bild des Schmerzensmannes²⁸, d.h. des mit Geißelspuren, Kreuzigungsmalen und Seitenwunde versehenen Christus, und damit des Künstlermartyrers eine neue Aktualität. Die Prekarität des (kunstschaffenden) Individuums wird nun nicht mehr nur thematisch verarbeitet, sondern wird selbst zum ästhetischen Erlebnis. Dahingehend resümiert der Kunsthistoriker Justin

²⁴ Vgl. Georg Büchner: Lenz. Eine Reliquie. Nachdr. Erstausg. von 1839. München 1997 (Dtv; 2626: Bibliothek der Erstausgaben).

²⁵ Friedrich Nietzsche: Der Wille zur Macht. Stuttgart 1964. S. 574.

²⁶ Sören Kierkegaard: Entweder – Oder. Gesammelte Werke 1. Düsseldorf 1964, S. 19.

²⁷ Hans-Werner Schmidt: Die *Zerreißprobe* (wie Anm. 13), o. S.

²⁸ Vgl. hierzu Erwin Panofsky: Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix". In: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig 1927, S. 261-308.

Hoffmann: «Günter Brus portraitiert sich nicht in der Gestalt des Schmerzensmannes, sondern agiert als Schmerzensmann»²⁹.

Hält man sich das Aktionsvideo bzw. die Fotos der *Zerreißprobe* vor Augen, so tritt deutlich die Dramaturgie des Schmerzes und Leides hervor: Nackt, ausgezehrt, kahl rasiert und verletzt verkörpert Brus die im abendländischen Kulturraum vornehmlich christliche Metapher des geschundenen, durch Wundmale gezeichneten Menschen. Bereits der Titel *Zerreißprobe* evoziert Assoziationen zum religiös-rituellen Bereich des Opfertums. Im wörtlichen Sinne lässt er beispielsweise an die Marter des heiligen Bartholomäus, welchem der Legende nach die Haut abgezogen wurde, oder die Streckung des heiligen Andreas denken. Über diese wörtlichen Entsprechungen hinaus gilt die schmerzhafteste Probe des Körpers im religiösen Kontext überhaupt häufig als Zeichen für die Aufrichtigkeit von Gedanken und Worten: Die «sprachlose Evidenz des Schmerzes [wird, R. B.] zum Ausspruch einer höheren Wahrheit [ge]nutzt»³⁰. Auch Brus vermeint in dem erlebten Schmerz einen vertieften Zugang zur «Wahrheit» zu finden, wenn er den Gedanken notiert: «sich selbst quälen [...] sich selbst zur Aufrichtigkeit zwingen»³¹. Authentizität und Unmittelbarkeit, welche seit den 1960er Jahren generell zu Schlagwörtern der performativen Wende in den Künsten geworden waren, scheinen in dem Phänomen künstlerischer Selbstverletzung an ihren Höhepunkt zu gelangen. Dahingehend stellt auch Andrea Zell in ihrer Dissertation zu selbst verletzender *Body Art* fest: «Der Schmerz bringt Wirklichkeit in besonderer Weise in die Kunst ein und wirkt an der Grenzauflösung mit»³². In dieser gezielten Aufhebung der Distinktion von Kunst und Wirklichkeit, wie sie für die Aktionskunst der 1960er und 70er Jahre insgesamt charakteristisch ist, wird die Präsenz der realen Wunde Mechanismen der Repräsentation entgegengestellt. Durch den teils schonungslosen Körpereinsatz soll die solchermaßen «direkte

²⁹ Justin Hoffmann, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*. München 1995, S. 140.

³⁰ Burkhardt Wolf: *Souveränität im Schmerz. Die Tortur des Martyriums*. In: *Grenzgänge der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer*. Hg. v. Silvia Horsch und Martin Treml. München 2011, S. 151-172, hier 156. – Schon der Begriff *Märtyrer* verweist auf das griechische Wort *martyrs*, Zeuge, das ein bezeugendes Standhalten, ein Zeugnis abgeben bezeichnet. Der Märtyrer, auch Blutzeuge genannt, bürgt mit dem erlittenen Martyrium und seinem gewaltsamen Tod für die «Wahrheit» seines Glaubens.

³¹ Günter Brus zitiert nach Kerstin Braun: *Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien*. Wien; Köln; Weimer 1999 (Ars viva, Bd. 6), S. 183.

³² Andrea Zell: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*. Berlin 2000, S. 163.

Kunst”³³ in den Bereich des “Substanziellen” vordringen und die Welt des “schönen Scheins” überwinden. Selbst verletzende Body Art avanciert damit auch, indem Künstler/-innen sich selbst zum Material einer schonungslosen *Körperanalyse* machen, zur radikalen Selbsterfahrung. So auch Kerstin Braun: «Die ekstatische Ausuferung hin zur Selbstpreisgabe, zum Selbstverlust, der rückhaltlose, schonungslose Selbsteinsatz zeugen als Mittel der Entsublimierung von Wahrhaftigkeit. Im Zustand der Ekstase erfährt der Mensch uneingeschränkt sich selbst»³⁴. In dieser ekstatischen Suche nach Wahrhaftigkeit, welche sich über das physische Leid des Individuums, über dessen *Zerreißprobe* ereignet, konkretisieren sich Künstlermythen des 19. Jahrhunderts.

Zerreißungen bzw. Zerschneidungen finden in der Aktion in verschiedenen Varianten Raum. So schneidet sich Brus zunächst die Kleidung vom Leib, dann fügt er sich Schnitte am Oberschenkel und Hinterkopf zu, dazwischen hakt er an den Strumpfrndern entlang der Wunde Fäden ein und klappt so den “Schnitt” in der Kleidung zusätzlich auseinander. Höhepunkt und zugleich Sinnbild der *Zerreißprobe* scheint jedoch der Versuch einer Selbstzerreiung zu sein, den er im Auseinanderzerren der Beine anhand daran befestigter, durch den Raum gespannter Schnüre assoziiert und hierbei bis an die Grenzen seiner Belastbarkeit geht. Dabei gemahnen sein nackter, von Zeichen der Beanspruchung versehrter Körper und die Pose der zur Seite gespannten Arme an Darstellungen des Gekreuzigten.



(Abb. 2) Günter Brus, Zerreißprobe, München 1970

³³ Unter dieses Schlagwort stellten Brus und Ott Mühl ihre gemeinsamen Aktionen in den Jahren 1966 und 1967. Gemeinsam mit anderen Künstlern gründeten sie darüber hinaus 1966 das *Institute for Direct Art* (IDA).

³⁴ Kerstin Braun: Der Wiener Aktionismus (wie Anm. 31), S. 183f.

Nicht zuletzt muss der bis zum Zerreißen gespannte bzw. der aufgeschnittene Körper immer auch symbolisch als Gedankenkörper begriffen werden. Der Schnitt trennt dabei von künstlerischen Traditionen und Konventionen, zugleich versucht der Wiener Aktionismus durch seinen gesellschaftspolitischen Anspruch einen historischen Einschnitt, d.h. einen gesellschaftsverändernden Bewusstwerdungsprozess, zu provozieren, ohne dabei jedoch konkrete politische Ziele zu verfolgen.

Aus christologischer Perspektive folgt die *Zerreißprobe* dem Handlungsmuster einer «aktiven Passion»³⁵, so der hierfür vorgeschlagene Terminus, da sie das dem Opfervorgang inhärente Interaktionsgefüge in autoaggressive Selbstreferenzialität übersetzt. Wie ein sich selbst geißelnder und kasteiender Christ ist der Künstler dabei Handelnder und Erleidender zugleich, wodurch seine Aktionen an spätmittelalterliche Bußübungen, wie beispielsweise an die Praktik der Flagellation, gemahnen. Ebenso wie in spätmittelalterlichen Andachtsbildern wird dabei auch in Brus' Aktionen bzw. Aktionsfotografien der Mensch in seiner leidvollen Faktizität ins Zentrum gerückt. Dies geschieht in der *Zerreißprobe* insbesondere dort, wo der Künstler den Zustand scheinbarer Raserei mit ruhigen und geführten Momenten kontrastiert, indem er immer wieder in skulpturalen Posen verharrt. Schon das Plakat zur Aktion zeigt Brus, dessen weiß bemalter Körper blutrinnsalartig mit schwarzer Farbe überzogen ist, «in einer die Wunde präsentierenden Pose», welche die «Darstellung der [Seiten]-Wunde gleichsam zitiert»³⁶.



(Abb. 3) Günter Brus, *Zerreißprobe*, Plakat zur Aktion, München 1970

³⁵ Rosemarie Brucher: «Durch seine Wunden sind wir geheilt» (wie Anm. 10), S. 83.

³⁶ Brigitte Marschall: Kunst und Revolte: Der Wiener Aktionismus. In: *miscellanea theatralia. Sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám*. Hg. v. Eva Sormová, Michaelou Kuklovou. Prag 2005, S. 493-505, hier S. 501. – Brus “zitiert” mit dieser Pose zugleich Kokoschkas *Plakatportrait mit Seitenwunde* aus dem Jahr 1910, auf welchem der Künstler seinen Zeigefinger gleich der christlichen *ostentatio vulnerum*-Geste in eine eindeutig christlich konnotierte Seitenwunde legt.

