

ISSN: 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

STUDI TEDESCHI

direttore: Marino Freschi

COMITATO DI REDAZIONE

Ida Cappelli Porena, Anna Maria dell'Agli, Gabriella d'Onghia,  
Marino Freschi, Teresa Gervasi, Luciano Zagari.

Segreteria di redazione: Giovanni Chiarini, Emilia Fiandra,  
Franz Haas

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXXIII, 1-2

1990

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

Presentazione . . . . .	pag. 7
Claudia Monti, <i>La letteratura austriaca « doppio » della psicoanalisi: Musil e Schnitzler</i> . . . . .	» 9
Marino Freschi, <i>Sarajevo nel romanzo</i> . . . . .	» 29
Klaus Amann, <i>Staatsfiktionen. Bilder eines künftigen Österreich in der Wiener Wochenschrift Der Friede (1918-1919)</i> . . . . .	» 53
Wendelin Schmidt-Dengler, <i>Von Fahnen und Fanfaren. Zum Komplex « Militär » in der österreichischen Literatur zwischen den beiden Weltkriegen</i> . . . . .	» 79
Johannes Sachslehner, <i>Historie und Vision. Zur Ökonomie literarischer Bewältigungsversuche in der Ersten Republik</i> . . . . .	» 101
Karl Wagner, <i>Provinzieller Antimodernismus. Zur völkisch-nationalen Literatur im Umkreis von Roseggers « Heimgarten », 1918-35</i> . . . . .	» 119
Murray G. Hall, <i>« Verleger in Österreich oder Österreichische Verleger? »</i> . . . . .	» 147
Sigurd Paul Scheichl, <i>« Zu wenig 'österreichverbunden' ». Bemerkungen zu kulturpolitischen Positionen im Österreich der Nachkriegszeit</i> . . . . .	» 163

PER.

172

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.



AION

STUDI TEDESCHI

STUDI TEDESCHI

PER  
75

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI



XXXIII, 1-2

# STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 57001

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente

NAPOLI 1990

ANNALI



LXXIII

STUDI TEDESCHI

IST. UNIV. ORIENTALE  
N. LIV. 2501  
Dipartimento di Studi Letterari  
e Linguistici dell'Oriente

NAPOLI 1990

PRESENTAZIONE

ARTICOLI  
E  
SAGGI

Questo volume raccoglie le comunicazioni presentate al convegno di studi "Germania e cultura tedesca" organizzato dall'Istituto Universitario Orientale e dal Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Oriente, tenutosi a Napoli il 7 dicembre 1989. L'occasione è offerta da un rapporto non ancora sufficientemente approfondito e sistematico sulla cultura tedesca.

La cultura tedesca, nelle figure e opere più significative, è presentata e rappresentata in un volume che costituisce un contributo significativo alla conoscenza del mondo tedesco e alla comprensione della cultura tedesca. Per questo il volume è dedicato a tutti gli studiosi di cultura tedesca e a tutti gli studiosi di cultura italiana. Il volume è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla cultura tedesca e la seconda parte è dedicata alla cultura italiana. In questa parte sono raccolti i saggi presentati al convegno di studi "Germania e cultura tedesca" organizzato dall'Istituto Universitario Orientale e dal Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Oriente, tenutosi a Napoli il 7 dicembre 1989.

La seconda parte del volume è dedicata alla cultura italiana. In questa parte sono raccolti i saggi presentati al convegno di studi "Germania e cultura tedesca" organizzato dall'Istituto Universitario Orientale e dal Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Oriente, tenutosi a Napoli il 7 dicembre 1989. In questa parte sono raccolti i saggi presentati al convegno di studi "Germania e cultura tedesca" organizzato dall'Istituto Universitario Orientale e dal Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Oriente, tenutosi a Napoli il 7 dicembre 1989.

Il volume è diviso in due parti: la prima parte è dedicata alla cultura tedesca e la seconda parte è dedicata alla cultura italiana. In questa parte sono raccolti i saggi presentati al convegno di studi "Germania e cultura tedesca" organizzato dall'Istituto Universitario Orientale e dal Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Oriente, tenutosi a Napoli il 7 dicembre 1989.

## PRESENTAZIONE

Questo fascicolo monografico di « Studi Tedeschi » presenta gli atti del Convegno su « Austria 1918-1938-1988 », svoltosi all'Istituto Universitario Orientale di Napoli dal 5 al 7 dicembre 1988. L'occasione dei due anniversari — 1918 e 1938 — ha sollecitato un'ampia discussione con proposte interpretative diversificate a proposito della specificità austriaca.

La cultura austriaca, nelle figure e opere più autorevoli, è venuta a rappresentare il riferimento intellettuale più consistentemente distante dai miti dello storicismo, egemoni all'interno della cultura tedesca. Per numerosi dei suoi scrittori, l'Austria asburgica aveva costituito quell'ineffabile entità statale cui era stata assegnata la missione di unificare popoli diversi per contribuire al loro pacifico progresso culturale. Dopo i travagliati e violenti risvegli dei tanti irredentismi e nazionalismi quell'idea di progresso s'infrange definitivamente con la disfatta militare, il crollo della monarchia, la fulminea disgregazione dell'Impero.

La 'nuova' Austria nasce da un trauma, come è stato osservato da alcuni contributi del volume, e cresce in un'atmosfera di violenza, di insicurezza e di estrema mobilità intellettuale e artistica. Non si risolsero i problemi politici di fondo della nuova compagine statale, ma si produssero opere scritte nella visionaria coscienza dell'apocalisse e della catastrofe. E il 1938 avvicinò di molto le angosce oniriche alla realtà storica cui parteciparono come responsabili numerosi intellettuali austro-tedeschi, a cominciare da Josef Weinheber.

La Repubblica Austriaca sorse realmente solo col crollo del Reich in un clima di disillusione, di sobrietà riconquistata, di ravvedutezza, ma anche di rimozione della

colpa. I più recenti scrittori si imposero questo compito di testimonianza, di denuncia e insieme di recupero della cifra mitteleuropea tracciata nella specificità fantastica dell'operare letterario, disincagliato dai codici dell'impegno e del radicalismo tardoborghese.

Ciò che nel 1988 ancora pareva una reliquia della Mitteleuropa appare oggi sollecitazione spirituale per una nuova cultura europea, come se in nuce la specificità austriaca comportasse con sé progettualità artistiche ancora da verificare e sperimentare per tutta la cultura europea.

MARINO FRESCHI

LA LETTERATURA AUSTRIACA « DOPPIO »  
DELLA PSICOANALISI:  
MUSIL E SCHNITZLER

di  
CLAUDIA MONTI  
Verona

L'intento che in un primo tempo mi ero proposta — in consonanza con il tema di questo convegno — era quello di verificare un'impressione, e cioè se l'atteggiamento di Musil verso la psicoanalisi, in cui entrano sicuramente in gioco tipiche componenti austriache, potesse rimandare ad una più ampia specificità del rapporto fra letteratura e psicoanalisi nell'Austria di Freud. Di verificare cioè se vi fossero negli scrittori austriaci contemporanei di Freud elementi comuni che consentissero di configurare appunto questa specificità, della quale la posizione verso la psicoanalisi di Musil — posizione di profonda conoscenza e interesse, ma nel contempo di critica, diffidenza e presa di distanza — potesse in qualche modo considerarsi rappresentativa.

Devo dire che alla verifica questa mia impressione si è rivelata poco fondata. Probabilmente, anzi certamente non si è trattato di una verifica sufficientemente approfondita, ma non ne sono emersi elementi che consentano con qualche fondamento di sussumere sotto un denominatore comune il rapporto verso la psicoanalisi dei diversi scrittori austriaci del tempo, e soprattutto le relative motivazioni. Con la sola eccezione del 'caso Schnitzler' la cui posizione di profondo coinvolgimento e nel contempo di critica mi parve in un primo tempo assimilabile nelle sue origini e nelle sue motivazioni a quella analoga di Musil, altra impressione però che a un'ulteriore verifica si dimostrò almeno in parte infondata: e dirò in seguito come e perché.

Nello sconforto mi restava pur sempre il caso Musil in cui entrano in gioco indubbiamente componenti culturali e biografiche difficilmente ipotizzabili fuori dall'Austria del primo Novecento, ed è di questo allora che vorrei soprattutto parlare, con delle estensioni al caso Schnitzler là dove, come ho detto, le analogie hanno resistito alla verifica.

Vediamo dunque quali sono le componenti specificamente austriache insite nell'atteggiamento di attenta competenza unita a scettica diffidenza mostrato da Musil e da Schnitzler verso la psicoanalisi. Le organizzerei attorno a due punti: il primo di ordine culturale, il secondo di ordine personale-biografico.

\* \* \*

Anche se come in tutte le ricerche della 'austriacità' in un'omologazione talora eccessiva, si è creduto di ravvisare una specificità o diversità dell'Austria nel tipico 'disincanto' della sua cultura, bonariamente ironica verso i miti moderni del Progresso e della Storia, disincantata cioè da sempre, assai prima che questa parola divenisse di moda, perché in fondo estranea alla grande avventura del moderno — e forse perciò già predisposta al postmoderno che non a caso l'ha riscoperta riconoscendovi le proprie radici. Disincantata da sempre verso le magnifiche sorti e progressive, verso i troppo facili ottimismo storicistici — idealistici o materialistici che fossero —, con le loro salde certezze ideologiche e la saccente presunzione dei loro pensieri totalizzanti e sistematici.

Ora, va tenuto presente come questo disincanto non potesse non estendersi, conseguentemente, al mito moderno della Scienza, ai troppo facili ottimismo scienziati e positivisti, anch'essi sistematici e totalizzanti nella loro pretesa di fornire una spiegazione esaustiva, senza lacune, resti o residui del reale, né più né meno dei paralleli sistemi storicistici.

E verso questa baldanzosa fiducia scienziata la cultura austriaca sempre mantenne un atteggiamento ironico di scettica riserva o bonaria superiorità: non è un caso che l'Austria

quasi non conoscesse il positivismo ottocentesco e la sua salda fede deterministica, ma producesse invece un Mach che, a detta di Einstein padre della scienza moderna relativistica<sup>1</sup>, costituì l'avversario storico del positivismo, rappresentando il momento di più radicale messa in discussione dei fondamenti del sapere scientifico positivo e della « metafisica » nascosta fra le pieghe delle sue teorie, in realtà dogmi che soffocano la ricchezza dei dati empirici<sup>2</sup>.

Ora, sappiamo come questo ingrediente così tipico della cultura austriaca permeasse ampiamente anche Musil il quale, cresciuto sui testi di Mach e laureatosi con una dissertazione su di lui, ben ne apprese le scettiche riserve nei confronti di teorie e leggi scientifiche, « meta-fisiche » in quanto non date in natura ma semplificanti abbreviazioni « economiche » della ricchezza empirica, dettate secondo Mach dalla necessità pratica della sopravvivenza che spinge a « risparmiare la cognizione di meri fatti singoli » per « dominare un campo con il minimo dispendio possibile »<sup>3</sup>.

Date queste premesse non c'è da stupirsi che Musil guardasse subito con diffidenza alle pretese dogmatiche e sistematizzanti insite nella stessa psicoanalisi, in quella che

<sup>1</sup> Cfr. A. Einstein, *Ernst Mach*, in « *Physikalische Zeitschrift* », 1.4.1916.

<sup>2</sup> Quello di Mach, che in alcuni testi tedeschi di facile divulgazione viene rubricato come positivismo, dalla storiografia filosofica più avvertita e riconosciuta è visto al contrario come la sua radicale messa in discussione, in quanto Mach, se da un lato fa sua l'istanza antimetafisica del positivismo (Comte), la sposta però all'interno della scienza, snidando i presupposti metafisici di quella stessa scienza il cui puro e semplice avvento segnava viceversa per il positivismo la fine della metafisica.

<sup>3</sup> Cfr. R. Musil, *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*, Hamburg 1980, p. 24, p. 30 e p. 28 (citazione da Mach). Per un'analisi della dissertazione di Musil rimando al mio *Funzione e finzione. Robert Musil: la tesi su Mach fra il « Törleß » e i saggi*, in due parti in « *Studi Germanici* », XVI (1978) n. 1 e n. 2-3, ripubblicato nel mio *Robert Musil. La metafora della scienza*, Napoli 1983, e apparso in versione tedesca col titolo *Funktion und Fiktion. Die Mach-Dissertation von Robert Musil*, in due parti, in « *Musil-Forum* », V (1979), n. 1 e n. 2.

egli sull'onda di Freud chiamava « psicologia scientifica » a sottolinearne — come quest'ultimo<sup>4</sup> ma in opposta valutazione — la pretesa a consolidarsi in una rigorosa formalizzazione. Non c'è da stupirsi insomma che, da buon allievo di Mach, fiutasse con sospetto gli elementi 'positivistici' della psicoanalisi stessa, quegli elementi dovuti alle origini di Freud<sup>5</sup> e soprattutto all'impronta positivista dell'ambiente medico viennese con cui Freud fu costretto a fare i conti perché la psicoanalisi ottenesse il dovuto riconoscimento.

Già, perché proprio in Austria dove come abbiamo accennato questa tendenza prese poco piede anzi venne demolita nelle sue componenti teoriche in ambito filosofico, essa imperava però quasi incontrastata in ambito medico-psichiatrico, essendo stata la rinomata facoltà di medicina dell'Università di Vienna improntata e impostata da medici tedeschi o di formazione tedesca che vi avevano esportato per l'appunto il proprio positivismo<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Freud chiamava la psicoanalisi « psicologia scientifica » perché riteneva che soltanto con essa la psicologia fosse diventata una vera scienza (Cfr. S. Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, London 1940-41, vol. XV, p. 171).

<sup>5</sup> Come è noto Freud studiò alla facoltà di medicina dell'università di Vienna in un clima scientifico marcatamente positivista (cfr. E. Funari, *Il periodo pre-analitico e la formulazione del primo modello interpretativo dell'accadere psichico in Sigmund Freud*, Milano 1972, pp. 26-27) e il suo lavoro di ricerca si svolse soprattutto presso l'istituto di anatomia comparata di Claus, l'istituto di fisiologia di Brücke, quello di medicina interna di Nothnagel e quello di psichiatria di Meynert, tutti studiosi di impostazione positivista. Secondo Sulloway, che rappresenta però in questa direzione un'opinione estrema, Freud fu fino agli anni Novanta uno scienziato del suo tempo e tale formazione, mai sconfessata, influenzò decisamente tutto il suo percorso successivo (F.J. Sulloway, *Freud biologo della psiche*, trad. it., Milano 1982).