Bereits Brus' frühere Arbeiten, in welchen die Selbstverletzung noch lediglich durch den Einsatz von Farbe angedeutet worden war, weisen eine geradezu ikonische Ästhetik auf und rekurrieren damit immer auch auf ein christlich geprägtes kulturelles Bildergedächtnis. So zeigen etwa Aufnahmen der Aktion *Selbstverstümmelung* (1965) den in Kreuzeshaltung am Boden liegenden Künstler, sein Kopf wird von Mauerklampfen gleich einem Heiligenschein umkränzt.



(Abb. 4) Günther Brus, Selbstverstümmelung 2, Wien 1965

Auch die Auswahl der Requisiten, die Brus gerade in seinen frühen Aktionen in hoher Zahl einsetzt, erinnert an «moderne arma christi»³⁷, d.h. an die Leidenswerkzeuge der Passion, welche ebenso wie bei mittelalterlichen Andachtsbildern rund um den zentralen Körper platziert werden. Zangen, Messer und vor allem Nägel, die zwischen den Fingern Brus' weiß bemalter Hand steckend eine Anlehnung an das Kreuzigungsmotiv herstellen, assoziieren immer wieder Elemente der biblischen Passionsgeschichte. Wiederum andere Filmeinstellungen und Fotografien der *Selbstverstümmelung* präsentieren Brus vor einer Wand lehnd, sein Gesicht ist durch

³⁷ Veit Loers: Als die Bilder laufen lernten. In: Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965. Hg. v. Dieter Schwarz. Klagenfurt 1988, S. 11-25, hier S. 20.

Farbschlamm entstellt, seine Augen blicken aus einem stoisch leidvollen Gesicht gewichtig den Betrachter/-innen entgegen.



(Abb. 5) Günter Brus: Selbstverstümmelung, Wien 1965

Durch die reale Verletzung des Künstlers gerät die Aktion zur Grenzerfahrung für Akteur und Publikum, indem nicht nur die Grenze von Schein und Sein durchlässig wird, sondern auch das Tabu der willentlichen Selbstverletzung letztlich in Übereinkunft mit dem Publikum eine Brechung erfährt. Die Demonstration der Verletzungsgegenstände, der damit vollzogene Schnitt in die Haut sowie das anschließend aus der Wunde hervortretende Blut dienen dabei als “Garanten” des Erlebten, d.h. gewissermaßen als dessen Evidenz, denn der Schmerz selbst bleibt für die Zuseher/-innen letztlich nur begrenzt nachvollziehbar. Erst die gestische Tat des Schneidens respektive die Zeichen der Verletzung machen das Ereignis als solches begreifbar. Auf diese ausschließlich “indirekte” Darstellbarkeit von Schmerz verweist auch die Kulturwissenschaftlerin Elaine Scarry, nach welcher dessen emotionale Qualität lediglich metaphorisch, so beispielsweise durch Bilder von Wunden und Waffen, kommuniziert werden kann³⁸. Dahingehend vermerkt auch Brigitte Marschall: «Der lebendige Körper aus Fleisch und Blut wird zum Zeugen seiner eigenen Handlungen»³⁹.

³⁸ Elaine Scarry: *The body in pain. The Making and Unmaking of the World*. N.Y. [u.a.] 1987.

³⁹ Brigitte Marschall: *Kunst und Revolte* (wie Anm. 36), S. 501.

IV. Stellvertretung

Die *Zerreißprobe* steht in der Tradition der Selbstdarstellung der Künstler als Märtyrer, ja als messianische Christusfigur. Der Künstler macht – stellvertretend für den Betrachter – Erfahrungen, die er vorführt, sie sind nicht exhibitionistischer Exzess, sondern Stellvertretung.⁴⁰

Insbesondere in den 1960er und 70er Jahren bezweckte der künstlerische Verletzungsakt häufig unterschiedlich gelagerte funktionale Ziele, wie etwa jenes der Reinigung, bestimmter Bewusstmachungsprozesse oder des Aufzeigens gesellschaftlicher Mechanismen, und kann in dieser kathartischen bzw. verweisenden Funktion auch als stellvertretendes Opfer verstanden werden. Unterscheidet sich auch das Ziel dieser Stellvertretung mitunter von der Funktion des Opfertodes Christi im neutestamentlichen Sinne, wo in erster Linie die Reinigung von Sünden intendiert wurde⁴¹, so ist die Dynamik des stellvertretenden Leidens doch in beiden Kontexten verwandt. Denn die Verwundung der Künstler/-innen schließt in ihrem Wirkungsanspruch nicht nur diese selbst, sondern auch die Gemeinschaft mit ein, indem sie über die emotional partizipierenden Zuschauer/-innen auf die Gesellschaft Einfluss zu nehmen versucht⁴². In diesem Moment der Stellvertretung, welches den *Anderen*, d.h. das (rezipierende) Gegenüber, von der Notwendigkeit eigenen Handelns enthebt bzw. ber dessen individuelle Schranken quasi "hinweghebt", zeigt sich eine weitere zentrale Parallele zwischen künstlerischer Selbstverletzung und der christlichen Opfertradition: Sowohl Christus als auch die sich selbst verletzenden Künstler/-innen leiden repräsentativ zum Wohle des *Anderen* und letztlich, so der universale Anspruch, der gesamten Gesellschaft, welches mittels einer Art Katharsis erreicht werden soll.

Die Funktion der Stellvertretung kann dabei im Falle Brus' in vier verschiedene Formen unterteilt werden. Zunächst in die Kanalisation von Aggression, die sich von Seiten der Gesellschaft gegen den Künstler richtet und sich in Hetzkampagnen der Presse, Drohanrufen, Abmahnungen und schließlich in einer Verurteilung wegen Herabwürdigung der Staats-

⁴⁰ Peter Weiermair: Überlegungen zum Thema Blut in der zeitgenössischen Kunst. In: Blut. Kunst Macht Politik Pathologie. Hg. v. James M. Bradburne. München; London; N.Y. 2001, S. 205-215, hier S. 208.

⁴¹ Zu den unterschiedlichen Traditionslinien in der Deutung des Todes Christi vgl. Jrg Frey; Jens Schröter (Hg.): Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament. Tübingen 2005 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament; 181).

⁴² Vgl. hierzu Rosemarie Brucher: Abreaktion – Katharsis – Heilung: Wirkungssthetische Konzepte im Wiener Aktionismus. In: WIENER AKTIONISMUS (wie Anm. 3), S. 36.

symbole, der Ehe und des Eigentums anlässlich der Aktion *Kunst und Revolution* (1968) manifestiert⁴³. Die Funktion der Stellvertretung entspricht hierbei weitgehend René Girards *Sündenbocktheorie*, nach welcher ein Einzelner die Aggressionen der Gruppe kanalisiert und damit die Gemeinschaft erhält und stabilisiert⁴⁴. Der Künstler als, folgt man Girard, gesellschaftliche Randperson ist besonders prädestiniert diese Rolle des Sündenbocks auszufüllen. Er wird so Opfer einer Berufung, die ihrerseits wiederum Opfer ist.

Dem verwandt ist die Vorstellung einer stellvertretenden Abreaktion unterdrückter Aggressionen und Autoaggressionen, durch welche das Publikum die Möglichkeit hat, sich anhand des ausagierenden Künstlers eigenen verborgenen Aggressionen, Ängsten und Hemmungen zu stellen und sich derer zu entledigen. Dieses Modell einer stellvertretenden Abreaktion findet sich auch bei zahlreichen anderen Künstler/-innen der 1960er und 70er Jahre, so etwa bei dem Wiener Aktionisten Hermann Nitsch. In dem Ausagieren destruktiver Triebe nimmt der Künstler, so Nitsch, den Exzess, «das scheinbar negative, unappetitliche, perverse, obszöne, die brunst und die daraus resultierende opfer-hysterie» auf sich, «damit IHR EUCH den befleckenden, schamlosen abstieg ins extrem erspart»⁴⁵. Nitsch beschreibt hier einen kathartischen Vorgang, der für die Betrachter/-innen, so auch Brus hinsichtlich der *Zerreißprobe*, zu einer «wohl-tuende[n] Konfliktlösung»⁴⁶ führen soll.

Lassen sich diese beiden Aspekte auch nur peripher in die Tradition christlicher Selbstopfer stellen, so weisen die beiden weiteren Formen der Stellvertretung signifikante Analogien zu dieser Tradition auf. Es sind dies jene der Reinigung respektive Sühne und jene des Verweises. Bei Ersterer spielt insbesondere die Auseinandersetzung mit der in den 1960er Jahren noch weitgehend uneingestanden Schuld Österreichs an den Gräueln des Nationalsozialismus eine entscheidende Rolle. Das stellvertretende Büßen und zugleich Enttabuisieren dieser Schuld war insbesondere für Brus, dessen Vater ein bekennender Nationalsozialist war, von zentraler Bedeutung. In diesem Sinne vermerkt Brus: «Ich bedurfte dieser Aktio-

⁴³ Brus wird, wie auch Otto Mühl und Oswald Wiener, verhaftet und für zwei Monate in Untersuchungshaft genommen. Im Prozess wird er schließlich unter Druck der Öffentlichkeit zu sechs Monaten verschärftem Arrest verurteilt, im Verlauf der Berufungsverhandlung flüchtet er jedoch mit seiner Familie nach Berlin.