<sup>6</sup> Si trattava in parte dei medici presso cui studiò Freud. Carl Claus, uno dei maggiori divulgatori tedeschi del darwinismo, direttore dell'istituto di anatomia comparata, era una recente acquisizione dell'università di Göttingen. Ernst Brücke, famoso fisiologo

Anzi, per passare subito a demolire una delle allettanti ipotesi iniziali sulle analogie fra il caso Musil e il caso Schnitzler, va detto che proprio qui cade una delle supposte ragioni di tali analogie. Infatti i presupposti della loro posizione indubbiamente simile di riserva critica nei confronti della psicoanalisi sono né più né meno che opposti, provenendo la critica di Schnitzler da una cultura medico-psichiatrica<sup>7</sup> che era in Austria né più né meno che opposta alla cultura filosofico-epistemologica da cui provenivano invece le riserve di Musil.

ormai anziano, come Hermann Nothnagel nativo della Germania del nord e formatosi a Berlino, fu il maggiore divulgatore viennese delle teorie fisicaliste della positivista « Berliner Physikalische Gesellschaft », soprattutto del tedesco Du Bois-Reymond secondo il quale nell'organismo non agiscono altre forze al di fuori di quelle fisico-chimiche (cfr. E. Funari, *op. cit.*, p. 20). Theodor Meynert, anatomista del cervello e psichiatra di formazione tedesca, nelle sue teorie sulla « meccanica del cervello » si rifaceva a un determinismo ingenuo che riduceva al modello fisiologico ogni possibile spiegazione del comportamento umano (*ivi*, pp. 23-26).

<sup>7</sup> La stessa di Freud almeno fino a un certo punto, come è noto. I due ebbero infatti la medesima formazione di base e seguirono in ambito psichiatrico in un primo momento la stessa strada, strada che però nel caso di Schnitzler non andò oltre un certo interesse per Charcot e l'ipnosi. Mentre Schnitzler si fermò qui, Freud continuò approfondendo e poi abbandonando il metodo dell'ipnosi, per mettere a punto quello delle associazioni libere da cui nascerà la psicoanalisi (cfr. B. Urban, *Arthur Schnitzler und Sigmund Freud: aus den Anfängen des « Doppelgängers »*, in « Germanisch-Romanische Monatsschrift », XXIV (1974), p. 210). Le critiche di Schnitzler sembrano quindi provenire spesso da una prospettiva medico-psichiatrica — se vogliamo più positivista di quella di Freud — sostanzialmente ancora preanalitica. Per quanto riguarda poi l'equivoco del machismo di Schnitzler (parte del più ampio equivoco di un supposto machismo proprio a tutta la *Jahrhundertwende* austriaca che anche chi scrive ha cercato di chiarire nel suo *Mach e la letteratura austriaca: Bahr, Hofmannsthal, Musil*, in *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, a cura di G. Farese, Milano 1983), una puntuale rettifica viene da H. Thomé, *Kernlosigkeit und Pose. Zur Rekonstruktion von Schnitzlers Psychologie*, in *Fin de siècle. Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext*, hrsg. von K. Bohnen, U. Hansen und F. Schmöe, Kopenhagen-München 1984, pp. 63-64 e p. 81, nota 7.

E questa radicale divergenza dei presupposti, dell'angolazione prospettica da cui viene esercitata la critica, fa sì che ad una più attenta lettura molte riserve verso la psicoanalisi apparentemente simili si rivelino invece profondamente dissimili, come dimostra in modo emblematico, se non vado errata, la critica cui ambedue gli scrittori sottopongono un caposaldo della psicoanalisi del tempo, il complesso di Edipo.

Partiamo da Schnitzler. Schnitzler si sofferma sul complesso di Edipo in uno dei suoi scritti sulla psicoanalisi pubblicati postumi, datato 1921<sup>8</sup>.

Schnitzler inizia con una critica alla freudiana « generalizzazione delle teorie, per esempio del complesso di Edipo » diventato addirittura « destino di ogni uomo »<sup>9</sup>, che a prima vista sembrerebbe prendere di mira la tendenza alla sistematicità e formalizzazione insita nella psicoanalisi, alla stessa stregua quindi di Musil. Ma proseguendo nella lettura ci si accorge che non di questo si tratta: c'è una differenza sottile ma decisiva.

Quel che disturba Schnitzler non è la « generalizzazione » in quanto elevazione a legge scientifica generale a scapito delle « eccezioni » particolari come in Musil<sup>10</sup>, ma la generalizzazione in quanto « normalizzazione » delle patologie, dato che — come egli ribadisce dalla sua formazione medico-psichiatrica — oggetto della psicologia sono essenzialmente la « perversione », il « fenomeno degenerativo », l'« anomalia », i quali vanno tenuti accuratamente distinti dalla normalità, distinzione che viceversa

<sup>8</sup> Cfr. A. Schnitzler, *Über Psychoanalyse*, aus dem Nachlaß hrsg. von R. Urbach, in « Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik », n. 2, pp. 278-79.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 278.

<sup>10</sup> La ragione scientifica « razionale » cui secondo Musil la psicoanalisi appartiene, è caratterizzata dal « dominio delle regole sull'eccezione » quella « non razionale » invece dal « dominio delle eccezioni sulla regola » (R. Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters* [1918], in *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg 1978, p. 1028).

la psicoanalisi non rispetta a sufficienza<sup>11</sup>. Tipica obiezione da psichiatra vecchio stampo che verrà ribadita più tardi in un'osservazione del 1926:

Essa [la psicoanalisi] codifica complessi, non solo il complesso di Edipo, ma oggi particolarmente quello di castrazione come fatti normali, regolari della vita psichica inconscia, mentre entrambi i complessi, se devono proprio ambire ad un qualche significato, hanno rilevanza soltanto come stati psichici patologici<sup>12</sup>.

Del resto che in Schnitzler vi sia una prevenzione verso la psicoanalisi da una posizione « al di qua » della stessa, è testimoniato da altre sue osservazioni.

Faccio solo cenno a quella che mi sembra di maggior rilievo e che entra in gioco anche nello scritto sull'Edipo del 1921: il sostanziale rifiuto della pietra angolare su cui poggia tutto l'edificio psicoanalitico, freudiano e non, quella di « rimozione », quindi di « inconscio ». La critica al complesso di Edipo di cui sopra continua infatti con una rilettura in chiave antifreudiana della storia di Edipo che ignora fino all'ingenuità la nozione di rimozione<sup>13</sup>. Del resto è forse proprio per neutralizzare l'idea di rimozione, quindi di inconscio, quindi a ben vedere la psico-

<sup>11</sup> A. Schnitzler, *op. cit.*, p. 278. Come è noto secondo Freud non esistono differenze di principio fra la vita psichica normale e quella nevrotica, ma soltanto differenze di quantità, e la seconda permette di distinguere più chiaramente, per ingrandimento, ciò che accade in modo meno intenso nella prima. Cfr. ad es. S. Freud, *Die Traumdeutung*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. II/III, p. 378 e p. 267, dove è portato ad esempio appunto l'Edipo, da cui prenderà l'avvio la critica di Schnitzler alle « generalizzazioni » della psicoanalisi.

<sup>12</sup> A. Schnitzler, *op. cit.*, p. 283.

<sup>13</sup> Cfr. *ivi*, p. 278. « E proprio la storia di Edipo non ha niente a che fare col cosiddetto complesso di Edipo. Edipo ama sua madre, ignorando che è tale [...] Edipo ama Giocasta come estranea, non come madre ». Alla buon ora, « estranea » perché rimossa come madre, altrimenti non saremmo nell'ambito di un desiderio incestuoso bloccato dall'interdetto edipico e quindi rimosso, ma in quello di un banale incesto, in quanto tale di scarso interesse per Freud.



analisi stessa, che Schnitzler è spinto a ridisegnarsi una sua personale topica in cui l'inconscio è trascurato a tutto favore del « medioconscio », analogo del « preconscious » freudiano<sup>14</sup>, come appare in molti altri luoghi delle sue osservazioni<sup>15</sup>.

Se dunque Schnitzler critica il complesso di Edipo per la sua generalizzazione che ne riduce il significato, in quanto la sua estensione a tutti gli uomini gli toglie quel carattere patologico che solo — da una prospettiva medico-psichiatra — può avere rilevanza psichica, Musil dalla sua formazione filosofico-epistemologica nello schizzo del 1931 *Der bedrohte Ödipus*<sup>16</sup> criticherà il complesso di Edipo anch'egli per la sua generalizzazione, ma in un senso e da una prospettiva molto diversi. E precisamente perché nell'elevarlo a legge generale Freud ha mostrato cecità nei confronti della sua contingenza storica, del suo essere un fenomeno psichico non universale ma particolare, legato a una determinata situazione sociale e come tale « minacciato » dall'evolversi dei tempi:

Infatti per quanto ne so il summenzionato complesso di Edipo sta oggi più che mai nel punto centrale della teoria; quasi tutti i fenomeni vengono fatti risalire a lui, eppure io temo che fra una

<sup>14</sup> Sui legami fra il medioconscio di Schnitzler e il preconscious freudiano cfr. H. Scheible, *Arthur Schnitzler und die Aufklärung*, München 1977, pp. 102-104, e K. Segar, *Determinism and Character: Arthur Schnitzlers «Traumnovelle» and his unpublished Critique of Psychoanalysis*, in «Oxford German Studies», VIII (1973), p. 120.

<sup>15</sup> Cfr. ad esempio l'annotazione del 1926: « Si rimuove molto più spesso in direzione del medioconscio che non dell'inconscio. E la psicoanalisi penetra a tali profondità assai più raramente di quanto essa creda. Gli elementi del medioconscio sono in continuo movimento e il più lieve stimolo può far emergere uno di essi alla coscienza » (A. Schnitzler, *op. cit.*, p. 284). Collocando la rimozione fra conscio e medioconscio, unito al conscio da un « continuo movimento », automaticamente si neutralizzano in un sol colpo la nozione psicoanalitica di rimozione e quella di inconscio, dato che per la psicoanalisi la rimozione, barriera non così facilmente valicabile, è all'origine stessa della costituzione dell'inconscio come campo psichico separato — e poco ha a che vedere col preconscious.

<sup>16</sup> In R. Musil, *Prosa ecc.*, cit., pp. 528-530.

o due generazioni non vi sarà più alcun Edipo! Rendiamoci conto che esso è nato dall'esserino che trova piacere nel grembo materno e sarebbe geloso del padre che lo soppianta. Bene, ma se la madre non avesse più grembo?...<sup>17</sup>.

In questo schizzo, molto più serio di quanto il tono scherzoso voglia far apparire, la generalizzazione del complesso di Edipo è presa di mira non per la sua valenza di 'normalizzazione' del patologico, quanto piuttosto per quella di universalizzazione del contingente e transeunte implicita nel processo di sistematizzazione e formalizzazione delle teorie psicoanalitiche. Formalizzazione che, se consolida un sapere, lo chiude però ad ulteriori possibili sviluppi, quegli sviluppi che hanno avuto luogo solo più tardi nella psicoanalisi postfreudiana, con l'effettivo declino dell'egemonia edipica a favore di altri modelli quale quello pre-edipico, diadico anziché triadico e che rimanda alla relazione madre-figlio, alluso forse inconsapevolmente da Musil in *Der bedrohte Ödipus*, come ho avuto modo di rilevare altrove<sup>18</sup>.

Come si vede dunque, si tratta di districarsi in aree di notevole ambiguità, perché affermazioni dei due scrittori apparentemente assai simili rivelano valenze in realtà dissimili, partendo le loro critiche da posizioni lontane che potrebbero in un certo senso considerarsi l'una al di qua e l'altra al di là della psicoanalisi coeva. Ma ambiguità tanto più intricata in quanto se talvolta affermazioni simili rivelano valenze diverse, talaltra per converso succede che proprio queste diversità nel volger di poche righe si riconvertano in nuove analogie, tanto che la stessa accusa di « generalizzazione delle teorie » rivolta alla psicoanalisi in altri passi di Schnitzler riappare con un significato

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 530.

<sup>18</sup> Per l'interpretazione di *Der bedrohte Ödipus* e più in generale per le intuizioni sulla fase preedipica presenti nei testi di Musil si veda il mio *Psicologia poetica e psicologia scientifica. Letteratura e psicoanalisi nel caso Musil*, in «Studi Tedeschi», XXXI (1988), n. 1-2, paragrafo II. *L'«altro stato» e le sue anticipazioni sulla psicoanalisi attuale* (p. 123 e sgg.).

del tutto analogo a quello conferitole da Musil.

Ciò è da imputarsi forse al fatto che la matrice medico-psichiatrica non è l'unica fonte delle riserve di Schnitzler nei confronti delle generalizzazioni psicoanalitiche. Accanto a questa sembrerebbe esisterne — in singolare amalgama — un'altra di segno assai diverso che lo porta a colpire anche lui la generalizzazione in quanto pretesa di formalizzazione e sistematicità della psicoanalisi: qualcosa che non saprei definire se non come il suo istintivo 'fiuto' di poeta, sensibile per natura, più che alla legge o al sistema generale, alle infinite e irripetibili variabili dei singoli casi individuali.

Da poeta sembrerebbe infatti che Schnitzler critichi il « carattere sistematico » e « dogmatico » assunto appunto dalla psicoanalisi:

La psicoanalisi è sempre esistita [...] ogni poeta [...] non poteva non usarla...

La questione è: che cosa si è guadagnato e che cosa si è perso dando alla psicoanalisi un carattere sistematico...?

Gli analisti si richiamano continuamente, nelle loro conclusioni e nei loro dogmi, alla interpretazione dei sogni, ma intraprendono la stessa interpretazione dei sogni sulla base dei loro dogmi. Un tipico circolo vizioso<sup>19</sup>.

Nello specifico questa accusa tende a colpire soprattutto la priorità dogmaticamente conferita alla sessualità nello sviluppo della vita psichica<sup>20</sup>, nonché l'eccessiva codificazione nell'interpretazione dei sogni, cioè la « sopravvalutazione e generalizzazione dei cosiddetti simboli onirici »<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> A. Schnitzler, *op. cit.*, p. 280 e p. 283. Cfr. anche l'annotazione sui diari del 7 luglio 1922: « [...] molteplici perplessità sull'interpretazione dei sogni (per esempio sul fatto che sogni come il bagnarsi nell'acqua stiano a significare sempre la nascita) », in A. Schnitzler, *Sulla psicoanalisi*, a cura di L. Reitani, Milano 1987, p. 62. Questa intelligente edizione italiana raccoglie un'ampia selezione degli scritti di Schnitzler direttamente o indirettamente attinenti alla psicoanalisi, alcuni ancora inediti in Germania.

<sup>20</sup> A. Schnitzler, *Über Psychoanalyse*, cit., p. 282.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 281. Sul rifiuto della generalizzazione, dogmatismo e

Dove non è certo il valore del sogno, il suo significato psichico ad essere confutato da Schnitzler che usava anzi annotare e riflettere sovente sui propri sogni, ma la pretesa scientificità delle tecniche interpretative della psicoanalisi<sup>22</sup>. È la scientificità, con l'ordine illusorio e ingannevole delle sue leggi e dei suoi sistemi, ad essere messa in discussione da Schnitzler, che annota:

Per salvarci dalla sconcertante molteplicità dei fenomeni singoli ci rifugiamo nella ingannevole regolarità dei sistemi scientifici...<sup>23</sup>

\* \* \*

Con le critiche alla scientificità della psicoanalisi da parte del « poeta » ci avviciniamo al secondo tipo di componenti specificamente austriache di cui si diceva, insite nel comune atteggiamento di attenta competenza unita a scettica diffidenza tenuto sia da Musil che da Schnitzler nei confronti della psicoanalisi: quelle di ordine personale-biografico.

Nell'atteggiamento verso la nuova disciplina degli scrittori austriaci di quegli anni gioca infatti un ruolo non indifferente la loro 'austriacità' anagrafica e biografica, la stretta contiguità geografica e ambientale con la nascente psicoanalisi in cui si trovarono a vivere, il fatto cioè di vivere nello stesso tempo e nello stesso luogo di Freud, di essere legati a lui da rapporti diretti o da conoscenze

sistematicità della psicoanalisi da parte di Schnitzler cfr. anche M. Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main 1988<sup>2</sup>. Worbs imputa però tale rifiuto prevalentemente all'« atteggiamento empirista del medico formatosi nello spirito della scienza e del positivismo » (p. 258), cosa da cui evidentemente dissento perché, come dimostrò Mach, la scienza e il positivismo non erano affatto esenti da elementi dogmatici e sistematici travalicanti i dati empirici (v. qui, nota 2) e non ad essi può quindi farsi risalire lo « scetticismo » di Schnitzler.

<sup>22</sup> Cfr. L. Reitani, *Postfazione a: A. Schnitzler, Sulla psicoanalisi*, cit., p. 117.

<sup>23</sup> A. Schnitzler, *Aphorismen und Betrachtungen*, hrsg. von R.O. Weiß, Frankfurt am Main 1967, p. 26.

e frequentazioni comuni e di seguirne inevitabilmente assai da vicino l'opera e l'azione.

Per di più nel caso di Schnitzler e di Musil alla contiguità geografica e ambientale si unisce un'affinità di formazione e percorsi professionali, più marcata e nota nel caso del primo, studente anch'egli alla facoltà di medicina di Vienna e ricercatore anch'egli presso Meynert<sup>24</sup>, ma presente anche nel caso del secondo che, studente alla facoltà di filosofia di Berlino, si era indirizzato verso la psicologia, quella sperimentale di Stumpf, e dopo la laurea con questi era stato proposto per un posto di assistente presso l'Istituto di psicologia sperimentale più quotato dell'Austria del tempo, quello di Meinong a Graz<sup>25</sup>.

La stretta contiguità geografica e ambientale unita ai percorsi professionali in parte paralleli a quelli di Freud fa sì che ambedue gli scrittori sviluppino uno sguardo sulla psicoanalisi assai particolare, uno sguardo che data la profonda e diretta conoscenza della disciplina guarda ad essa con grande competenza, come dire dal di dentro. Ma che nello stesso tempo, proprio a causa di questo coinvolgimento, giustamente timoroso di un'equivoca promiscuità o apparente confusione dei metodi, tiene a prendere la debita distanza critica, a delimitare i rispettivi ambiti e spazi, per tutelare la propria identità e salvaguardare una specificità della poesia anche nel campo dell'indagine psicologica.

Questo comune timore della confusione, questa esigenza di prendere distanza, uniti in ambedue i casi alle forti anche se diverse ragioni di dissenso culturale che abbiamo visto, furono probabilmente all'origine delle riserve che Musil e Schnitzler nutrono nei confronti della psicoanalisi.

\* \* \*

<sup>24</sup> Per l'affinità fra l'iter professionale del medico Schnitzler e quello di Freud, si rimanda ancora a B. Urban, *art. cit.*

<sup>25</sup> Cfr. U. Baur e D. Goltschnigg, *Musils Beziehungen zu Graz, in Vom «Törleß» zum «Mann ohne Eigenschaften»*, hrsg. von U. Baur und D. Goltschnigg, München-Salzburg 1973, p. 11 e sgg.

La salvaguardia di un autonomo spazio psicologico della poesia, di una « psicologia poetica », di fronte all'avanzare della psicoanalisi, secondo me già a monte di molte delle intelligenti osservazioni di Schnitzler, è quanto più preme a Musil nelle sue considerazioni su « psicologia poetica » e « psicologia scientifica », in cui il discorso si affina delle armi dell'epistemologia machiana e sulle quali ora ci soffermeremo<sup>26</sup>.

Va subito detto che Musil dedica alla psicoanalisi assai meno spazio di Schnitzler e che diversamente da lui, tranne che in *Der bedrohte Ödipus*, non entra direttamente nel merito di specifici temi o questioni psicoanalitiche. Le sue riserve vertono piuttosto sulla psicoanalisi appunto come scienza sistematica, sulle sue pretese formalizzanti, la sua riduzione a formule valide per tutti gli usi criticata anche da Schnitzler. Esse non compaiono quasi mai isolate, ma sempre in un quadro teorico più ampio, all'interno di quelle fini considerazioni su scienza e poesia che costituiscono forse la parte più rilevante della poetica musiliana.

Musil, nel tentativo di ridefinire lo spazio della poesia nel mondo scientifico moderno, con la sua tesi della letteratura come « saggismo » o « conoscenza del poeta » tentava di delineare una zona cognitiva propria della letteratura. Con la *Erkenntnis des Dichters*<sup>27</sup> — un ossimoro nell'orizzonte culturale e linguistico dell'epoca dominato dall'opposizione fra l'*Erkenntnis* della *Naturwissenschaft* e l'*Erlebnis* della *Geisteswissenschaft* — egli tentava cioè di definire uno specifico spazio della letteratura non solo poeticamente intuitivo ma anche razionale e conoscitivo, un suo vero spazio teoretico insomma. Attenuando le drastiche opposizioni dell'epoca, egli sottolineava come il poeta si avvalga delle stesse facoltà razionali dello scienziato, con la diffe-

<sup>26</sup> Nella parte su Musil che segue mi rifarò ampiamente al mio *Psicologia poetica e psicologia scientifica. Letteratura e psicoanalisi nel caso Musil*, cit., paragrafo III. *Letteratura e psicoanalisi: conclusioni* (p. 151 e sgg.).

<sup>27</sup> Cfr. Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in *Prosa ecc.*, cit., pp. 1025-1030.

renza però che lo scienziato cerca serie di esperienze concluse e il poeta no, lo scienziato è attento alla « regola » il poeta all'« eccezione », lo scienziato cerca di imporre « tante equazioni quante sono le incognite che incontra », il poeta sa fin da principio che « incognite, equazioni e possibilità di soluzione sono infinite »<sup>28</sup>.

Il poeta viene così a delinarsi come il detentore di quella ragione « non razionale », di quella *Erkenntnis* non formalizzata e sistematica che invece di chiudersi nella formulazione di « regole » e leggi, si mantiene aperta e mai compiuta preservando intatte tutte le proprie possibilità.

È precisamente in questo spazio della « *Erkenntnis* del poeta » che Musil colloca quella che egli — a distinguere dalla psicoanalisi o « psicologia scientifica » — chiama « psicologia poetica » o « altra psicologia »<sup>29</sup>: psicologia non razionale, non irrigidita cioè nella sistematicità rigorosamente scientifica e ancora aperta in tal modo a tutte le sue infinite possibilità di sviluppo.

E quanto esatta fosse questa intuizione teorica di Musil ci viene confermato oggi con gli occhi del poi dalla sua stessa opera letteraria, la quale secondo la critica più recente conterrebbe, incarnato nel testo poetico, un sapere di eminente rilevanza psicoanalitica che anticiperebbe di diversi decenni gli sviluppi della psicoanalisi odierna<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 1029.

<sup>29</sup> Cfr. R. Musil, *Prosa ecc.*, cit., p. 967 e p. 1052, e R. Musil, *Tagebücher*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg 1976, vol. I, p. 182.

<sup>30</sup> Si vedano a questo proposito H. Böhme, *Der Mangel des Narziß. Über Wunschstrukturen und Leiberfahrungen in Robert Musils «Mann ohne Eigenschaften»*, in *Sprachästhetische Sinnvermittlung. Robert Musil Symposium. Berlin 1980*, hrsg. von D. P. Farda und U. Karthaus, Frankfurt am Main 1982, p. 46 e passim; P. Henninger, *Der Buchstabe und der Geist. Unbewußte Determinierung im Schreiben Robert Musils*, Frankfurt am Main 1980, p. 183 e passim, e *Auge und Blick. Notationen zum Sehvorgang in Texten Robert Musils*, in *Sprachästhetische Sinnvermittlung. Robert Musil Symposium. Berlin 1980*, cit., p. 88 e passim; C. Monti, *Psicologia poetica e psicologia scientifica. Letteratura e psicoanalisi nel caso Musil*, cit., soprattutto il paragrafo II. L'« altro stato » e le sue anticipazioni sulla psicoanalisi attuale (p. 123 e sgg.).

L'opera di Musil svilupperebbe cioè, come del resto talora quella di Schnitzler, alcuni dei quesiti posti e non risolti dalla stessa psicoanalisi coeva, riuscendo ad aggirare, grazie alla sua maggiore duttilità « non razionale », alcuni dei nodi su cui si era bloccata l'indagine del tempo e anticipando in tal modo di molto quella attuale.

Del resto in un quadro retrospettivo del 1935 in cui Musil si soffermava sul rapporto fra poesia e scienza, e più precisamente fra poesia e psicoanalisi, egli stesso aveva scritto:

Quando io ero agli inizi, essa [la psicoanalisi] cominciava appena a propagarsi agli ambienti profani; oggi è difficile ignorarla. Non voglio giudicare quanto contenuto di verità essa abbia [...] non ci credo molto, ma supponiamo pure che sia grande: quali conseguenze ne derivano per la poesia? Dovremmo allora utilizzare i suoi simboli, formule, opinioni, abbreviazioni riassuntive? In una parola, dovremmo, quando analizziamo, psicoanalizzare?<sup>31</sup>

E aveva risposto a questo quesito in modo definitivo e lapidario con una splendida considerazione sulla quale val la pena di soffermarsi:

La poesia non è in alcun modo una -logia.

...  
Alla poesia compete essenzialmente ciò che *non si sa*; il timore riverenziale di fronte ad esso. La poesia non sopporta in alcun modo un'ideologia compiuta<sup>32</sup>.

È allora una *Erkenntnis* di « quel che *non si sa* », nel senso che non è sistematizzato in un vero statuto di sapere, quella che Musil chiamava « altra psicologia », « psicologia poetica » o « conoscenza del poeta ».

Con la sua tesi della *Erkenntnis* di « quel che non si sa », egli tentava cioè di delineare uno specifico spazio cognitivo proprio della letteratura, dandole in certo qual

<sup>31</sup> R. Musil, *Prosa ecc.*, cit., p. 968. Cfr. anche R. Musil, *Tagebücher*, cit., vol. I, p. 585: « Venuto in mente ieri in relazione alla psicoanalisi. Questa dozzina di concetti con cui i suoi adepti spiegano il mondo [...]. La spiegazione totale è un cattivo segno ».

<sup>32</sup> R. Musil, *Prosa ecc.*, cit., pp. 968 e 971, corsivo mio.

modo uno statuto di conoscenza, o se vogliamo di sapere. Ma ovviamente di un sapere 'debole', non « sistematizzabile scientificamente, organizzabile in regole e leggi »<sup>33</sup>, e soprattutto di un sapere mai sottoposto a quello che Musil chiamava « irrigidimento ideologico »<sup>34</sup>, abbreviazione nell'univocità dettata dalla machiana « necessità di sopravvivenza »<sup>35</sup>, insomma a quei dispositivi di sapere-potere verso cui — da buon allievo di Nietzsche e di Mach — aveva antenne sensibilissime, rinvenendone tracce in ogni forma di sapere, a suo avviso anche nella psicoanalisi<sup>36</sup>.

\* \* \*

E a questo punto viene da chiedersi se non andassero nella stessa direzione, nella direzione cioè della « Erkenntnis del poeta » o « conoscenza di quel che non si sa », anche le considerazioni fatte da Freud alla fine del suo studio sulla *Gradiva* di Jensen a proposito del tipo di « conoscenza teorica » (*Erkenntnis*) messa in opera dallo scrittore nel suo racconto:

Così il poeta sperimenta [...] le leggi a cui deve sottostare l'attività dell'inconscio, ma egli non ha bisogno di enunciare queste leggi, e neppure di conoscerle chiaramente: grazie alla tolleranza della sua intelligenza esse si trovano incorporate nelle sue creazioni. E noi sviluppiamo queste leggi attraverso l'analisi delle sue opere poetiche [...] <sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Cfr. R. Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in *Prosa ecc.*, cit., pp. 1026-1027.

<sup>34</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von A. Frisé, Hamburg 1978, p. 1886.

<sup>35</sup> R. Musil, *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*, cit., p. 24.