⁴⁴ René Girard: *La violence et le sacré*. Paris 1983 (Collection PlurIEL; 8352).

⁴⁵ Hermann Nitsch: O.M. Theater. In: *Die Blutorgel*, Originalmaquette ohne Titel, 1962, abgedruckt in: *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus* (wie Anm. 37), S. 218.

⁴⁶ Brus: *Zerreißprobe* (wie Anm. 4), S. 161.

nen, um mir mein eigenes Ich bewusst zu machen – und zur Reinigung»⁴⁷. Die Zerreißprobe kann unter dieser Perspektive als «Versuch einer Trauerarbeit interpretiert werden, die eine affektive Auseinandersetzung mit eigener Schuld und Verantwortung in Gang setzen möchte»⁴⁸. Gerald Schröder zur Folge galt es dabei, «das anwesende Publikum mit dem psychischen Kern einer traumatischen Vergangenheit zu konfrontieren, um es dadurch letztlich von einer psychischen Verstrickung mit der belastenden Geschichte zu befreien»⁴⁹. Dieses Ziel einer Reinigung durch Kunst kennzeichnete aber auch die Arbeiten der anderen Wiener Aktionisten. Dahingehend sieht der Philosoph Michael Onfray in der Überwindung des Freud'schen Thanatostriebes, welchen er als die dem Holocaust zu Grunde liegende destruktive Kraft ausmacht, die primäre Zielsetzung dieser Kunstströmung:

In diesem Land, in dem der Nazismus das war, als den wir ihn kennen – das heißt, in einer historischen Periode, die auch eine hysterische Periode ist, gab es die Notwendigkeit einer Katharsis, einer Läuterung, einer Reinigung –, mußte man ein Ende finden mit dieser völlig dem Thanatos verfallenen Geschichte oder es zumindest versuchen. Der Wille, diesen Todestrieb auszutreiben, ist ein Grundpfeiler im Denkgebäude der Aktionisten.⁵⁰

Neben diesem Moment der Reinigung ist es insbesondere die Denunziation von politischer Mitverantwortung, von staatlicher Autorität und Repressionsmechanismen, die Brus' Aktionen bestimmt. Auf diese Dynamik der Stellvertretung, die mit politisch motivierten Akten der Selbstverletzung, wie beispielsweise Hungerstreiks, vergleichbar ist, nimmt auch Peter Weibel Bezug, wenn er feststellt: «Antagonistisch dem bekannten nazarenischen Akt (der dasselbe Prinzip verwertet), die Welt durch die eigene Opferung von ihrer Schuld befreien zu wollen, will Brus durch seine Opferung/ Selbstbemalung/ Selbstverstümmelung die Schuld der Welt unerbittlich & verbittert denunzieren»⁵¹. Weibel stellt hier dem neutesta-

⁴⁷ Brus, Günter: Interview mit BASTA. In: BASTA 7 (1989), H. 2, S. 134.

⁴⁸ Gerald Schröder: Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre. München 2011, S. 53.

⁴⁹ Ebda., S. 417.

⁵⁰ Danièle Roussel: Gespräch mit Michael Onfray. In: Dies.: Der Wiener Aktionismus und die Österreicher. Gespräche. Klagenfurt 1995, S. 11-18, hier S. 11.

⁵¹ Peter Weibel: Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst. In: Ders.: Kritik der Kunst. Kunst der Kritik. Es says & I say, Wien; München 1973, S. 34-50, hier S. 46f.

mentlichen Konzept einer inkludierenden, d.h. sühnenden Stellvertretung die anklagende und bloßlegende Haltung des Wiener Aktionismus gegenüber. Dieser strenge Antagonismus lässt sich jedoch in dieser Weise nicht aufrecht erhalten, wenn man bedenkt, dass auch das Opfer Christi die Erbsünde, welche, folgt man der christlichen Theologie, auf der Menschheit lastet, und darüber hinaus, durch den erlittenen Aggressionsakt, die Sünde in der Welt sichtbar macht und somit ebenso wie die selbst zugefügte Wunde des Künstlers immer auch Verweisungscharakter besitzt. Denn in beiden Fällen weist die Aufopferung der physischen Integrität über sich hinaus auf eine als verletzend erfahrene Außenwelt – im Falle Brus' auf die restriktive österreichische Nachkriegsgesellschaft – und dient damit allererst der Bewusstmachung menschlicher Schwächen, gesellschaftlicher Machtverhältnisse und politischer Missstände. Das künstlerische Selbstopfer ist damit immer auch ein subversiver Akt.

V. Dualismus

Krank, verwundet und gefoltert sucht das moderne Genie in der Kasteiung seine neue Würde.⁵²

Zuletzt sei noch auf einen Aspekt verwiesen, der sowohl im Kontext der christlichen Leidenstradition als auch in Bezug auf dualistisch-abendländische Subjektstrukturen von zentraler Bedeutung ist. Es ist dies die freiwillige Leidsuche zwecks Konstitution von etwas, das in der Selbstwahrnehmung der Künstler/-innen wie auch auf gesellschaftlicher Ebene gemeinhin als über die bloße Körperlichkeit hinausgehend wahrgenommen wird⁵³. Sei es der Wille, die Freiheit generell, die politische Souveränität, das Bewusstsein oder auch der Subjektstatus allgemein, in allen Fällen werden diese Aspekte des "Selbst" als das "Andere der Natur" begriffen. Innerhalb dieser disjunktiven Oppositionslogik von Körper und freier Subjektivität versucht sich das Individuum seiner selbst zu versichern, in dem es eine Geste der Distinktion von der eigenen Naturhaftigkeit setzt. Hierfür kann gerade der Akt der künstlerischen Selbstverletzung als exemplarisch angesehen werden, denn mit Hilfe dessen wird der Körper, so die Selbstinterpretation vieler Künstler/-innen, in radikaler Weise überwunden, «das niedere, schmerzende Fleisch besiegt»⁵⁴. Die «Selbstpeinigung», die Brus

⁵² Philippe Junod: Das [Selbst]Portrait des Künstlers als Christus (wie Anm. 23), S. 72.

⁵³ Vgl. hierzu Rosemarie Brucher: Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen. Bielefeld 2013.

⁵⁴ Brigitte Marschall: Kunst und Revolte (wie Anm. 36), S. 504.

vollzieht, ist damit «radikale Kehrtwendung von der profanen Welt»⁵⁵, der Anspruch des Subjekts auf Selbstbestimmung findet in der Bereitschaft zum Opfer Legitimation. Der *Schnitt* wird somit Signum einer fundamentalen Trennung zwischen sinnlichem und intelligiblem Menschen, der Akt des Schneidens avanciert zum Verweis auf die Freiheit des Individuums.

Auch hierin dienen das christliche Selbstopfer bzw. die diesem zugrundeliegende dualistische Anthropologie als wesentlicher, wenn auch natürlich nicht einziger Einfluss. Denn durch die christliche Aufspaltung in Seele und Körper wird die im Selbstopfer stattfindende Einheit von Verlust und Gewinn – versinnbildlicht in der Einheit von *hostia* und *sacerdos*, Gabe und Geber – in einer Person ermöglicht. Mehr noch, der Gewinn individueller Freiheit erscheint konstitutiv an den Verlust physischer Integrität gebunden. So wie im Martyrium erst am geschundenen Leib die innere Haltung des Gläubigen nach außen sichtbar wird, muss ebenso die künstlerische Unterwerfung des Körpers unter den eigenen Willen immer auch als Strategie der Selbstversicherung gelesen werden. Sowohl im Aktionismus als auch in der religiösen Selbstgeißelung avanciert der Körper der Agierenden damit zum materialisierten Objekt, an welchem sich das Willenssubjekt durch den Versuch der Abgrenzung erprobt. Dabei wandelt sich zugleich die passive Haltung des Erleidens mit dem Ertragen bzw. mit dem Überstehen schmerzhafter Proben in eine aktiv heroische der Selbstüberwindung. Sowohl künstlerische als auch religiöse Selbstopfer beziehungsweise Selbstverletzung stellen damit zugleich stets eine Form der Macht dar. In der zumeist angstvoll-passiven Auseinandersetzung mit Schmerz und Tod wird das vormalige Opfer nun selbst Handlungsträger, um sich aktiv aus dem Zustand der erleidenden Ohnmacht zu lösen. Indem sich der Künstler in der Lage zeigt, sich Schmerz und Verletzung gezielt auszusetzen, erweist er sich als bis zu einem gewissen Grad unabhängig von seinen sinnlichen Interessen und damit im christlich-abendländischen Sinne als frei. Denn «Freiheit im praktischen Verstande», so Immanuel Kant, «ist die Unabhängigkeit der Willkür von der Nöthigung durch Antriebe der Sinnlichkeit»⁵⁶. Das “Andere der Natur” kann in der künstlerischen Selbstverletzung wie im religiöse Selbstopfer in erster Linie in der Negation des Körpers fühlbar werden.