<sup>36</sup> Di questo rischio cui la psicoanalisi è effettivamente esposta si rendono ben conto oggi gli stessi psicoanalisti più avvertiti. Enzo Morpurgo, ad esempio, ammonisce di vigilare costantemente perché la psicoanalisi da virtuale strumento di critica dell'ideologia, da sapere critico cioè, non si trasformi in sapere positivo e con ciò in ideologia a sua volta: « Epperò la vigilanza critica all'interno non sarà mai eccessiva, se il sapere psicoanalitico non vuole reificarsi in un 'sapere-positivo' e pertanto sapere-potere » (E. Morpurgo, *I territori della psicoterapia*, Milano 1985, p. 140).

<sup>37</sup> S. Freud, *Der Wahn und die Traüme in W. Jensens « Gradiva »*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. VII, p. 121, corsivo mio.

Non c'è da stupirsi che Freud potesse descrivere con tanta perspicacia il tipo di conoscenza « non chiara né organizzabile in leggi », ma più « tollerante », propria del mezzo letterario. Perché in verità vi aveva fatto ricorso anch'egli nei suoi primi studi, quelli che inaugurarono la psicoanalisi, in quegli *Studien über Hysterie* nel corso dei quali si era accorto con stupore egli stesso che le storie cliniche che scriveva e che pure, esse sole, gli consentivano « di raggiungere una sorta di visione d'insieme nell'andamento dell'isteria », « si potevano leggere come delle novelle, e che esse mancavano in certo qual modo della impronta rigorosa della scientificità »<sup>38</sup>.

Era stato anch'egli forse alla ricerca, non diversamente da Musil, di una zona franca della conoscenza, « saggisticamente » sospesa fra *Naturwissenschaft* e *Geisteswissenschaft* irrigidite allora in un drastico dualismo, ed era stato lui stesso a rivolgersi a un modello cognitivo a statuto scientifico debole ma fornito di un proprio insostituibile potere di verità, cioè al modello letterario<sup>39</sup>, quando, all'inizio delle sue nuove scoperte, aveva dovuto scrivere anch'egli per l'appunto di ciò che « ancora non sapeva ». Quando cioè, ai tempi degli *Studien über Hysterie*, aveva appena abbandonato uno statuto di sapere scientifico, quello neurologico-psichiatrico vigente nella sua epoca, ma non ne aveva ancora costruito un altro, quel nuovo statuto di sapere scientifico forte che sarà appunto la psicoanalisi.

Si rivolse insomma a forme e procedimenti letterari trovandosi in una sorta di vuoto di sapere, o forse, meglio, si rivolse allo strumento letterario per riuscire ad abbandonare un sapere obsoleto e approdare ad un sapere nuovo: non era forse il fatto che gli *Studien über Hysterie* « mancavano della impronta rigorosa della scientificità » il segno più sicuro che essi avevano superato la scienza neuropsichiatrica allora vigente? Ed essi avevano, se vo-

<sup>38</sup> S. Freud-J. Breuer, *Studien über Hysterie*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. I, p. 227.

<sup>39</sup> Si vedano in proposito le fini analisi di Mario Lavagetto in *Freud, la letteratura e altro*, Torino 1985, p. 211 e sgg.

gliamo, osato anche di più: avevano sovvertito lo stesso concetto di « scientificità » tradizionale, abbandonando forse anch'essi la strada della « psicologia scientifica » per avviarsi verso quella della « psicologia poetica ».

Ma come è noto Freud, attaccato dall'ambiente psichiatrico viennese per le sue « favole scientifiche »<sup>40</sup>, revocò successivamente quella sua giovanile 'sovversione', optando di nuovo per una rigorosa scientificità da *Naturwissenschaft* e auspicandosi di dare alla psicoanalisi addirittura lo statuto teorico delle scienze fisico-chimiche:

La nostra tesi dell'apparato psichico [...] ci ha messo in grado di edificare la psicologia su fondamenti simili a quelli di ogni altra *Naturwissenschaft*, simili ad esempio a quelli della fisica<sup>41</sup>.

In tal modo, se riuscì a dare alla nascente psicoanalisi, vista con diffidenza dall'ambiente medico del tempo di impronta positivista, una legittimazione e validazione scientifiche che la imposero a Vienna e al mondo intero, la bloccò però forse anche un poco: fissandola in una sistemazione teorica le precluse successive acquisizioni, alcuni ulteriori possibili sviluppi. Abbandonando così — o forse riconsegnando finalmente — ai poeti il compito

<sup>40</sup> Così vennero definite dal noto psicopatologo e sessuologo Krafft-Ebing le teorie sull'isteria di Freud esposte da questi in una conferenza alla Società di Psichiatria e Neurologia il 21 aprile 1896 (Cfr. la lettera di Freud a Fließ del 28.4.1896 in *Briefe an Wilhelm Fließ, 1887-1904. Ungekürzte Ausgabe*, hrsg. von J. M. Masson, Frankfurt am Main 1985).

<sup>41</sup> S. Freud, *Abriß der Psychoanalyse*, in *Gesammelte Werke*, vol. XVII, p. 126. In realtà la posizione di Freud non è sempre così netta come appare da questo passo. Più volte egli percepì il pericolo che la teorizzazione producesse un irrigidimento del pensiero a scapito della ricchezza e creatività dell'esperienza analitica. Nello stesso tempo avvertì però la necessità di fissare il sapere raggiunto in una sistemazione teorica che ne garantisse il consolidamento, la conservazione e il confronto con altri saperi o discipline. Sintomi di questa ambiguità sono le opere che Freud aveva inteso come sistematiche e generali, il *Progetto* del 1895 e la *Metapsicologia* del 1915, rimaste ambedue incompiute (Cfr. S. Vegetti Finzi, *Storia della psicoanalisi*, Milano 1986, p. 98).

di continuare a scavare quel morbido terreno del profondo mai completamente dissodato, l'interminabile avventura di indagare e esplorare quell'« altro », quel nuovo che « ancora non si sa ».

Perché l'« altro » della scienza di oggi — raccolto come scrisse splendidamente Freud con « intelligenza tollerante » dal poeta — proprio perché è ciò che trasgredisce alle leggi della sua rigorosa scientificità, può anche contenere come ogni alterità o « doppio » le sue possibilità represses, le aspirazioni non ancora realizzate, i germi della scienza di domani: ciò che testimonierebbero, nel caso di Musil e Schnitzler, le geniali anticipazioni sulla psicoanalisi attuale raccolte con tollerante intelligenza dalla loro « altra » psicologia o psicologia poetica.

E per chiudere vorrei fare una breve osservazione. Se pensiamo, da una parte, a quanto scrisse Freud sul « doppio », sul *Doppelgänger* nel celebre saggio *Das Unheimliche*, doppio che fra le altre caratteristiche avrebbe quella di incarnare le aspirazioni inespresses e represses, le possibilità non realizzate della persona<sup>42</sup> e, dall'altra parte, alla famosa « paura del doppio » che Freud denunciò nei confronti di Schnitzler nella celebre lettera del 14 maggio 1922, possiamo tentare un'ipotesi.

L'ipotesi cioè che la stessa paura del doppio denunciata da Freud nei confronti di Schnitzler — sul piano personale di Freud, come ha sottolineato Nino Dazzi a questo Convegno, paura forse delle sue giovanili aspirazioni di poeta inibite e irrealizzate<sup>43</sup> — possa assurgere

<sup>42</sup> Cfr. S. Freud, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, Vol. XII, p. 248: « [il doppio] può incarnare anche tutte le possibilità non realizzate del destino che la fantasia non vuole ancora abbandonare, e tutte le aspirazioni dell'Io che per sfavorevoli circostanze esterne non riuscirono ad attuarsi, così come tutte le decisioni delle volontà represses, che hanno prodotto l'illusione del libero arbitrio ».

<sup>43</sup> Si veda la lettera alla fidanzata Martha Bernays del 1° aprile 1884 in cui Freud le confessa le proprie « tentazioni letterarie » pregandola di « non parlare con nessuno » (in E. Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York 1953, III, p. 418).

a un significato più ampio ed essere letta sul piano generale della psicoanalisi come paura della psicologia poetica, vale a dire del proprio interno momento creativo, del continuo germinare di nuovi paradigmi interpretativi, delle proprie interne possibilità non realizzate insomma, represses e rimosse in nome della necessità di darsi una sistemazione scientifica.

E possiamo anche azzardare la suggestiva ipotesi che in questi scrittori austriaci come Schnitzler e come Musil — per percorsi biografici oltre che per contiguità geografica e culturale più che mai « doppi » di Freud — ci fosse tanta critica, diffidenza, bisogno di prendere distanza dalla psicoanalisi coeva, da Freud, forse proprio per poterne degnamente rappresentare il doppio in questa accezione. Per poterne tutelare e mantenere in vita le virtualità non ancora espresse, le possibilità non ancora realizzate, salvaguardando tali possibilità da quel processo di formalizzazione e consolidamento che — perseguiti dalla psicoanalisi nella necessità storica di darsi una legittimazione scientifica — minacciavano però anche di chiudersi su di essa come una morsa.

È precisamente in questo senso infatti che, una volta inserite nel contesto teorico poetologico cui intrinsecamente appartengono, ci pare vadano lette le teorizzazioni di Musil sull'« altra » psicologia, sulla psicologia « poetica »: come le virtualità non ancora espresse della psicologia « scientifica » coeva o, se vogliamo, come il suo « doppio ».

## SARAJEVO NEL ROMANZO

di  
MARINO FRESCHI  
Napoli

I colpi di Sarajevo chiudono un'epoca, anzi chiudono la *belle époque*: è così che i contemporanei vivono il terribile attentato del 28 giugno 1914 quando sotto la mira precisa e implacabile di Gavrilo Princip — un giovanissimo studente serbo della Bosnia — venivano uccisi il pretendente al trono Franz Ferdinand, arciduca d'Austria-Este, e sua moglie, Sophie duchessa di Hohenberg, nata contessa Chotek z Chotkova a z Vojnina.

Nelle numerose testimonianze del tempo quell'assoluta domenica d'estate sembrava essere stata l'ultima giornata spensierata, distesa, l'estrema occasione di pace e serenità della vecchia Europa. Ciò si avvertiva specialmente in Austria, dove più violentemente e fragorosamente risuonarono i colpi assassini del giovane cospiratore.

Max Brod — di sentimenti tutt'altro che absburgici — rievoca nella sua autobiografia, *Vita battagliera* — quell'idillio domenicale, elevandolo a simbolo di tutta un'età, ormai consegnata alla storia e a una fatale distruzione<sup>1</sup>.

Ancora nel romanzo di Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens*, l'attentato di Sarajevo svolge una funzione di rottura, imprimendo la svolta tragica alla tormentata storia d'amore narrata. L'assassinio dei principi assume le caratteristiche del *deus ex machina* tradizionale, sconvolgendo, almeno per una notte, l'intera vita e il sistema amministra-

<sup>1</sup> Cfr. M. Brod, *Vita battagliera. Autobiografia*, tr. di I. A. Chiusano, Milano 1967, pp. 93-105.

tivo dell'Austria<sup>2</sup>, sicché il romanzo giunge, tramite questo intervento esterno, al suo culmine drammatico. Tale artificio extraletterario era di siffatta portata storica da risultare, in definitiva, poeticamente coerente e legittimo.

Il capolavoro della letteratura ceca contemporanea, *Il buon soldato Sc'vèik* di Jaroslav Hašek comincia con un colloquiale eppure inquietante « Sicché ci hanno ammazzato Ferdinando »<sup>3</sup>. In quel *ci*, rivolto dalla fantesca, signora Müller, al signor Sc'vèik, allevatore di cani, riecheggia una bonaria solidarietà mitteleuropea che ancora legava i sudditi cechi alla dinastia, ma tale lealismo sarebbe stato travolto rapidamente dall'irruzione dei contrapposti nazionalismi all'interno della vecchia Austria.

Un angoscioso senso della fine, un febbrile disagio e insieme un oscuro presentimento di essere alla vigilia di un crollo epocale si ritrovano, abbondantemente documentati, negli scritti e negli epistolari dei principali intellettuali danubiani.

Di recente è stato sollevato il problema storiografico se tale presagio della fine non abbia favorito il disfacimento dell'Impero, minando dall'interno la sua capacità di resistenza. Agli scrittori più acuti sembrava infatti che la duplice monarchia sopravvivesse — per rifarsi al noto paradosso musiliano — *per inerzia*, governata da un sovrano che regnava dal 1848, ovvero da un anno che apparteneva a un altro ciclo storico.

Anche per Hermann Broch il vecchio Kaiser era « un monarca assoluto che si reggeva sul vuoto », mentre Hofmannsthal, quasi medianicamente, aveva avvertito l'insidiosa consunzione della vecchia Austria, uno Stato che si manteneva sulle sue debolezze, piuttosto che sulle sue certezze.

La sciatteria, l'absburgica *Schlamperei* era la condizione necessaria al dispotismo austriaco, « temperato

<sup>2</sup> S. Zweig, *Ungeduld des Herzens* (1939), Frankfurt am Main, 1976, pp. 447-448.

<sup>3</sup> J. Hašek, *Il buon soldato Sc'vèik*, tr. di R. Poggioli, Milano 1979, p. 11.

— a detta del dirigente socialista Viktor Adler — dall'indolenza »<sup>4</sup>. Lo scontro tra la vecchia *routine* absburgica, quella francogiuseppina del *fortwursteln*, e l'esigenza, sempre più diffusa, di efficienza e ammodernamento costituiva la contraddizione di fondo sia a livello delle forze politiche — castigate da un sistema eccessivamente burocratico e accentratore — sia sul piano sociale, dove nuovi soggetti emergenti dalla borghesia, piccola e media, si trovavano assai meglio compresi e rappresentati dai vari nazionalismi piuttosto che dallo sfocato lealismo dinastico.

Lo scontro tra vecchio e nuovo non riusciva ad affiorare sulla scena della storia in tutta la sua portata epocale. Ecco perché quei due colpi di pistola dello studente Princip assunsero subito, già per i contemporanei, il significato e il valore di una svolta senza ritorno. Ecco perché intorno alla figura del principe ereditario — nonché del suo antagonista adolescente — si condensarono riflessioni, fantasie, rivisitazioni storiche e letterarie e testimonianze più o meno romanzate. In poco tempo si raccolse un'intera biblioteca, particolarmente nutrita negli Anni Trenta, specialmente ad opera di scrittori austro-tedeschi nell'accezione ampia del termine. Tra i numerosi libri di carattere storico e documentario spiccano due romanzi notevoli: *Apis und Este. Ein Franz Ferdinand Roman*<sup>5</sup> di Bruno Brehm (Lubiana 1892 - Alt-Aussee 1974) e *Der Thronfolger. Ein Franz Ferdinand Roman*<sup>6</sup> di Ludwig Winder (Schaffa, Moravia 1889 - Londra 1946).

Come è noto, Brehm è stato un prolifico autore di romanzi con due trilogie di storia austriaca del nostro secolo. D'origine boemo-tedesca Brehm si trasferì già nel primo dopoguerra nella nuova Repubblica Austriaca e si avvicinò sempre più pericolosamente ai movimenti revanchisti fino ad aderire attivamente al partito nazista. Questa sua militanza trova una inaspettata comprensione e spiegazione in un altro romanziere boemo, l'ebreo praghese Leo Perutz,

<sup>4</sup> Cit. in G. Forti, *A Sarajevo il 28 giugno*, Milano 1984, p. 220.

<sup>5</sup> R. Piper u. Co. Verlag, München 1931, pp. 557.

<sup>6</sup> Humanitas Verlag, Zürich 1938, pp. 502 (D'ora in poi: W).



emigrato nel 1938 in Palestina che però era restato suo amico come dimostrano alcune lettere del 1947, in cui il praghese giustificava la scelta politica dell'amico alla luce di una concezione e sensibilità conservatrici d'*ancien régime*<sup>7</sup>.

Il sodalizio umano con Perutz si fondava dunque anche su una comune — ancorché paradossale — affinità politica e culturale che in fondo trova la sua motivazione in quell'invadente nostalgia per il 'mondo di ieri', così diffusa nella Mitteleuropa austro-tedesca. A Brehm Perutz ricordava infatti:

Dapprima ci hanno rubato la nostra vecchia Austria per la quale abbiamo combattuto e che entrambi non abbiamo mai smesso di rimpiangere<sup>8</sup>.

La stessa adesione di Brehm al hitlerismo poteva essere spiegata all'interno di un passeggero, ancorché sciagurato accecamento che aveva travolto le coscienze di tanti intellettuali austriaci.

Col suo romanzo Brehm aveva cercato di raffigurare epicamente quegli avvenimenti storici appena precedenti la Grande Guerra. Il libro, pur essendo il primo di una trilogia sul crollo dell'Impero, *Weder König noch Kaiser*, è completamente indipendente dai due volumi successivi. In *Apis und Este* affiora con vigore la tensione drammatica dell'arroventata situazione politica nei Balcani di quegli anni. Nella trama narrativa il lavoro poetico si dipana lungo una ricostruzione del passato intesa quale interrogazione delle figure storiche, sussunte a emblemi mitici, di un'epoca in cui l'Austria era ancora un grande Impero sovranazionale, aperto a grandiose possibilità alternative. Proprio intorno al pretendente al trono Franz Ferdinand, arciduca d'Austria-Este (da questo secondo titolo, acquisito per eredità, deriva in parte la denominazione del romanzo) si

<sup>7</sup> Cit. in J. Serke, *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*, Wien-Hamburg 1987, p. 276.

<sup>8</sup> *Ibid.*

concentrano le speranze, le paure, le interpretazioni contrapposte e le curiosità di storici e romanzieri.

Il pretendente al trono scalpitò impazientemente per venticinque anni con i suoi strabilianti benché contraddittori piani di riforma dell'Impero. In un primo tempo aveva lavorato a un progetto ambizioso di rifondazione dello Stato nelle 'Nazioni Unite della Grande Austria' per privilegiare successivamente un modello di riequilibrio della monarchia a favore degli slavi del Sud con la proposta del 'trialismo' e con il riavvicinamento politico e militare alla Russia zarista.

Karl Kraus parla del pretendente come dell'unico Absburgo capace di riprogettare l'Impero; altre testimonianze lo vedono sostenitore della pace contro lo sfrenato militarismo prussiano.

Ma in altri documenti — soprattutto in quelli utilizzati da Winder — affiora una personalità malata, minata da insanabili complessi psicopatologici, sostanzialmente debole, infida e prigioniera di velleità aggressive. Innumerevoli sono le sue affermazioni dettate dall'exasperazione revanchista e da una diffidenza morbosa.

Brehm e Winder sono concordi nel tratteggiare una figura psicologicamente fragile, incerta, infantile e insieme violenta e prepotente con caratteristiche autoritarie e perfino sanguinarie che lasciavano presagire comportamenti etici e politici tipici dei movimenti totalitari dei decenni successivi.

La simpatia di Franz Ferdinand per il demagogo viennese Lueger — molto ammirato anche da Hitler — faceva prevedere minacciose inclinazioni in contrasto con la fiduciosa linea di credito aperta a favore del pretendente al trono da Karl Kraus. La sua opera più impegnativa, *Gli ultimi giorni dell'umanità*<sup>9</sup>, comincia con una grandiosa rappresentazione ironica di Vienna all'annuncio dell'assassinio dell'arciduca. Del resto, nel fascicolo del

<sup>9</sup> Cfr. K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, edizione italiana a cura di E. Braun e M. Carpitella, Milano 1980, pp. 49-94.

10 luglio del 1914 della « Fackel » aveva elogiato calorosamente lo scomparso che incarnava per lui « la speranza di questo Stato nell'opinione di tutti coloro che ancora credevano che si potesse opporre all'avanzata del grande caos un'ordinata vita statale »<sup>10</sup>.

La ricerca storica appare confusa sulle mire politiche, i progetti di riforma e, insomma, la cultura e la 'filosofia' dell'erede al trono. È nota una sua lettera del 1° febbraio 1913 al ministro degli esteri austriaco, al conte Leopold Berchtold, che è una convinta professione di fede per la pace con una approfondita considerazione dei vantaggi per la duplice monarchia di riavvicinarsi alla Russia e perfino alla stessa Serbia<sup>11</sup>. Tale documento viene valutato dallo storico E. Franzel come una convincente smentita « al falso storico e alla calunnia di chi continua a parlare di Francesco Ferdinando come di un guerrafondaio o di un alfiere del partito della guerra »<sup>12</sup>. In questa sede in cui la figura storica dell'arciduca c'interessa quale spunto per elaborazioni letterarie, occorre registrare — con l'autorevole eccezione di Karl Kraus — una sorprendente unanimità di giudizi inquietanti sul pretendente al trono considerato un pericoloso propugnatore di una politica forte puntata sul riarmo. Del resto, Franz Ferdinand si occupò molto delle forze armate impegnandosi attivamente per il potenziamento della piccola marina imperialregia<sup>13</sup>. Per anni appoggiò il generale Conrad von Hötzendorf, deciso assertore di guerre preventive locali contro l'Italia e contro la Serbia.

L'immagine dell'arciduca, comunicata da Brehm e

<sup>10</sup> « Die Fackel », Nr. 400-403, 10 luglio 1914, p. 2.

<sup>11</sup> Cfr. G. Forti, *op. cit.*, pp. 116-117.

<sup>12</sup> Cit. *ivi*, p. 227. Cfr. anche la monografia, molto elogiativa, dell'operato dell'erede al trono di T. von Sosnosky, *Franz Ferdinand. Der Erzherzog-Thronfolger. Ein Lebensbild*, München-Berlin 1929, pp. XVI+255.

<sup>13</sup> Cfr. T. von Sosnosky, *op. cit.*, pp. 113-114 e il recente studio di L. Höbelt, *Die Marine*, in *Die Habsburgermonarchie 1848-1918*, a cura di A. Wandruszka e P. Urbanitsch, vol. 5: *Die bewaffnete Macht*, Wien 1987, pp. 683-763.

Winder, è di un uomo violento e volitivo, tipico esponente della 'nuova generazione', quella che in Austria, non sopportando ulteriormente l'immobilismo francogiuseppino, aderiva a un'ideologia di potenza, mutuata da una volgarizzazione politica del nietzschianesimo assai diffusa tra i giovani intellettuali nell'Europa del tempo. Già il volere era considerato un valore autonomo a prescindere dal programma che ispirava tale volontà. Simile valutazione affiora provocatoriamente nel giudizio positivo sull'arciduca espresso da Karl Kraus nella sua tragedia *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Cominciando a parlare di Francesco Giuseppe, lo scrittore annota:

Di lui *in persona* so soltanto che era mediocre e sclerotizzato nei formalismi. Ma proprio queste doti, congiunte ai veleni mortali dell'epoca e di questo paese che è un groviglio di nazionalità, dovevano attirare una sciagura smisurata. Il cupo Francesco Ferdinando, il cui volere avrebbe saputo fermarla — giacché non già quello che uno vuole, ma il semplice volere qualcosa potrebbe frenare questo caos —, era destinato soltanto a far sprigionare sulla sua fine fiamme maligne dal calderone stregato della monarchia<sup>14</sup>.

Il giudizio di Kraus su Franz Ferdinand è tra le testimonianze più paradossali che fanno venire alla luce le contraddizioni interne alla cultura austriaca di questo secolo. Nel numero del 10 luglio 1914 della « Fackel », Kraus si lascia andare ad affermazioni che illustrano l'ambiguo percorso intellettuale di tanti altri scrittori austriaci contemporanei. Dietro l'attentato di Sarajevo, Kraus scorge addirittura una sorta di congiura delle forze liberali e progressiste:

Niente meno che le potenze del progresso e della cultura stanno dietro questa azione, svincolate da Dio e pronte a scagliarsi contro l'unica personalità capace di sbarrare con la sua pienezza la pista falsa dello sviluppo. [...]

Franz Ferdinand sembra aver posseduto la statura di un vero uomo nell'epoca dell'universale miseria umana che nel laboratorio austriaco della fine del mondo [*in der österreichischen Versuchs-*

<sup>14</sup> K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., pp. 453-454.

*station des Weltuntergangs*] assume la maschera di un bonario deperimento mortale. [...]

In definitiva alle forze della decadenza austriaca, della bonarietà e dell'ebraismo, l'essenza di Franz Ferdinand era inafferrabile e scomoda<sup>15</sup>.

Il nietzschianesimo, intinto di antiliberalismo e antisemitismo, con cui Kraus rievoca la figura storica dell'arciduca, si aggiunge alle altre inquietanti caratteristiche comportamentali: Franz Ferdinand era un cacciatore violento e sfrenato. Si è calcolato — per difetto — che avrebbe ucciso circa 300.000 capi di selvaggina. A caccia affiorava l'aspetto patologico e sanguinario della sua personalità malata. Come ricorda Winder:

Poteva odiare la gioia e la felicità altrui fino a provare il piacere d'uccidere. Nelle battute di caccia sfogava la sua sete di sangue<sup>16</sup>.

Accanto a questi aspetti morbosi, messi ampiamente in luce dagli storici e dagli scrittori, vi erano poi le scelte ideologiche e i risvolti psicologici della sua contorta personalità che tanto impensierivano i contemporanei. Winder accenna ripetutamente all'isolamento umano del pretendente, alla sua incapacità di avere rapporti, di conquistare fiducia e popolarità, di farsi amare e accettare:

Nel suo sangue c'era una maledizione. Nessuno lo poteva aiutare. Si constatava con distaccato rincrescimento: «L'arciduca Franz Ferdinand non è amato» [...]. La gente non intuiva nulla del suo bisogno di amore e amicizia, nulla della sua solitudine, nulla della sua intima lacerazione, nulla delle sue smisurate pretese<sup>17</sup>.

I suoi futuri sudditi avevano già paura dell'arciduca; i magiari l'odiavano per le sue aperte simpatie per i croati e gli altri slavi del Sud. Il suo modo d'agire sprezzante, le sue brusche maniere, indisponenti e offensive, la sua aggressività e la sua insofferenza insieme con la sua inca-

<sup>15</sup> «Die Fackel», Nr. 400-403, cit., pp. 1-3.

<sup>16</sup> W 108.

<sup>17</sup> W 107-108.

pacità di comunicare, di stabilire rapporti diretti, umani o comunque di benevola attenzione, la raggelante e morbosa diffidenza, con cui era consueto trattare le persone che lo circondavano, lo rendevano invisibile e impopolare. Come nota ancora Winder:

Tutti l'odiavano o lo avvicinavano con diffidenza, tutti temevano che dopo la morte del vecchio imperatore sarebbe salito al trono un uomo pericoloso per loro, un despota medievale. Nessuno ancora lo conosceva, ma già tutti ne erano impauriti. Doveva ancora cominciare la sua attività pubblica ed era già il nemico pubblico odiato da tutti<sup>18</sup>.

L'isolamento dell'arciduca si trasformava poi in un atteggiamento violento, sostenuto da una rozza ideologia decisionista in netta contrapposizione con il tradizionale immobilismo francogiuseppino. La sapiente strategia abburgica dell'«accurata trasandatezza»<sup>19</sup>, la ben nota *Schlamperei* del governo austroungarico scaturiva da una intelligente analisi, assolutamente pessimistica, sulle prospettive dell'Impero. Franz Ferdinand non ammetteva né comprendeva tale indolenza: l'irrequieto erede al trono era l'incarnazione austriaca del nuovo tempo, era l'espressione più emblematica della volontà di potenza e dello sfrenato desiderio di attivismo e d'intervento.

Winder approfondisce questo aspetto psicologico e culturale della personalità dell'arciduca, mettendo in luce insieme all'«enorme volontà», racchiusa nello sguardo severo del principe anche una complementare «impotenza ancora più pericolosa»<sup>20</sup>. Un'ideologia velatamente totalitaria e nietzschianamente aggressiva sosteneva i suoi propositi di rifondare l'Impero partendo da un mistico imperativo collettivo:

Voglio estirpare l'indolenza e l'irresponsabilità e la bonomia austriaca [*die österreichische Gemütlichkeit*] che ci hanno comportato solo

<sup>18</sup> W 324.

<sup>19</sup> C. Magris, *Il mito abburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino 1963, p. 30.

<sup>20</sup> W 117.

disprezzo e danni. Io voglio che ognuno dei miei sudditi si strofini via il sonno dagli occhi e dica con me: io voglio<sup>21</sup>.