⁵⁵ Helmut Draxler: Günter Brus – Asket der letzten Tage. In: Kunstforum International 7, 1984, Bd. 75, S. 129-161, hier S. 130.

⁵⁶ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. 2. Aufl. 1787. Gesammelte Schriften Bd. III. Hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1911, S. 363.

Im Gegensatz zur christlichen Lehre, wo die Überwindung des Körpers in einer Teilhabe am Göttlichen münden soll, bleibt der "moderne" Mensch, welcher, so Max Weber, der Begrenztheit seines Lebens keinerlei Sinn mehr abgewinnen kann, da das «zivilisierte, in den "Fortschritt", in das Unendliche hineingestellte einzelne Leben seinem eigenen immanenten Sinn nach kein Ende haben dürfte»⁵⁷, jedoch im Moment der Selbstverletzung auf sich zurückgeworfen. Denn wo Märtyrer/-innen noch auf eine Befreiung vom "Fleisch" im Sinne einer Transzendierung desselben hoffen konnten, muss die auf der «Selbstkasteiung ohne Rechtfertigung durch ein jenseitiges Glücksversprechen»⁵⁸ gründende Freiheit des neuzeitlichen Subjekts notwendig in einer Dialektik aus Selbstermächtigung und Selbstverlust verharren⁵⁹.

VI. Resümee

Dient Brus, wie eingangs erwähnt, der «Österreicher als Religionsheini»⁶⁰ auch als Zielfläche von provokativem Spott und künstlerischer Destruktion, so fungiert dennoch gerade das christliche Leidensparadigma als ein zentraler Referenzrahmen seiner Kunst. Ob als kulturelles Bildergedächtnis, auf welches er formal rekurriert, oder auch als struktureller Bezug, wie er sich insbesondere in den beiden Aspekten Stellvertretung und Dualismus niederschlägt, in allen Fällen ist es der Topos des Schmerzensmannes, das Pathos des Leidens und der Krise, welche Brus' Arbeiten in die Nähe christlicher Opfertradition rücken. Wenn das ehemalige *enfant terrible* der österreichischen Kunstszene, das mittlerweile zum Kunststaatspreisträger geworden ist, zu guter Letzt feststellt, mir «ging es immer um den Knochenbau Seele, daran sich das Fleisch wie ein lascher Fetzen hängt»⁶¹, so scheint trotz aller Präsenz des Leiblichen eine Sehnsucht nach

⁵⁷ Max Weber: *Wissenschaft als Beruf*. Berlin 1959, S. 17.

⁵⁸ Hans-Werner Schmidt: *Die Zerreißprobe* (wie Anm. 13), o. S.

⁵⁹ Vgl. hierzu Rosemarie Brucher: «[...] denn das Sichopferkönnen beweist das Sich-Haben». Zum paradoxen Freiheitsentwurf bei Schiller, Foucault und in der selbst verletzenden Body Art. In: *Das Mögliche regieren. Gesellschaftsutopien zwischen Möglichkeitssinn und Machtphantasmen. Literatur – Medien – Wissenschaft*. Hg. v. Roland Innerhofer; Katja Rothe; Karin Harrasser. Bielefeld 2011 (Kultur- und Medientheorie), S. 151-167.

⁶⁰ Günter Brus: *Einladung zur Aktion «Der Staatsbürger Brus betrachtet seinen Körper»*, Wien 1968. Zitiert nach Günter Brus: *Günter Brus – Werkumkreisung* (wie Anm. 9), S. 79.

⁶¹ Günter Brus zitiert nach Franziska Meifert: *ZWEIMAL GEBORENE. Der «Wiener Aktionismus» im Spiegel von Mythen, Riten und Geschichten*. In: *protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst*, 1990, Bd. 1, S. 3-63, hier S. 12.

Transzendenz zum Ausdruck zu kommen, welche in dem Bruch mit der Sinnlichkeit gründet.

Alexandra Rassidakis
(Thessaloniki)

*Von "Inländern" und "Barbaren"
Identitäts- und Alteritätskonzepte bei
Ilse Aichinger und Konstantinos Kavafis*

Abstract

In their texts Ilse Aichinger and Konstantinos Kavafis adopt a perspective from which the conceptions of identity and otherness can be questioned and their interrelationship reconsidered. The binary opposition between "Us" and the "Other" is thus undermined and its dimension as a discursive construction becomes apparent. Both Aichinger and Kavafis do not focus on the "Other" when writing about "Barbarians"; they rather question the conception of "Us". The subversive value of these texts lies in this very questioning of a homogeneous and clearly drawn conception of identity.

I.

Freilich läßt sich das Bild der Welt, das uns hier gegeben wird, nicht mehr so leicht an die Wand hängen – schon deshalb, weil es uns vorerst die Wand nimmt, an die wir es hängen könnten. (I. Aichinger, *Kurzschlüsse*)

Gewissheiten zu hinterfragen, sie auf den Status bloßer Vermutungen zu reduzieren, ist eine programmatische Forderung im Schreiben Ilse Aichingers. Die Figuren in Aichingers Texten (und mit ihnen der Leser) werden aufgefordert, die Welt neu zu betrachten: «Die Welt ist aus dem Stoff, der Betrachtung verlangt» heißt es in dem Gedicht *Winterantwort*¹, und Aichinger macht immer wieder deutlich, dass es ihr nicht darum geht, die Welt zu verändern, retten, verbessern, sondern um eine Art der (kritischen) Betrachtung. Diese Forderung nach einem "anderen Sehen", ist in

¹ Ilse Aichinger, *Winterantwort*, in: Ders., *Verschenkter Rat*, Frankfurt: Fischer 1978, 14.

den allgemeinen Kontext einer Poetik des Misstrauens zu situieren, der zufolge feststehende Meinungen und jegliche Gewissheiten eine Gefahr darstellen, da man sie unkritisch hinnimmt: «Man pflegt von den Dingen, die man einmal weiß, keine Ahnung mehr zu haben»². Um dem entgegen zu wirken fordert Aichinger Wachsamkeit und kritisches Denken. Die letzte Strophe des Gedichts *Verschenkter Rat* ist bezeichnend:

Hör gut hin, Kleiner,
Es gibt Weisblech, sagen sie,
es gibt die Welt,
prüfe ob sie nicht lügen.³

In den Texten Aichingers wird dieses Gegen-den-Strich-Lesen systematisch praktiziert mit dem Ziel, die klar umrissenen Regeln und Normen der Umwelt in Ahnungen und Hypothesen zurück zu verwandeln. Meisterhaft vorgeführt wird diese Denkweise in dem Prosatext *Mein grüner Esel*, in dem der Erzähler statt Informationen über den grünen Esel zu sammeln, um ihn zu “begreifen”, lediglich Vermutungen anstellt und sie wieder verwirft («Ich will lernen, mich auf Vermutungen zu beschränken, was ihn betrifft, später auch auf weniger») in einem Versuch, auf jede Gewissheit zu verzichten: «Wie immer, ich weiß es nicht. Und ich werde es auch nicht erfahren, denn mein Ziel kann nur sein, immer weniger von ihm zu wissen [...]»⁴. In dem kurzen Text *Der Querbalken* geht es nicht um Wissen über ein anderes Lebewesen, sondern über Definitionen, Festlegungen eines Begriffes, die es erlauben, sich in der Welt zurechtzufinden, der Sprache zu vertrauen⁵, sich niederzulassen: «Ich wollte mich auf einen Querbalken niederlassen. Ich wollte wissen, was ein Querbalken ist, aber niemand sagt es mir»⁶. Der Text, der diesen ersten Sätzen folgt berichtet von

² Ilse Aichinger, *Der Querbalken*, in: Ders., *Eliza Eliza. Erzählungen 1958-1968*. Frankfurt: Fischer 1991, 122-127, 122.

³ Ilse Aichinger, *Verschenkter Rat* in: Ders., *Verschenkter Rat* Frankfurt: Fischer 1978, 103.

⁴ Ilse Aichinger, *Mein grüner Esel* in: Ders., *Eliza Eliza*, 79-82, 78.

⁵ Unübersehbar ist der sprachkritische Aspekt des Textes, der sich unter diesem Aspekt mit den programmatischen Texten *Meine Sprache und ich* und *Schlechte Wörter* in Verbindung bringen lässt. Siehe diesbezüglich auch Rainer Schönnhaar, «Der Erzählwelt Schweigen abfordern» Ilse Aichingers Prosaminaturen seit dem Band *Eliza Eliza*, in: Kurt Bartsch / Gerhard Melzer (Hg.) Ilse Aichinger, Graz: Droshl 1993, 102-137, hier 125ff, Sowie Irene Fußl, *Der Querbalken oder «Sprache, die für dich dichtet oder denkt»*, In: Ingeborg Rabenstein-Michel u.a. (Hg.): *Ilse Aichinger: Misstrauen als Engagement?* Würzburg: Königshausen und Neuman 2009, 27-52.