I tratti più rilevanti di tale volontà aggressiva vengono illustrati da Winder soprattutto nell'antagonistico rapporto con Franz Joseph, figura centrale e apparentemente unica del mito absburgico, di cui rappresentava il carisma della tradizione con la sua quasi disumana immobilità senile intrecciata a un'astuta accondiscendenza per la sciatezza, la pigrizia, l'edonismo dei sudditi — almeno di quelli privilegiati. Per Winder Franz Joseph:

scorgeva in Franz Ferdinand il volto implacabile, brutale della nuova generazione<sup>22</sup>.

Ancora più duro si fa il giudizio del vecchio Kaiser nei confronti del successore quale tipico rappresentante di una pericolosa nuova epoca:

E repellente questa nuova generazione che si fa avanti con tale insistenza<sup>23</sup>.

Proprio Sarajevo sembra capovolgere, ancora una volta dopo Mayerling, le leggi della natura con la violenza della storia.

Il romanzo di Brehm rievoca con suggestiva plasticità gli ambienti, la mentalità, l'atmosfera, i paesaggi e le figure dei cospiratori serbi e bosniaci. Nelle sue pagine rivivono i giovani anarchici di *Mlada Bosna*, radunati intorno all'ascetico Gavrilo Princip, come pure i sanguigni e sanguinari ufficiali golpisti di Belgrado affiliati alla *Crna ruka*, fondata dall'energico e violento Colonnello Dragutin Dimitrijevic, soprannominato per la sua vigorosa forza taurina Apis come il teramorfico dio egizio. Ed è Apis il vero protagonista di questo *Franz Ferdinand Roman*, in cui l'arciduca, l'Este, è una controfigura storicamente

<sup>21</sup> W 137.

<sup>22</sup> W 263.

<sup>23</sup> W 407.

necessaria, ma poeticamente più sfocata dello stesso Princip.

Per Brehm Apis rappresentava allo stato puro quelle qualità superomistiche dell'uomo nuovo che il romanziere andava elogiando in quegli anni di traviamiento e turbamento.

Assai diversa è la prospettiva scelta dall'altro romanzo dedicato all'arciduca. Il suo autore è lo scrittore ebreo-tedesco Ludwig Winder, che ha lavorato fino al 1939 a Praga quale giornalista e che nel 1924 alla morte di Franz Kafka subentrò come quarto componente nel circolo ristretto di Oskar Baum, Max Brod e Felix Weltsch<sup>24</sup>.

Per Winder la figura centrale del romanzo resta Franz Ferdinand con le sue indistricabili contraddizioni che erano poi le stesse della cultura e della politica austriaca del tempo e più precisamente quelle stesse che stavano corrodendo la struttura intima dell'ideologia absburgica. Nelle ricostruzioni successive alla dissoluzione dell'Impero si è sopravvalutata la figura carismatica, patriarcale e arcaica, di Francesco Giuseppe, garante ideale di quella *humanitas* sollevata dalla demonia del moderno. Come ha osservato Franz Werfel, che è stato tra i grandi scrittori il più estaticamente aderente alla trasfigurazione mitica dell'Impero:

Essere Austriaco significava appunto aver superato tutto ciò che era legato al sangue, all'istinto, tutto ciò che era demoniaco<sup>25</sup>.

E tale atarassia imperturbabile, che legittimava l'immobilismo politico absburgico, era credibilmente impersonificata proprio dall'« Ultimo dei Cesari, Augustus senex »<sup>26</sup>. Nella memoria poetica Franz Joseph è l'aspetto rassicurante e trasfigurato dell'austriacità, mentre Franz Ferdinand ne costituisce il disagio, la cattiva coscienza, la *hybris* di potere, dominio e trasformazione, in contrasto

<sup>24</sup> Cfr. J. Serke, *op. cit.*, pp. 142-161, nonché M. Brod, *Il circolo di Praga*, tr. di L. Ferrara degli Uberti, Roma 1983, pp. 87-147.

<sup>25</sup> F. Werfel, *Nel crepuscolo di un mondo*, tr. di C. Baseggio, Milano 1980, p. 47.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 35.

radicale, ancorché complementare con l'immagine tradizionale francogiuseppina, — così devotamente amata — dai tardi custodi delle reliquie mitiche dell'Impero.

Appena ci rifacciamo agli autori più accreditati del mito absburgico, Joseph Roth, Franz Werfel e Stefan Zweig, ci accorgiamo subito dell'antipatia suscitata in loro dall'«uomo nuovo» Franz Ferdinand. Nel *Radetzky* alcuni ufficiali magiari, appena appresa la notizia dell'attentato, si congratulano che

quel porco sia spacciato<sup>27</sup>.

Il tragico evento determina nel giovane protagonista la decisione irrevocabile di compiere la grande svolta della vita presentando immediatamente le dimissioni dall'esercito.

Per Werfel l'arciduca era un

uomo avido di potere, iracondo, già, con narici tremanti, in agguato della tarda eredità<sup>28</sup>.

Anche Zweig conferma la generale impressione negativa:

A Francesco Ferdinando mancava proprio quello che in Austria è essenziale per una vera popolarità: gentilezza personale, fascino umano e giovialità di modi. [...] Si sapeva che il vecchio imperatore l'odiava di tutto cuore, perché non sapeva nascondere con sufficiente tatto la sua impazienza di giungere al potere. Il mio presagio quasi mistico, che da quell'uomo dalla testa di bulldog, dagli occhi duri e freddi, dovesse venire una sventura, non era personale, ma diffuso in tutta la nazione<sup>29</sup>.

E sia Roth che Werfel e Zweig, come pure Max Brod nei suoi ricordi, accennano unanimamente all'assenza di dolore e di commozione collettiva alla notizia della morte dell'arciduca. Gli allegri sudditi absburgici non ci pensarono molto a riprendere a divertirsi in quella stessa tiepida

<sup>27</sup> J. Roth, *La marcia di Rodetzky*, tr. di L. Terreni e L. Foà, Milano 1987, p. 382.

<sup>28</sup> F. Werfel, *op. cit.*, p. 39.

<sup>29</sup> S. Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, tr. di L. Mazzucchetti, Milano 1979, pp. 174-175.

serata domenicale che cadeva alla vigilia di un'altra giornata festiva, un 'ponte' estivo in previsione delle prossime vacanze.

Come si sa il buon Sc'vèik, commentato l'avvenimento con la domestica, se ne va, già di prima mattina, all'Osteria del Calice<sup>30</sup>.

Neanche negli ambienti pangermanisti c'era cordoglio per l'assassinio del principe, considerato con ostilità in quanto erano note le sue simpatie per gli slavi del Sud che voleva ufficialmente affiancare agli austro-tedeschi e agli ungheresi quale terza nazione dell'Impero, suscitando così l'odio implacabile degli estremisti germanici. In una stanza di Monaco un povero immigrato austriaco, Adolf Hitler, appresa la notizia, si preoccupa solo che gli attentatori non siano tedeschi (il che la dice lunga sui rapporti tra l'arciduca e i seguaci del movimento pangermanista). Successivamente una volta conosciuti i nomi dei cospiratori serbi Hitler commenta sarcasticamente che:

Il più grande amico degli slavi era caduto sotto le pallottole di un fanatico slavo<sup>31</sup>.

Sia Winder sia Brehm — come pure gli storici, tra cui Bruno Adler, autore di una fortunata ricostruzione, quasi romanzata, dell'attentato di Sarajevo, che presenta notevoli affinità con il racconto di Brehm<sup>32</sup> — hanno ampiamente accennato alle velleità filoslave dell'arciduca, preso sul serio soprattutto dagli irredentisti serbi che temevano di venire scavalcati e superati dalla riforma 'trialistica' del principe. Essi lo consideravano un pericoloso concorrente dell'irredentismo jugoslavo, patrocinato dalla Serbia. Decisero

<sup>30</sup> Cfr. J. Hašek, *op. cit.*, pp. 14-22.

<sup>31</sup> A. Hitler, *Mein Leben (La mia vita)*, senza tr., Monfalcone s.a., p. 179.

<sup>32</sup> Cfr. B. Adler, *Der Schuß in den Weltfrieden. Die Wahrheit über Serajewo*, Stuttgart 1931, come pure l'accurata ricostruzione storica di L. von Chlumecky, *Erzherzog Franz Ferdinands Wirken und Wollen*, Berlin 1929, che è una ricerca molto favorevole all'arciduca e ai suoi programmi di rifondazione dell'Impero absburgico.

dunque di sabotare in ogni modo, anche con l'attentato terroristico, il suo piano di unificazione degli slavi del Sud con l'appoggio absburgico in funzione antiserba.

Nella *Cripta dei Cappuccini* di Joseph Roth, il padre del protagonista, emigrato in America era tornato in Austria per lottare per l'emancipazione degli sloveni, trovando il sostegno di Franz Ferdinand:

Si procurò amicizie influenti nella cerchia più intima dell'arciduca, erede al trono, Francesco Ferdinando. Mio padre sognava un regno slavo sotto il dominio degli Asburgo. Sognava una monarchia degli ungheresi e degli slavi. E a me, che sono suo figlio, sia concesso dire a questo punto che, se mio padre fosse vissuto più a lungo, m'immagino che avrebbe potuto forse cambiare il corso della storia. Invece morì, circa un anno e mezzo prima dell'assassinio di Francesco Ferdinando. Io sono il suo unico figlio. Nel testamento mi aveva fatto battezzare col nome di Francesco Ferdinando<sup>33</sup>.

In un viaggio intorno al mondo Franz Ferdinand, visitando il Commonwealth britannico e gli Stati Uniti d'America, si era avvicinato a una concezione federalistica che aveva poi corretto a favore del 'trialismo' per sostenere gli sloveni, i croati e i serbi dell'Impero contro l'egemonia magiara e l'irredentismo jugoslavo propagandato da Belgrado.

E anche se non simpatizzava apertamente per i cechi, Franz Ferdinand, che aveva una moglie d'antica nobiltà boema e che risiedeva preferibilmente a Konopischt-Konopište nella Boemia centrale, aveva in animo di farsi incoronare anche a Praga non fosse altro che per ridimensionare l'analoga cerimonia a Budapest. Non faceva infatti un mistero di voler rintuzzare e umiliare le pretese egemoniche dei magiari, che, infatti, presero a odiarlo apertamente.

All'indifferenza popolare per la sua morte fece poi riscontro un malcelato senso di liberazione da parte della corte, culminato con la frase attribuita al vecchio imperatore:

<sup>33</sup> J. Roth, *La cripta dei cappuccini*, tr. di L. Terreni, Milano 1974, p. 11.

L'Onnipotente non si lascia sfidare... Una potenza superiore ha ripristinato quell'ordine che io purtroppo non ho potuto conservare<sup>34</sup>.

L'ordine violato sarebbe stato quello fissato dai rigidi statuti spagnoli di Casa d'Absburgo, trasgrediti da Franz Ferdinand col suo matrimonio morganatico con la contessa Sophie Chotek. Tale unione d'amore era poi l'apparizione sul piano personale di quel nuovo tempo, di quel nuovo individualismo della volontà, considerato dal vecchio Kaiser una manifestazione caotica, anarchica di quelle forze distruttive della tradizione, impersonate dal pretendente al trono.

Eppure i colpi di Sarajevo solo apparentemente ristabilirono l'ordine tradizionale turbato, né potevano bastare a restaurare la vacillante tradizione absburgica le squallide vendette perpetrate dai cortigiani francogiuseppini per avvilire la dignità della coppia assassinata con un funerale offensivamente inadeguato.

Quello che nella letteratura ispirata alla vecchia Austria viene raffigurato come uno scontro generazionale, era, invece, l'espressione di un'insanabile contraddizione interna alla Mitteleuropa absburgica, che non poteva identificarsi completamente con l'immagine, patriarcale e rassicurante, del vecchio imperatore. Tale letteratura doveva pur tener conto delle potenti energie trasformatrici e in definitiva autodistruttive presenti nell'Impero. E proprio in tali forze si cela la vocazione nichilistica che, come un filo rosso, unisce le opere più autenticamente poetiche della letteratura austriaca contemporanea.

Del resto solo per un breve lasso di tempo la componente francogiuseppina del mito absburgico poteva risultare vincente sull'«uomo nuovo», immolato a Sarajevo:

L'ottantatreenne era più forte — scrive Winder — dei cinquantenni, che, odiati messaggeri di un tempo nuovo e plebeo, si accalcavano nella sua stanza di lavoro per tradurgli i desideri della nuova età<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> W 493.

<sup>35</sup> W 415.

Proprio tra le ultime battute del godibilissimo romanzo di Winder, Francesco Giuseppe esclama:

E così ancora dopo la sua morte mi costringe a una guerra<sup>36</sup>.

Tale frase, storicamente attribuita al vecchio Kaiser, confermerebbe, insieme al preteso militarismo espansionista dell'arciduca assassinato, la ritrosia dell'anziano sovrano a dichiarare guerra. Eppure tale conflitto era stato preparato per decenni dalla politica austriaca nei Balcani ispirata da Schönbrunn e non certo dall'arciduca.

Alla mancanza di cordoglio e di commozione per l'attentato di Sarajevo subentra in pochi giorni la più possente e vasta ondata di entusiasmo collettivo che abbia mai percorso l'Europa, travolta da una delirante estasi di eroismo romantico, di voluttà sacrificale, di voglia di cambiare e di distruggere. L'austriaco Hitler ricordava così quelle ore:

La guerra del 1914 non fu imposta alle masse, anzi, fu profondamente desiderata da tutto il popolo. [...] Né mi vergogno di dire ancora oggi, che, soverchiato da quel tempestoso entusiasmo, io son caduto in ginocchio e ho ringraziato il cielo per avermi concesso la gioia di vivere in una simile epoca<sup>37</sup>.

In tale religioso trasporto il futuro Führer non era solo: un poeta delicato e distaccato come Rilke fu afferrato da quella stessa commozione collettiva che traspare nei suoi cinque canti dell'agosto 1914

È Zweig che ha più acutamente osservato il sinistro montare della febbre:

Il primo spavento di fronte ad una guerra che nessuno aveva voluto, né i popoli, né i governi, ad una guerra guizzata fuori dalle mani maldestre dei diplomatici contro le loro stesse intenzioni, si era trasformato in un improvviso entusiasmo<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> W 501.