⁶ Ilse Aichinger, *Der Querbalken*, 127.

der Vergeblichkeit des Unternehmens, auf diese Frage eine Antwort zu finden, zumal der Erzähler mit widersprüchlichen Informationen konfrontiert wird. Bald wird deutlich, dass das Fragen wichtiger als die Antworten ist («Da ist sie wieder und dabei bleibe ich. Diese Frage sattle ich mir und rücke sie mir zurecht, ich lasse sie unter den dürren Birken grasen und erlaube ihr alles»), wichtiger als der Gegenstand an sich, der letztlich gar nicht mehr genannt wird: «Sondern: was ist er? Denn ich will ihn nicht mehr nennen»⁷. Auf Wissen, auf Gewissheiten wird somit verzichtet, auch wenn dies bedeutet, dass man sich nicht "niederlassen" kann, denn, wie es der spätere Text *Rabels Kleider* nochmals aufgreift, handelt es sich um eine nicht enden wollende Bewegung, einen Prozess, der stets fortgeführt werden muss und letztlich offen bleibt: «Wie heißt die letzte Frage? Wie heißt sie? Ja. So heißt sie»⁸.

Eine der Spielformen dieser misstrauischen, kritischen Betrachtungsweise ist die Verschiebung des Blickwinkels: In ihrem Prosaband *Schlechte Wörter* demonstriert Aichinger die Freiheit, die durch die Verschiebung der Perspektive entsteht, wobei die Gegenstände der Betrachtung betont alltäglich sind⁹. Flecken, Balkone, Apfelreis dienen als Anlass zum Nachdenken. Die Technik besteht in der Verfremdung, durch die eine leichte Verückung der Perspektive erzielt wird, die jedoch ausreicht, um die vertraute Denkweise zu verunsichern. Oder, wie im programmatischen Text *Flecken* formuliert wird, der gewohnten Sichtweise der Dinge jene «gewissen leichte Stöße» zu versetzen, durch die das Vertraute ein wenig verückt und neu betrachtet werden kann:

Und wäre die Welt anders ohne diese Flecken? Das ist eine müßige Frage, sie wäre anders, sie wäre ohne diese Flecken. [...] die Flecken auf unseren Sesseln müssten nicht in die Hierarchie der Bestände

⁷ Ebd. Schmitz-Emans beschreibt den irritierenden Effekt dieser «Grundhaltung des fragenden und suchenden Staunens»: «Keine begrifflich-abstrakte Metasprache fängt das irritierende in ihren Rastern ein; stattdessen entfalten Metaphern und andere bildliche Wendungen, sobald man sie näher in den Blick nimmt, ihren Eigensinn». Monika Schmitz-Emans, *Schlechte Wörter, lebendige Wörter. Poetologie und Poesie bei Ilse Aichinger*, In: *Text und Kritik* 175, München 2007, 57-66, 59.

⁸ Ilse Aichinger, *Rabels Kleider*, in: Ders., *Schlechte Wörter*, Frankfurt: Fischer 1991, 61-68, 67.

⁹ Freiheit allerdings im Sinne einer inneren Unabhängigkeit von Normen. Thums spricht von einem Freiheitspotential, das «freilegt, daß den Möglichkeitsbedingungen normativer Gebote und Zwänge zugleich die Möglichkeit des Widerstands eingeschrieben ist». Barbara Thums, «Den Ankünften nicht glauben, wahr sind die Abschiede» *Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers*, Freiburg: Rombach 2000, 423.

aufgenommen werden, und dass müssen sie jetzt. Und da sich diese Hierarchie ändert, ändern sich auch die Blickpunkte, von denen aus in Betracht gezogen wird, was in Betracht gezogen gehört. [...] Wußten Sie das nicht? Hören Sie endlich zu zittern auf. So ist das mit Reisen oder mit dem Tod. Aber nicht mit den Flecken auf unseren Sesseln. Reisen oder der Tod verändern die Horizontale. Wieder einer, sagt man leichtfertig und schiebt die Reihen zusammen. Aber diese Flecken verändern die Vertikale. Die Hierarchie beginnt zu schwanken, wenn auch nicht aus Angst. Sie gehört nicht zu den Leidenden, die man anfunkeln kann. Sie kann leiden machen. Sie ist blind, taub und da einsturzgefährdet, wo man es am wenigsten erwartet. Es dämmt, aber die Flecken gehen nicht weg.¹⁰

Der kurze Prosatext *Zweifel über Balkone* von 1973 lässt sich als Aufforderung zu einer solchen, ver-rückten Neubetrachtung von Identitäts- und Alteritätskonzeptionen lesen. Er besteht aus einer Aneinanderreihung von Betrachtungen über die scheinbar selbstverständliche Unterscheidung zwischen Heimat und Ausland. Die Verschiebung in der Vertikalen, die "Flecken" die der Erzähler hier einbaut, bestehen in der ungewöhnlichen Verbindung von Heimat und Balkonen: der harmlos klingenden Formulierung «Balkone der Heimatländer» wird einige Zeilen später der schon etwas seltsam anmutende Ausdruck «Balkone der Ausländer» entgegengesetzt. Dieses Begriffspaar stellt den Auftakt für einen Reigen von Variationen dar, über «Himmlische Heimatbalkone» bis zu «Inländerbalkone» einerseits und von «fremdländische Balkone» über «ausländische Balkone» bis zu «Ausländerbalkone» andererseits. Somit wird die zu Beginn selbstverständliche Unterscheidung zwischen Heimat und Ausland zu einer in jedem Satz sich neukonstituierenden Relation abstruser Gegenstände, wobei die anfänglichen eher unterschwellig Konnotationen immer deutlicher und zugleich immer absurder werden. Die Rhetorik der eindeutig positiven Wertung der Heimatbalkone wird in etwa folgendermaßen referiert:

Die Balkone in den Heimatländern sind anders. [...] Ihre Bauart tut nichts zur Sache, die Form ihrer Geländer schon gar nicht. Sie sind die Balkone der Heimatländer und das allein lässt ihre Stellung innerhalb der Balkone der restlichen Welt ahnen. [...] Es geht aus verschiedenen Auslegungen hervor, dass sie beim jüngsten Gericht gesondert aufgerufen werden und vermutlich landen sie rechts bei den Engeln, sie werden Vorwände finden. [...] Aber rechts landen sie und

¹⁰ Ilse Aichinger, *Flecken*, in: Ders., *Schlechte Wörter*, 15-18, 16.

sie strahlen ihre eigene Sicherheit darüber schon von ferne aus. Schon jetzt, schon gestern und vorgestern.¹¹

Über die fremdländischen Balkone heißt es hingegen:

Anders die fremdländischen Balkone. Auf sie stürzt man, womöglich über eine Schwelle, die man nicht beachtet hat, [...] bekommt einen Windstoß ins Gesicht, den man nicht vorgesehen hat [...]. Keine Rede davon, dass man sich auf einem fremdländischen Balkon für länger niederließe. «Ausländerbalkone» denkt man für sich und nichts weiter. (*Zweifel an Balkonen* 20)

Durch die Prozesshaftigkeit der Darlegung wird deutlich gemacht, dass keineswegs die Unterscheidung an sich zwischen Heimatland und Ausland ein Problem darstellt, sondern die Argumentations- bzw. Denkweise, die mit solchen Dichotomien operiert¹². Eindeutig werden die Gefahren benannt:

Unverschämt, dass sind sie, sie haben den Frieden für nichts gepachtet und lenken vom Denken ab. Und sie entstehen immer neu. [...] Niemand kann ihnen etwas anhaben, solange es gibt, was sie bestimmt: Balkone und Heimatländer. [...] Ja, Harmlosigkeiten, das ist es, Harmlosigkeiten haben diese Balkone immer bereit, Halma und Tee, Hausaufgaben, die Soldatenmützen liegen unbeachtet auf ihren Böden, die Mütter sind zufrieden. (*Zweifel an Balkonen* 21)

Dem Leser dieses kurzen Prosatextes bleibt nichts anderes übrig, als das allmähliche "Zersplittern" von selbstverständlichen Annahmen zu verfolgen, auch wenn dies «weit führt»:

Vermutlich haben wir lange schon begonnen, zuviel zu wissen, zuviel über abwegige Dinge nachzudenken wie etwa über die Balkone der Heimatländer. Niemand hat es von uns verlangt. Unterscheidungen von Aus- und Inländerbalkonen führen zu einer Zersplitterung, deren Ausgang nicht abzusehen ist. Wer, der einmal damit begonnen hat, sollte noch unbefangen, an ein Balkongitter gelehnt, Sonnen- oder Mondaufgänge aus sein Gemüt wirken lassen? Die Sonne der Heimatländer, der Mond der Heimatländer. Das führt weit. (*Zweifel an Balkonen* 22)

¹¹ Ilse Aichinger, *Zweifel an Balkonen*, in: Ders., *Schlechte Wörter*, 19-24, 19f.

¹² Ratmann spricht von einer «geschärften Wahrnehmung, die fortwährend auf der Suche nach dem sprachlichen Mißbrauch der versteckten Verurteilung, der gewaltsamen Einordnung bleibt». Anette Ratmann, *Spiegelungen Ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, 152.

Das Subjekt der Betrachtungen, das hier noch ein kollektives “wir” ist, wird im Laufe des Textes zu einem vereinzelt und ausgegrenztem “er” – ein Kunstgriff, der die Folgen des Querdenkens vor Augen führt:

Kann, wer einmal die Balkone der Heimatländer als die Balkone der Heimatländer erkannt hat, diese Erkenntnis abweisen? Das ist zu bezweifeln. [...] «Ich lieb das schöne Örtchen, wo ich geboren bin», das hat er in der Schule gelernt. «Dort blüht mein junges Leben, von Lieben rings umgeben, in immer heiterm Sinn». Später kam leider der Gedanke an die Balkone dazu. An die Undurchschaubarkeit der Balkone der Heimatländer. Seither hat sein Sinn die Heiterkeit verloren. (*Zweifel an Balkonen* 23)

«Er» denkt über die Unterscheidung zwischen Aus- und Inländerbalkone nach und obgleich er, wie es ausdrücklich heißt, recht hat, macht ihn «dieses Recht verlassen». (*Zweifel an Balkonen* 23) Auch wenn seine Mitmenschen ihm nicht auf seine Denkweise folgen möchten, er gibt sie nicht auf: «er gibt sich nicht zufrieden» er «macht kein gemeinsames Spiel mit den Balkonen der Heimatländer» auch wenn das bedeutet, wie der apokalyptisch anmutende Schlusssatz lautet, das wenn die Balkone «die himmlischen Hausmauern, die ewigen Heimatländer besetzen» er «nicht dabei sein» wird. (*Zweifel an Balkonen* 24).

II.

Die Einnahme einer leicht ver-rückten Perspektive, die Verschiebung der Ordnung der Dinge durch «gewisse leichte Stöße», wie sie Aichinger einfordert, beschreibt recht treffend die poetologische Praxis von Konstantinos Kavafis, dem Alexandrinischen Dichter der Jahrhundertwende dessen periphäre Positionierung eines Griechen der Diaspora mit einer Vorliebe für historische Randfiguren bzw. Alltagsgegenstände einhergeht. Kavafis Dichtung kreist um die Identitätsproblematik, die er oftmals auf vergangene historische Epochen projiziert. Sowohl seine Umgebung, das Alexandrien der Jahrhundertwende, als auch die historischen Epochen die er bevorzugt (ins besondere die Spätantike) sind durch kulturelle Vielfalt und synkretistische Strömungen gekennzeichnet¹³. Kavafis, «a Greek gentleman in a straw hat, standing absolutely motionless at a slight angle to the

¹³ Den Versuch, wenn auch etwas schematisch, Parallelen aufzuspüren zwischen den historischen Epochen von Kavafis Dichtung und seinen zeitgeschichtlichen Erfahrungen unternimmt Dallas: Γιάννης Δάλλας, *Καβάφης Και Ιστορία: Αισθητικές Λειτουργίες*, Athen: Ερμής 1986.

universe», wie ihn sein Zeitgenosse Forster beschreibt¹⁴, nimmt diese «leichte Schräglage dem Universum gegenüber» auch in seinen Gedichten ein, in denen er die Perspektive der Peripherie und nicht des Zentrums bevorzugt.

So wird in dem bekannten Gedicht von 1898 *Warten auf die Barbaren* die Gegenüberstellung von Zivilisation und Barbarei inszeniert.

Warten auf die Barbaren¹⁵

– Worauf warten wir, versammelt auf dem Forum?
Heut sollen die Barbaren kommen.

– Warum solche Untätigkeit im Senat?
Die Senatoren, warum sitzen sie herum und geben nicht Gesetze?

Weil heute die Barbaren kommen.
Welche Gesetze sollten die Senatoren jetzt noch machen?
Wenn die Barbaren kommen, werden sie Gesetze geben.

– Warum ist unser Kaiser in aller Früh' aufgestanden,
sitzt auf dem Throne vor dem größten Tor der Stadt,
in aller Form, und auf dem Haupt die Krone?

Weil heute die Barbaren kommen.
Und der Kaiser wartet zu empfangen
ihren Führer. Hat sogar ein Pergament für ihn bereit.
Darin verleiht er ihm zahlreiche Titel
und Namen.

– Warum erschienen heute unsere beiden Konsuln
Samt Prätores in bestickter, roter Toga;
warum am Arme Reifen, voll von Amethysten,
und Ringe mit prächtigen, funkelnden Smaragden;
warum ergreifen heute sie kostbare Stäbe
in Silber und in Gold so fein gemeißelt?

Weil heute die Barbaren kommen;

¹⁴ E. M. Forster, *The poetry of C. P. Cavafy*, In: Denise Harvey (Hg.) *The Mind and Art of C. P. Cavafy*, Athen 1983, 13-18, 13.

¹⁵ Konstantinos Kavafis, *Gedichte*. Übersetzt von Jörg Schäfer. Heidelberg: Winter 2007, 63. Ich habe die Übersetzung an einigen Stellen modifiziert, in einem Versuch, die Schlichtheit des Originals wiederzugeben.

Und solche Dinge blenden die Barbaren.

– Warum erscheinen nicht, wie sonst, die gewandten Rhetoren,
um Reden vorzutragen, ihre Kunst zu zeigen?
Weil heute die Barbaren kommen;
und es langweilen sie solch Wortkünste und Reden.

– Warum beginnt auf einmal diese Unruh',
diese Verwirrung? (Wie ernst wurden aller Mienen).
Warum nur leeren sich die Straßen und die Plätze,
und alle kehren sie sehr nachdenklich nachhaus?

Weil es Nacht geworden und die Barbaren nicht gekommen.
Und von der Grenze kamen ein paar Leute,
die sagten, es gäbe sie nicht mehr, die Barbaren.

Und nun, was wird aus uns ohne Barbaren.
Diese Leute waren eine Art Lösung.

Benannt werden hier lediglich die Barbaren; ihnen gegenüber steht das Kollektiv "wir", die Einwohner einer Stadt, die nicht benannt, einer Zivilisation, die nicht näher bestimmt wird, wenn sie auch die Merkmale einer imperialen Macht, vermutlich Roms, aufweist: die Erwähnung von Senatoren, Rednern und Konsuln scheinen die kulturelle und finanzielle Blüte zu bestätigen. Auch die "Barbaren" werden nicht näher definiert, die Bezeichnung drückt lediglich die fremde Herkunft aus, man erfährt von der latenten Drohung einer Invasion und der Annahme, dass sie von den Reichtümern geblendet werden können. Doch die Wertung, welche mit dieser Gegenüberstellung mitschwingt wird durch die letzten Gedichtzeilen infrage gestellt, wenn auch nicht im Sinne Gibbons, den Kavafis genau studiert hat¹⁶. Gibbon drückt seinen für sein aufklärerisches Denken typischen Fortschrittsglauben aus, wenn er konstatiert, dass Europa keine barbarische Invasion zu befürchten hat, da die Angreifer, um erfolgreich sein zu können, vorher ihr Barbarentum ablegen müssen¹⁷. Auch bei Ka-

¹⁶ 1948 werden von M. Peridis die Kommentare von Kavafis zu Edward Gibbons *The history of the Decline and Fall of the Roman Empire* veröffentlicht. Vgl. Μιχάλης Περίδης, *Ο Βίος Και Το Έργο Του Κωνστ. Καβάφη*, Athen: Ίκαρος 1948. Diana Haas unternimmt eine Typologisierung und eine kritische Evaluation der Kommentare in ihrer Studie «*Cavafy's Reading Notes on Gibbon's Decline and Fall*», *Folia Neohellenica*: Zeitschrift für Neogräzistik 4: 1982, 25–96.

¹⁷ Edward Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, London: Warne, 1894 (1789) Band V., 167ff.

vafis droht letztlich keine Gefahr von den Barbaren, doch dies wird kaum als ein Triumph der Zivilisation über der Barbarei gefeiert, sondern ruft eher Unbehagen hervor: Die Beschreibung der Unruhe als die Barbaren ausbleiben, (erst jetzt werden die Gesichter ernst!) zeugt von einer Umkehrung des Machtverhältnisses: Die Barbaren stellen laut Erzählerkommentar «eine Art Lösung» dar, etwas, was die eigene Kultur benötigt, wodurch die autarke Position der hohen Kultur relativiert wird. Die Abhängigkeit der eigenen Kultur wird noch deutlicher durch die Zweifel an der Existenz von Barbaren: somit wird die fremde, untergeordnete und bedrohliche Kultur als eine Konstruktion entlarvt, die einen Ausnahmezustand, die Aufhebung des kultivierten Alltags, gerechtfertigt¹⁸. Die Barbaren werden also als Ausrede für die Missstände im eigenen Land gebraucht: Obwohl das Gedicht nur die Barbaren und nicht die eigene Kultur benennt, wird gerade diese beschrieben und kritisiert. Es erscheint daher konsequent, wenn jene Barbaren, die zu Beginn als eine feste Größe genannt werden ("die Barbaren"), im Laufe des Gedichtes zu einem flüchtigen Gerücht degradiert und letztlich bloß als "jene Menschen" apostrophiert werden – in gewisser Hinsicht also ihrer Existenz allmählich beraubt bzw. sich als Phantome entlarven.