<sup>37</sup> A. Hitler, *op. cit.*, p. 181.

<sup>38</sup> S. Zweig, *op. cit.*, p. 179.

Lui stesso pacifista convinto, sincero amico dei francesi, avverte la « grande corrente di fraternità » di quei giorni:

Centinaia di migliaia di persone sentivano allora come non mai quel che esse avrebbero dovuto sentire in pace, di appartenere cioè ad una grande unità<sup>39</sup>.

L'irruzione dell'istintualità collettiva, liberata dai vincoli della civiltà, travolgeva ogni barriera erompendo alla superficie della storia:

la grande ondata rossa di sangue pervase in quell'estate le vene di tutto l'impero<sup>40</sup>.

Certo a fianco di queste analisi e sincere descrizioni dell'esaltazione collettiva, Zweig annota anche il suo senso di smarrimento, intuendo la violenza distruttiva scatenata dall'attentato di Sarajevo che

mandò in frantumi, quasi fosse un vaso di coccio, il mondo della sicurezza e della ragione creatrice, in cui noi avevamo avuto educazione e dimora<sup>41</sup>.

Allo scoppio della guerra in agosto, il nuovo pretendente al trono, l'arciduca Karl usava la stessa metafora: « L'Austria è soltanto un vaso di terra »<sup>42</sup>, mentre il 6 agosto vedendo sfilare per Praga i reggimenti entusiasticamente osannati dalla folla, Franz Kafka avverte angosciosamente la sua solitudine insieme alla sua incapacità di partecipare all'illusione e all'ubriacatura collettiva:

Passaggio dell'artiglieria per il Graben. Fiori, grida di *Heil e Nazdar*. Il viso nero, dagli occhi neri, convulsamente tranquillo, stupefatto e attento.

Sono disfatto anziché rimesso in salute. Un vaso vuoto ancora intero

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>42</sup> Cit. in G. Forti, *Il piccolo almanacco di Radetzky*, Milano 1983, p. 164.

e già fra cocci oppure già cocchio e ancora fra gli interi. Tutto menzogna, odio e invidia<sup>43</sup>.

Sempre a Praga Max Brod riserva grande importanza a Sarajevo, rievocando lo spavento collettivo insieme con l'indifferenza popolare al diffondersi della notizia. Con toni intimamente malinconici ricorda le ultime ore di pace, ancora colme di speranza, ormai assurda, in un ritorno alla sicurezza. Con desolata consapevolezza intuisce che con la guerra « la felicità ci abbandonava »<sup>44</sup>.

Sarcastica è invece la descrizione di Vienna alla notizia dell'attentato, dei funerali, quasi clandestini, e della dichiarazione della guerra, tratteggiata da Karl Kraus con un'ironia caustica, impietosamente dissacrante dell'ipocrisia sociale che ammantava la solidarietà absburgica ostentata dalla popolazione<sup>45</sup>.

Il senso di follia collettiva insieme con la coscienza che per l'Austria la guerra equivaleva alla distruzione è percepito subito dal giovane barone von Trotta nel *Radetzky* marsch:

« La monarchia è morta, è morta! » urlò e tacque<sup>46</sup>.

I colpi di Sarajevo contro l'«uomo nuovo», il rappresentante della nuova Austria, come lo considera con terrore Gavrilo Princip<sup>47</sup>, indicano che la versione francogiuseppina del mito absburgico, fondata sulla volontà ciclopica di fermare il tempo, era una mera illusione, che non teneva conto della complessità storica e culturale della vecchia Austria, assai meno compatta e uniforme di quanto i fedeli custodi della sua memoria vollero ritenere e farci credere.

Ludwig Winder — scrittore di formazione 'praghese' — avverte la sottile affinità tra Franz Ferdinando e Rodolfo II,

<sup>43</sup> F. Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Milano 1972, p. 484.

<sup>44</sup> M. Brod, *Vita battagliera*, cit., p. 100.

<sup>45</sup> Cfr. K. Kraus, *op. cit.*, pp. 49-94 e pp. 154-156.

<sup>46</sup> J. Roth, *op. cit.*, p. 389.

<sup>47</sup> W 421.

l'imperatore alchimista, occultista, misantropo, paranoicamente arroccato sul Hradschin, sul castello di Praga. Il romanziere intuisce la

segreta parentela spirituale tra Franz Ferdinand e Rodolfo II, l'imperatore del sogno<sup>48</sup>.

Con tale misterioso collegamento la poesia oltrepassa la storiografia, esibendo una prova mistica, indocumentabile che pur tuttavia getta una luce suggestiva sui percorsi oscuri e nascosti della storia.

Nelle smisurate aspirazioni di potenza dell'arciduca si sarebbe annidata la stessa superbia luciferina che sosteneva i sogni occultistici dell'imperatore barocco. E in tale ingarbugliato groviglio di orgoglio, intuizione, istinto, passione, turbamento, sogno, malattia e follia si cela la spiegazione ai contrasti più clamorosi della personalità dell'arciduca: dalla sua professione di pacifismo alle sue pretese imperialistiche, dai suoi progetti di riforma al suo conservatorismo dinastico, dai suoi sogni di restaurazione al radicalismo rinnovatore.

Anche alla luce delle sue origini familiari tale contrastante personalità ci appare più comprensibile: Franz Ferdinand era figlio del debole arciduca Karl Ludwig, fratello minore di Franz Joseph, e di una bella ed energica principessa napoletana, Maria Annunziata, figlia di Ferdinando II di Borbone, soprannominato Re Bomba per l'impetuoso e cruento bombardamento di Messina che procurò più di ventimila morti nella città insorta.

Secondo Ludwig Winder, Maria Annunziata, che si era sposata nel 1862 a Roma dove si era rifugiata dopo l'annessione del Regno delle Due Sicilie al Regno d'Italia, covava in sé un immenso risentimento col desiderio di rivincita che si sarebbe trasmesso al suo infelice primogenito. E così questo principe mezzo absburgico e mezzo napoletano dovette sostenere un peso ereditario massiccio che gli irrigidì la figura, come documentano i ritratti. Per tutta

<sup>48</sup> W 358, cfr. anche W 300 e 324.



la vita si era imposto una posa imperiale, forzata, innaturale, che doveva solo procurargli odio e diffidenza. L'arciduca sapeva essere umano e gentile solo con la sua Soph, la moglie che aveva imposto a tutto il mondo e a Franz Joseph con un matrimonio morganatico che gli era costato un solenne e umiliante atto di rinuncia agli onori del trono per la consorte e per la sua discendenza. Nel momento estremo della verità la sua Soph — incurante dei numerosi avvertimenti e delle terribili premonizioni — restò serena al suo fianco per spirare tra le sue braccia.

Franz Ferdinand era gentile anche nella sua residenza boema dove coltivava rose con gusto veramente stifteriano.

Questi aspetti 'privati', quasi borghesi e così stridenti con l'immagine ufficiale, erano complementari alla sua sanguinaria passione di cacciatore, alla sua incontrollata smania di primeggiare, alla sua sfrenata volontà di potenza, al suo bigotto clericalismo, al suo ottuso antisemitismo cristiano-sociale.

La contraddittoria personalità dell'arciduca, come viene sapientemente raffigurata da Brehm e Winder, non trova alcuna risonanza nel romanzo *monstre* di 734 pagine del viennese Eduard Paul Danszky, *Krone und Herz. Ein Roman um Franz Ferdinand und Sophie von Hohenberg*<sup>49</sup>, che è una stucchevole e noiosa rievocazione della vita e soprattutto del contrastato idillio tra il pretendente e la contessina.

In altri romanzi del fortunato filone letterario imperniato sulla memoria della vecchia Austria, affiora, sia pure sullo sfondo, la sciagura di Sarajevo come in *Das Haus Erath* di Otto Stössl del 1920 o nell'opera, più complessa, di Friedrich Schreyvogel *Die Schicksalssymphonie* del 1941 come pure in *Der Engel mit der Posaune* di Ernst Lothar del 1944<sup>50</sup>. Si tratta di romanzi lunghissimi che rievocano, senza operare le necessarie selezioni, le vicende storiche narrate insieme a quelle di un nucleo familiare in cui

<sup>49</sup> St. Gabriel-Verlag, Mödling bei Wien s.d. (ma 1952-1954).

<sup>50</sup> Cfr. E. Lothar, *L'angelo musicante. Romanzo di una famiglia*, tr. di M. Bistolfi, Milano 1982, pp. 497.

gli eventi politici sono più che altro giustapposti alla trama.

Le opere di Brehm e Winder — assai vicine nel tempo — sono invece compenstrate da una comune intenzione di raffigurare le aporie della vecchia Austria per segnalarne i sintomi morbosi di decomposizione e d'interna sclerosi. La rivisitazione del mito — che è tanta parte della letteratura austriaca successiva al 1918 — è per Brehm e Winder sorprendentemente scevra da ogni pathos nostalgico. Nei due romanzi la narrazione corre incalzante verso l'acme tragico raffigurato, sempre con una tecnica costruttiva mutuata dal racconto storico, oggettivo e fortemente descrittivo. L'attentato assume un'intensa centralità per il suo riverbero nella drammatica dissoluzione dell'Austria-Ungheria.

Di recente due scrittori italiani Gilberto Forti e Francesco Burdin si sono originalmente confrontati col dramma di Sarajevo: Forti ha composto due cronistorie in endecasillabi sciolti di piacevole erudizione storico-letteraria<sup>51</sup>. Il triestino Burdin è autore di una coinvolgente ricostruzione storica e insieme fantastica dell'attentato aperta alle più sorprendenti ipotesi come quella di un suicidio voluto o di un sacrificio 'ufficiale' senza che in realtà l'augusta coppia venisse eliminata fisicamente, bensì solo fatta sparire per una superiore ragion di Stato<sup>52</sup>. Anche l'autore serbo Milo Dor ha dedicato un romanzo suggestivo a quell'ultima domenica di pace, che era anche nello stesso tempo la prima di una epoca nuova profondamente sconvolgente e che non ha ancora terminato di agitare i precari e provvisori equilibri politici ed etnici dell'Europa balcanica, impressionando sottilmente le fantasie e le immaginazioni dei tanti popoli e culture della Mitteleuropa<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> *Il piccolo almanacco di Radetzky*, cit., e *A. Sarajevo il 28 giugno*, cit.

<sup>52</sup> Cfr. F. Burdin, *Ai miei popoli*, Trieste 1987, pp. 5-55.

<sup>53</sup> Milo Dor è lo pseudonimo dello scrittore d'origine serba Milutin Doroslovac che nato a Budapest nel 1923 si è trasferito in Germania negli Anni Quaranta. Ora vive a Vienna e scrive in tedesco. È l'autore del romanzo *Der letzte Sonntag. Bericht über*

Sarajevo si tinge dunque di mistero come Mayerling. Eppure se c'è un'unità che trascende le contraddizioni storiche e politiche del mito absburgico francogiuseppino o francoferdinando, siffatta unità è da ricercare nel riflesso letterario, nella complessa ricostruzione poetica che, ancora oggi, tale mito subisce con esiti assai diversificati tra loro.

Werfel affermò che

quando la guerra scoppiò, l'Austria non era più l'Austria<sup>54</sup>.

Una tesi, questa, suggerita da un'interpretazione quasi teologica e metastorica della vecchia Austria, che però aveva attivamente partecipato ai preparativi della guerra. Anche nell'*Austria felix* si scatenava la violenza così come la segnalò Trakl prima di uccidersi:

Lupi feroci hanno sfondato le porte<sup>55</sup>.

Adolf Hitler, del resto, si era nutrito della cultura pangermanista e antisemita della Vienna francogiuseppina e solo i colpi di Gavrilo Princip impedirono che salisse al trono un personaggio con tendenze pericolosamente autoritarie. Sarajevo rappresenta un evento traumatico, ma interno e necessario alla storia e alla cultura della vecchia Austria, assai più aggressiva e turbolenta di quanto faccia intendere la nostalgia francogiuseppina dei romanzieri successivi al crollo dell'Impero. Si può ipotizzare una minacciosa evoluzione culturale che porti a maturazione l'ideologia pangermanista di Georg von Schönerer come pure il populismo antisemita di Karl Lueger e le mitologie

*das Attentat von Sarajewo* (Wien-München 1982) — ripubblicato col titolo *Die Schüsse von Sarajewo* (München 1989) — che è una rievocazione di quella domenica 28 giugno 1914 in cui fu assassinato l'arciduca Franz Ferdinand.

Anche la scrittrice austriaca Jutta Schutting ha pubblicato una breve fantasia su *Sarajewo 1914*, raccolta nel suo volume di prose *Sistiana* (Salzburg 1967).

<sup>54</sup> F. Werfel, *op. cit.*, p. 49.

<sup>55</sup> G. Trakl, *Im Osten*, (*All'est*, in *Poesie*, a cura di I. Porena, Torino 1979, p. 153.

violentemente razziste di Guido von List e Philipp Stauff, diffuse a Vienna proprio negli anni in cui vi dimorò Hitler<sup>56</sup>.

Il mito della volontà di potenza e dell'«uomo forte» era rappresentato proprio da Franz Ferdinand nei circoli intellettuali che credevano ancora in una rifondazione dall'interno dell'Impero. L'arciduca svolgeva una funzione antagonistica, eppure complementare, a quella esercitata, con maestosa monumentalità, da Francesco Giuseppe. L'assassinio di Franz Ferdinand accelerò il processo di dissoluzione di tutta la compagine storico-politica della Mitteleuropa absburgica. Nel 1916 morì il vecchio Kaiser, nel 1918 avvenne il crollo dell'Impero e nel 1922, a soli 35 anni, moriva in esilio l'ultimo imperatore absburgico Karl I.

Restava e resta la memoria di un'età spirituale, quasi distinta dalla storia reale, così come affiora nei ricordi di un altro vecchio di quel mondo mitico, Zeno Cosini. Nel momento, in cui, durante la guerra, Zeno si rimette a lavorare al suo manoscritto, avverte con malinconia la dolce sicurezza del tempo di pace, il cui solo ricordo già irradia una rasserenante aura di pienezza:

Esso mi procurò un quarto d'ora meraviglioso in cui appresi che ci fu a questo mondo un'epoca di tanta quiete e tanto silenzio da permettere di occuparsi di giocattoli simili<sup>57</sup>.