Benennt dieses Gedicht die "Barbaren", so ist dem weniger bekannten und kaum besprochenen Gedicht *Rückkehr aus Griechenland* von 1914 von "Griechen" die Rede. Auch hier geht es um die Beziehung von Zentrum und Peripherie, Kultur und Barbarei, wobei auch dieses Gedicht als Dialog inszeniert ist.

Rückkehr aus Griechenland¹⁹

Also, bald kommen wir an, Hérmippe
Schätze übermorgen; so sagte der Kapitän.

¹⁸ Den überzeugenden Ausführungen von Tsirkas zufolge ist die Referenz auf das Zeitgeschehen eindeutig: Die Rekurrierung auf eine drohende «barbarische Invasion» ist um die Jahrhundertwende fester Bestandteil des Diskurses der englischen Besatzungsmacht, die sich als Statthalter und Garant von Zivilisation präsentiert und durch die Rhetorik der Bedrohung den Abzug aus Ägypten zu verzögern sucht. Siehe Στρατής Τσίρκας, *Ο Καβάφης Και Η Εποχή Του*, Athen: Κέδρος, 1978, 339ff.

¹⁹ Schäfer ersetzt den Begriff "Griechisch" und seine Derivate durch "Hellas", "hellenisch" und "Griechisch". Dementsprechend übersetzt er auch den Titel *Rückkehr aus Hellas*, dadurch geht jedoch das Spiel mit dem Begriff "Griechisch" verloren. Vgl. die Übersetzung von Jörg Schäfer in Konstantinos Kavafis, *Gedichte*, 157. Ebenfalls problematisch die Übersetzung von Robert Elsie, in Konstantinos Kavafis, *Das Gesamtwerk*, Zürich: Ammann, 1997, 323. Ich füge das Gedicht in eigener Übersetzung an.

Zumindest segeln wir auf unserem Meer;
 Gewässer Zyperns, Syriens und Ägyptens,
 geliebte Wasser unserer Heimatländer.
 Warum so schweigsam? Frag´ dein Herz,
 je mehr wir uns von Griechenland entfernten
 freustest du dich etwa nicht? Lohnt es, sich etwas vorzumachen?
 – dies wär´ gewiss nicht nach der Griechen Art;

So geben wir die Wahrheit endlich zu;
 Griechen sind auch wir – was denn sonst? –
 doch mit den Vorlieben und den Empfindsamkeiten Asiens,
 doch mit den Vorlieben und den Empfindsamkeiten
 die das Griechentum manchmal befremden.

Es ziemt uns nicht, Hérmippe, uns, den Philosophen,
 so manchen unserer Kleinkönige zu gleichen
 (erinnerst du dich, wie wir über sie lachten
 als sie unsere Vorlesungen besuchten)
 unter deren Äußerem, dem betont vergriechischem,
 (wenn nicht gar) mazedonischem
 etwas Arabien hin und wieder hervorlugt,
 etwas Persien nicht einzukriegen ist,
 und mit welch lächerlichen Kunstgriffen mühen sich
 die Ärmsten, dass es nicht auffalle.

Nein, solches ziemt uns nicht.
 Griechen, wie wir es sind, steht solch kleinliches Gehabe nicht.
 Syriens und Ägyptens Blut
 das in unseren Venen fließt, sollt uns nicht beschämen,
 es ehren sollten wir und es rühmen.

Bereits durch den Titel des Gedichtes: *Rückkehr aus Griechenland* wird die für das Gedicht zentrale Opposition zwischen Griechenland und der Heimat des poetischen Subjektes eingeführt, einer Heimat, die nicht benannt wird. Zwei Freunde befinden sich also auf einem Schiff, das sie aus Griechenland in ihre Heimat – irgendwo in Asien – zurückbringen wird und der Sprecher fordert seinen Freund auf, sich seine Sehnsucht nach der Heimat und die Freude auf die Rückkehr einzugestehen. Das Gedicht lebt von der Spannung, die dadurch erzeugt wird, dass die Freunde immer wieder Griechen genannt werden, obwohl ihre Freude über die Seefahrt gerade darauf basiert, dass nicht Griechenland, sondern Asien ihre Heimat ist.

Eine erste Betrachtung des Gedichtes sieht hier den Beschluss, die eigene, nicht griechische Herkunft zu akzeptieren und sich für eine hybride

Identität anzusprechen – so wurde denn dieses Gedicht auch – wie es so oft in der Kavafis-Forschung der Fall ist – autobiographisch verstanden: der Alexandriner, der sich der griechischen Kultur angehörig empfindet und zugleich seiner Differenz als Grieche der Diaspora bewusst ist²⁰. In der nicht nur auf dies Gedicht zutreffende Formulierung Yourcenars: «Griechen zu sein oder sein zu wollen ist ein Schicksal, und in Kavafis' Gedichten finden wir die ganze Skala der Reaktionen des Geistes auf dieses Schicksal, vom Stolz bis zur Ironie»²¹. Hybridität wird also kultureller Reinheit gegenübergestellt und nicht als Nachteil, sondern gar als Bereicherung präsentiert. Meines Erachtens handelt es sich jedoch bei diesem Gedicht um einen weitaus subtileren Umgang mit der Identitätsproblematik. Kavafis baut "Flecken" ein in seinen Text, um, ganz im Sinne Aichingers, die Hierarchie, die Ordnung der Dinge ins Schwanken zu bringen.

Der Titel bereits lenkt die Aufmerksamkeit auf zwei Aspekte, die sich als zentral für das Gedicht erweisen werden: Beschrieben wird eine Reise, also eine Figur der Bewegung; keine fixe Situation, sondern eine sich ständig wandelnde Position der Subjekte in Raum und Zeit. Bei dieser Bewegung, dieser Reise scheint nur der eine Pol erwähnenswert zu sein. Die Erwähnung von Griechenland statt des Landes, in das zurückgekehrt wird, erklärt Griechenland für den Mittelpunkt, den Maßstab aller Dinge. Anhand dessen was für die Freunde griechische Kultur ist wird alles aus der Heimat gemessen; Dies ist die maßgebliche Größe auch für die eigene Ortung, so wie das Land Griechenland wichtig ist für die geographische Ortung der Reisenden.

Im Titel und in jeder der vier Strophen wird ein Derivat des Wortes "Ellada" gebraucht: im Titel und der ersten Strophe "Ellada" (Griechenland), was offensichtlich geographisch gemeint ist und dem die «Gewässer der Heimat» gegenüber gestellt werden. Das letzte Wort der ersten Strophe, "Ellinoprepes" bedeutet wörtlich "griechenhaft, in diesem Zusammenhang als «nach Art der Griechen» zu übersetzen. Und bereits hier wird

²⁰ Dallas konstatiert eine thematische Wende in Kavafis Dichtung um 1915, von einer Konzentration auf Alexandrien hin zu Auslotung des hellenistischen Mittelmeerraumes und sieht hier einen Zusammenhang mit den Erfahrungen des ersten Weltkrieges. Siehe Γιάννης Δάλλας, *Καβάφης και ιστορία*, 203ff. Einen Überblick der Sekundärliteratur, die sich mit den sogenannten historischen Gedichten befasst liefert Pieris. Vgl. Μιχάλης Πιερός, *Καβάφης και ιστορία*, im von ihm herausgegeben Band *Εισαγωγή Στην Ποίηση Του Καβάφη: Επιλογή Κριτικών Κειμένων*, Iraklio: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, 397-411.

²¹ Marguerite Yourcenar: *Présentation critique de Constantin Cavafy*, Paris: Gallimard 1978. Ich zitiere aus der deutschen Ausgabe ihrer Studie in: Konstantinos Kavafis, *Das Gesamtwerk*, 5-49, 17.

eine Spannung deutlich, denn die poetischen Figuren, die offenbar außerhalb Griechenlands beheimatet sind und sich auf die Rückkehr freuen, wenden für ihr Verhalten einen griechischen Maßstab an.

Dieser scheinbare Widerspruch wird in der zweiten Strophe in Form einer Aufforderung aufgegriffen: endlich soll man die Wahrheit bekennen: sie seien «Griechen» (Ellines) doch, und das Gewicht fällt auf die Differenzierung: mit Qualitäten («Vorlieben und Empfindsamkeiten») welche durch ihre Asiatische Herkunft zu erklären sind und die – hier wird nochmals eine Gegenüberstellung inszeniert – manchmal «das Griechentum» (ton ellinismo) befremden. Dieses Griechentum ist nicht mehr geographisch zu verstehen, sondern bezieht sich offensichtlich auf die Gepflogenheiten (Sitten und Werte) der Griechen.

Es folgt eine Warnung. In der dritten Strophe wird der Freund ermahnt, sich von jenem künstlichen Versuch fremder “Kleinkönige” (und in dieser Bezeichnung wird eben jene Überheblichkeit und Verachtung ausgedrückt, die auch aus dem Begriff “Barbaros” ein Schimpfwort gemacht hat) griechisch zu wirken. Es ist hier von dem «auffällig vergriechlichten Aussehen» (to epidiktika ellinopoiomeno) die Rede, einer Oberfläche, unter der Arabien und Asien hervorlugen. Der Sprecher, der sich und seinen Freund Philosophen nennt, nimmt hier also die griechische Perspektive ein, aus der heraus die oberflächliche Adaptation der griechischen Lebensweise sich als lächerlich und bemitleidenswert ausnimmt.

Während in dieser Strophe die griechische Überheblichkeit noch latent ist, wird sie in der letzten Strophe klar formuliert: «Griechen wie wir (s’ellinas san emas) ziemt ein solches Verhalten nicht». Als Griechen, die wir sind, schließt das Gedicht, sollen wir stolz sein auf unsere nicht griechische Herkunft: Griechentum ist in dieser letzten Strophe also als eine geistige Haltung zu verstehen, die unabhängig von geographischen Grenzen bestehen kann.

In diesem Gedicht wird somit die Transformation einer geographischen Bezeichnung zu einer Geisteshaltung nachgezeichnet und dadurch eine Bewusstseins-Entwicklung beschrieben, die, so möchte man meinen, erst durch der Entfernung vom eigentlichen Griechenland ermöglicht wurde. Die Situation der Reise und nicht zufällig der Seefahrt, der altbewährten Metapher des menschlichen Lebens, bietet den Anlass zu einem Selbstfindungsprozeß, der als eine (geistige) Ortung zwischen Griechenland, Asien und Afrika inszeniert wird. Die Prozesshaftigkeit wird hierbei einerseits durch die dialogische Form (Dialog per definitionem die etappenartige Annäherung an die Erkenntnis), andererseits durch das Motiv der Reise (Bewegung in Raum und Zeit) unterstrichen. Interessanterweise

jedoch wird nicht lediglich eine geographisch zu verstehende Bezeichnung mit einer sich auf eine Geisteshaltung beziehende ersetzt. Vielmehr wird, wie wir gesehen haben, im Laufe des Gedichtes eine verwirrende Vielfalt an Bedeutungen entfaltet, die aus einer festumrissenen Vorstellung von "Griechen" eine schillernde, mehrdeutige Vielfalt macht. Dies ist insofern interessant, als, bereits durch den Titel, Griechenland als jene feste Größe eingeführt wird, anhand derer alles zu messen ist und die eigene Position zu verorten ist. Dies setzt jedoch einen fixen Punkt voraus, der hier durch mehrere sich überlappende und teilweise widersprechende Konzepte ersetzt wird. Anders ausgedrückt: von einem solchen Griechenland kann man nicht zurückkehren, so wie auch die zwei Freunde in gewisser Hinsicht es niemals verlassen. Man kann daher behaupten, dass die von Kavafis derart geschickt beschriebene Seefahrt letztlich dem Leser den fließenden, sich in ständiger Bewegung befindlichen und nicht festgelegten Charakter jeglicher Identitätskonzepte vor Augen führt und die diskursive Dimension von Vorstellungen wie "Griechenland" und "Heimat", bzw. "Barbaren" offenbart.

Die textuelle Strategie von Kavafis besteht also darin, angeblich selbstverständliche Beschreibungen eines Tatbestandes, verbreitete Annahmen einzuführen, diese durch Widersprüche und Spannungen allmählich zu unterlaufen, um letztlich den Leser zu provozieren, jene anfängliche Gegebenheiten zu überdenken. Das Gedicht an sich vollzieht nicht die Bewegung der Aufhebung, jene bleibt dem Leser überlassen. Daher ist Kavafis Dichtung nicht radikal oder provokativ, sondern eher subtil. Denn sie eröffnet dem Leser eine Perspektive, von der heraus er tradierte Normen und Werte, jegliche "Gewissheiten", aushebeln kann.

III.

One thinks of identity whenever one is not sure of where one belongs; "Identity" is a name given to the escape sought from that uncertainty.

(Zygmunt Bauman, *From Pilgrim to Tourist*)

Eigenbestimmung wird über Fremdbestimmung erreicht erklärt Todorov in seinem Essay über die Eroberung Amerikas:

Ich ist ein anderer. Aber die Anderen sind auch Ich: Subjekte wie ich, die nur mein Blickwinkel, aus dem alle *dort* sind und ich allein *hier* bin, tatsächlich von mir trennt und unterscheidet. Ich kann diese

anderen als eine Abstraktion, jeweils als Moment der psychischen Gestalt jedes Individuums auffassen, als das Andere, den anderen oder die anderen in Bezug auf das Ich oder aber als eine konkrete gesellschaftliche Gruppe, der *wir* nicht angehören.²²

Doch diese Opposition ist nicht essentialistisch zu verstehen; Stuard Hall macht auf die diskursive Dimension dieser Interrelation aufmerksam:

Identification is a process of articulation [...] and as a process it operates across difference, it entails discursive work, the binding and marking of symbolic boundaries, the production of “frontier-effects”. It requires what is left outside, its constitutive outside, to consolidate the process. [...]

Above all, and directly contrary to the form in which they are constantly invoked, identities are constructed through, not outside, difference. This entails the radically disturbing recognition that it is only through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been told its constitutive outside that the “positive” meaning of any term – and thus its “identity” – can be constructed. Throughout their careers identities can function as points of identification and attachment only because of their capacity to exclude, to leave out, to render “outside”, abjected.²³

Beide Autoren, mit denen ich mich hier befasst habe, verdeutlichen diesen Mechanismus, indem sie in ihren Texten zeigen, dass es nicht um eine Fremdheitserfahrung geht, sondern um eine Frage der Perspektive und letztlich um ein diskursives Phänomen: Das Ich konstituiert sich nicht in Abgrenzung von einem Fremden, sondern in stetiger Auseinandersetzung mit Diskursen über Identität und Fremdheit²⁴.

Bei Kavafis wird die binäre Opposition zwischen Eigenem – Fremden, Griechen und “Barbaren” unterlaufen, indem sowohl die Fremdheits- als auch die Identitätskonzepte als Konstruktionen entlarvt werden: anstelle eindeutiger Definitionen wird das homogene Alteritäts- bzw. Identitäts-

²² Tzvetan Todorov, *Die Eroberung Amerikas: das Problem des Anderen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, 11.

²³ Stuard Hall, *Who Needs Identity?* In: Stuard Hall und Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996, 1-17, 4.

²⁴ So gesehen werden in diesen Texten dekonstruktivistische Positionen vorweg genommen, vgl. Hall: «This concept of identity accepts that identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic discourses, practices and positions. [...] Identities are thus points of temporary attachment to the subject positions which discursive practices construct for us». Ebd. 4, 6.

konzept aufgebrochen, zugunsten einer Pluralität einander aufhebender und sich überlappender diskursiver Vorstellungen. Somit wird, mit Barthes gesprochen, "Natur" als "Geschichte", die Begriffe als Produkt einer historisch bedingten Auffassung deutlich gemacht, wodurch auch die mit ihnen verbundene positive oder negative Wertung nicht mehr selbstverständlich ist, sondern hinterfragt werden kann. Aichinger verfährt in gewisser Hinsicht vergleichbar, wenn sie in ihrem Text eine Opposition einführt (Heimatländer – Ausländer) sie jedoch zugleich verfremdet und ad absurdum führt. Bei den sich verändernden Bezeichnungen bleibt die emotionale Färbung konstant (Heimat positiv, Ausland negativ), die gerade wegen der absurden Vorstellung der "heimatlichen" bzw. "ausländischen Balkone" sich als besonders willkürlich und gefährlich präsentiert.

Aichingers und Kavafis Texte entwerfen eine Topographie der Peripherie, sie schaffen «unbeträchtliche Orte», wie Aichingers Dover, von dem heraus «alle Bezeichnungen und das, was sie bezeichnen, leicht aus den Angeln zu heben sind»²⁵. Denn das worauf es letztlich ankommt ist die Betrachterposition, die «leichte Schräglage zum Universum»: eine Perspektive, aus der heraus «Ahnungen verbreitet»²⁶, Beobachtungen gemacht, gefährliche Fragen gestellt werden können, eine Haltung die, wie uns Aichingers Text (und Kavafis Biographie?) vorführt, auf Unverständnis stößt und zur Isolation führt, zu der aber dennoch der Leser aufgefordert und eingeladen wird.

²⁵ Ilse Aichinger, *Dover*, in: Ders., *Schlechte Wörter*, 41-44, 41. Die autobiographische Dimension von Dover, wie sie Schmid-Bortenschlager versucht zu rekonstruieren, scheint in diesem Zusammenhang nicht relevant. Vgl. Schmid-Bortenschlager *Die Topographie Ilse Aichingers*, In: Britta Herrmann / Barbara Thums (Hg.), *«Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit»*. *Zum Werk Ilse Aichingers*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, 179-188, 184ff.

²⁶ *Dover*, 42.

* * *

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