Per Zeno è scrivendo che risorge, sia pure per pochi minuti, il fascino rassicurante del tempo passato. Ed è proprio a ridosso della scrittura che la vecchia Austria continua misteriosamente ad alimentare (e non solo all'interno della nuova letteratura austriaca contemporanea) il suo mito nelle varie versioni. I romanzi su Sarajevo, nel tentativo di storicizzare tale mito, contribuiscono a emancipare dal

<sup>56</sup> Cfr. G.L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, tr. di F. Saba-Sardi, Milano 1984, pp. 108-111, nonché W.J. Mc Grath, *Arte dionisiaca e politica nell'Austria di fine Ottocento*, ed. it. a cura di G. Scattone, Torino 1986.

<sup>57</sup> Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano 1938, p. 466.

passato la nuova letteratura austriaca, facendo affiorare contraddizioni e traumi, ampiamente rimossi e nascosti dal cospicuo filone letterario che si nutre della nostalgia francogiuseppina. Come ricorda, nella sua dissacrante ricostruzione dell'attentato, Karl Kraus, Franz Ferdinand viene ucciso a Sarajevo « in der Franz Josefstrasse »<sup>58</sup>, sicché

L'abbattimento mortale di un pretendente al trono all'angolo di Via Francesco Giuseppe con Via Rodolfo è proprio un simbolo solo austriaco<sup>59</sup>.

Tale simbolo, che svela la violenza interna alla vecchia Austria, è stato accuratamente accantonato dall'immensa pubblicistica del *revival* absburgico. Eppure è proprio dalla centralità simbolica di Sarajevo che occorre partire per comprendere le aporie interne al mito francogiuseppino e soprattutto per capire come la violenza di questo secolo è eredità di un mondo e di una cultura che avevano covato al loro interno la propria negazione.

La memoria poetica del 'mondo di ieri' non deve essere apologetica, ma apocalittica, non deve rievocare gli orpelli del mito, ma deve raffigurare la catastrofe epocale da cui si dipana tale mitologia. E la coscienza di quella catastrofe ha saputo animare le opere centrali della letteratura austriaca contemporanea, da Musil a Broch, da Canetti a Bernhard.

<sup>58</sup> K. Kraus, « Die Fackel », Nr. 657-667, p. 33.

<sup>59</sup> K. Kraus, « Die Fackel », Nr. 400-403, cit., p. 1.

## STAATSFIKTIONEN

BILDER EINES KÜNFTIGEN ÖSTERREICH  
IN DER WIENER WOCHENSCHRIFT *DER FRIEDE* (1918/1919)

von  
KLAUS AMANN  
Klagenfurt

### I.

Am 26. Januar 1918 erschien in Wien das erste Heft einer politisch-literarischen Wochenschrift, die « aus dem Geist der Empörung gegen das Bestehende », die « Sintflut von Blut und Dreck » geboren war<sup>1</sup>. Die Zeitschrift, nach dem Urteil ihres ständigen Mitarbeiters Egon Erwin Kisch, « radikal wie keine »<sup>2</sup>, « erhob die Zumutung, das Problema-

<sup>1</sup> « DER FRIEDE. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur ». Hrsg. von Benno Karpeles, Bd. 14. — Wien: Christoph Reisser's Söhne und (ab Bd. 3, H. 66): Elbemühl, 1918/19.

Bd. 1, 26. Januar bis 19. Juli 1918, Nr. 1-26, 628 S.; Bd. 2, 26. Juli 1918 bis 17. Januar 1919, Nr. 27-52, 624 S.; Bd. 3, 24. Januar bis 18. Juli 1919, Nr. 53-78, 624 S.; Bd. 4, 25. Juli bis 22. August 1919, Nr. 79-83, S. 625-740.

1975 erschien bei Kraus, Nendeln/Lichtenstein ein Reprint der Zeitschrift.

Zitate werden unter der Sigle F, Bandzahl, Seitenangabe und Datum nachgewiesen. Nachweise ohne Verfasserangabe und Titel beziehen sich auf die redaktionellen Beiträge und Glossen, die am Beginn jedes Heftes stehen. Besonders während der Kriegszeit erschienen auch zahlreiche Artikel des Beitragsteiles ungezeichnet.

Ein Jahr « Friede », F II/603-604 (17.1.1919), Zit. S. 603.

<sup>2</sup> Egon Erwin Kisch, *Urlaub von der Politik. Abschiedsbrief an meine Genossen* [März 1919], in E. E. K., *Briefe an den Bruder Paul und an die Mutter 1905-1936*, Berlin/Weimar 1978, S. 334-339, Zit. S. 334. Vgl. auch die etwas distanziertere Charakterisierung der Zeitschrift durch Kisch in seinem nachgelassenen Aufsatz *Kriegspropaganda und ihr Widerspiel*, in: Ebenda, S. 344-354, bes S. 349.

tische der österreichischen Dinge nicht nur zu beraunen und zu bewitzeln, sondern es zu erkennen»: als eine « Fiktion aus Schund und Kitsch »<sup>3</sup>. Daß der « Eselskopf der Tyrannei, Zensur geheiß »<sup>4</sup> — dem *Frieden* zufolge die einzige « Behörde in Österreich [, die] gründlich arbeitet »<sup>5</sup> — beharrlich und verbissen weiße Schneisen in die Spalten der Zeitschrift schlug<sup>6</sup>, spricht für den Ernst, mit dem sie ihr Programm vertrat. « [...] es war die Zeitung im Herrschaftsbereich Ludendorffs, in der die kühnsten, die radikalsten Dinge gegen den Krieg gedruckt wurden »<sup>7</sup> — so der gelegentliche Mitarbeiter Rudolf Olden, der später als Verteidiger im Prozeß gegen Carl von Ossietzky berühmt geworden Berliner Schriftsteller und Rechtsanwalt.

« Ist es ein Wunder, wenn Österreich-Ungarn mit solchen Leuten im Leibe trotz vierjähriger beispielloser Anstrengungen seiner Krieger und seiner Bevölkerung schließlich um die Früchte seiner ungeheuren Opfer betrogen wird? » fragte das auch als 'Reichspest' bekannte « Hauptblatt der Kriegshetzer » im Oktober 1918. Dem *Frieden* kam die Interpretation des christlich-sozialen Blattes: daß nämlich am « Untergang des alten Österreich [...] nicht etwa die verbrecherische Gewaltpolitik unserer Kriegshetzer » und die « 'patriotischen' Phrasendrescher », sondern « unsere Wochenschrift *Der Friede* » schuld sei, durchaus gelegen. « Es soll uns auch fernerhin als Empfehlung gelten, daß wir uns ihr [der *Reichspost*] so verhaßt gemacht haben »<sup>8</sup>.

Am ersten Jahrestag seines Erscheinens, zwei Monate nach Ausrufung der Republik 'Deutschösterreich', konnte

<sup>3</sup> Wie Anm. 1, S. 604.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 603.

<sup>5</sup> F I/317 (26.4.1918).

<sup>6</sup> In Nr. 13 des ersten Jahrganges (19.4.1918) strich die Zensur 8 Spalten (von insgesamt 48). Vgl. ebenda.

<sup>7</sup> Rudolf Olden, *Nachruf auf einen Freund* [d.i. Benno Karpeles], in « Das Neue Tagebuch », [Paris/Amsterdam] 6 [1938], H. 6, S. 140-141, Zit. S. 141.

<sup>8</sup> F II/314-315 (25.10.1918).

der *Friede*, was er ein Jahr zuvor — aus Gründen der Zensur — noch nicht hatte wagen dürfen:

sein Programm mitteilen. Es ist ganz kurz und lautet: Nachdem die kriegerischen Versuche, Europa deutsch und österreichisch zu machen, gescheitert sind, wollen wir nun versuchen, Deutschland und Österreich europäisch zu machen. Ein Programm, dünkt uns, in dem implicite alle politischen, sozialen, ethischen und ästhetischen Forderungen enthalten sind, zu deren Unterdrückung ein paar Millionen ohnmächtiger Menschen durch ein paar Dutzend mächtiger Unmenschen in den Krieg, ins Elend, ins Grab gehetzt wurden<sup>9</sup>.

In der kurzen, nur gut eineinhalb Jahre währenden Zeitspanne ihres Erscheinens (das letzte Heft, die Nr. 83, erschien am 22.8.1919) gelang es der Zeitschrift, einen Kreis von Mitarbeitern aufzubauen, der das gesamte intellektuelle und politische Spektrum von der bürgerlichen Mitte bis zur anarchistisch oder spartakistisch orientierten Linken abdeckte. Stellvertretend für mehr als 200 Autoren, die im *Frieden* zu Wort kamen, stehen die Namen von Alfred Adler, Peter Altenberg, Henri Barbusse, Franz Blei, Hermann Broch, Max Brod, Paul Claudel, Kasimir Edschmid, Albert Ehrenstein, Anatole France, André Gide, Maxim Gorki, Stefan Großmann, Albert Paris Gütersloh, Maximilian Harden, Theodor Heuss, Kurt Hiller, Heinrich Eduard Jacob, Siegfried Jakobsohn, Oskar Jellinek, Egon Erwin Kisch, Paul Kornfeld, Anton Kuh, Heinrich Lammasch, Andreas Latzko, Karl Leuthner, Adolf Loos, Josef Luitpold (Stern), Thomas Mann, Erich Mühsam, Robert Müller, Robert Musil, Jan Neruda, Rudolf Olden, Karl Otten, Rudolf Pannwitz, Leo Perutz, E. A. Rheinhardt, Romain Rolland, Robert Scheu, René Schickele, Hugo Sonnenschein, Otto Soyka, Theodor Tagger (d.i. Ferdinand Bruckner), Rabindranath Tagore, Leo Tolstoi, Johannes Urzidil, Berthold Viertel, Jakob Wassermann, Ernst Weiß, H. G. Wells, Franz Werfel, Walt Whitman und Hugo Wolf. Kopf und Herz der Redaktion bildeten vermutlich<sup>10</sup> Benno Karpeles, Karl

<sup>9</sup> Wie Anm. 1, S. 604.

<sup>10</sup> Die spärlichen redaktionellen Mitteilungen geben keinerlei

Tschuppik<sup>11</sup> und Richard A. Bermann (besser bekannt unter seinem Schriftstellernamen Arnold Höllriegel). Sie waren für die politischen und volkswirtschaftlichen Beiträge verantwortlich. Alfred Polgar redigierte den literarischen Teil der Zeitschrift<sup>12</sup>.

## II.

Gründer, Herausgeber und verantwortlicher Redakteur war Benno Karpeles (geb. 1868 in Wien). Er stammte aus dem jüdischen Großbürgertum — sein Vater war Gründer der internationalen Speditionsfirma Schenker und Co. —, wandte sich aber, beeinflusst von seinem Freund und Vorbild, Viktor Adler, dem Führer der österreichischen Sozialdemokratie, schon früh der Arbeiterbewegung zu. So führte er Anfang der neunziger Jahre auf eigene Kosten umfangreiche sozialstatistische Untersuchungen in den mährisch-schlesischen Bergbau-Revieren durch<sup>13</sup>. Nach dem

Aufschluß über die Zusammensetzung der Redaktion. Eine wissenschaftliche Arbeit über den «Frieden» existiert m. W. bis heute nicht.

<sup>11</sup> Vgl. Klaus Amann, *Karl Tschuppik - Der streitbare Bohemien*, in Karl Tschuppik, *Von Franz Joseph zu Adolf Hitler. Polemiken, Essays und Feuilletons*, hrsg. und eingeleitet von Klaus Amann, Wien/Köln/Graz 1982, S. 9-30. In diesen Auswahlband wurden auch einige der Arbeiten Tschuppiks aus dem «Frieden» aufgenommen.

<sup>12</sup> Vgl. Robert Musil, *Tagebücher*. Hrsg. von Adolf Frisé. 2 Bde, Reinbek b. Hamburg 1976, Bd. 1, S. 945; ferner: Kisch, *Briefe* (Anm. 2), S. 161: «In den nächsten Tagen erscheint die neue große Zeitschrift von Benno Karpeles [...], Karl Tschuppik und Alfred Polgar [...]» (Brief vom 16.1.1918 an den Bruder Paul). Bermanns Zugehörigkeit zur Redaktion schließe ich aus der Vielzahl seiner Beiträge. Zu Polgars Tätigkeit beim 'Frieden' vgl. Ulrich Weinzierl, *Alfred Polgar. Eine Biographie*, Wien/München 1985, S. 89 f.

<sup>13</sup> Vgl. Benno Karpeles, *Die Arbeiter des mährisch-schlesischen Steinkohlen-Reviers. Socialstatistische Untersuchungen*. I. Bd. Leipzig 1894 (306 S.). Vgl. auch den in Anm. 7 genannten, ausführlichen Nachruf von Olden, der wichtige biographische Informationen über Karpeles enthält.

Studium der Rechts- und Staatswissenschaften in Wien ging er zur Fortsetzung seiner ökonomischen Studien von 1894 bis 1897 nach London, wo er auch im Hause von Friedrich Engels verkehrte. Er wurde zuerst Korrespondent, dann — nach einem etwa 2-jährigen Aufenthalt in der Schweiz, wo er die in Zürich lebenden österreichischen Sozialdemokraten organisierte<sup>14</sup> —, sozialpolitischer Redakteur der *Arbeiter-Zeitung*, der er in ihren finanziellen Bedrängnissen auch privat beistand<sup>15</sup>. Ab 1897 vertrat er die österreichische Sozialdemokratie als Delegierter bei internationalen Kongressen.

Nach der Jahrhundertwende widmete Karpeles sich intensiv dem sozialistischen Genossenschaftswesen und war führend am Aufbau der sozialdemokratischen Konsumgenossenschaften beteiligt. Um der Partei auch direkt finanzielle Mittel zur Verfügung stellen zu können, gründete er 1909 eine Großbäckerei, die Hammerbrotwerke<sup>16</sup>. Der erhoffte ökonomische Erfolg des Unternehmens wurde jedoch durch die Obstruktionspolitik des christlich-sozialen Bürgermeisters von Wien, Karl Lueger, vereitelt<sup>17</sup>. Kurz

<sup>14</sup> Eine Frucht seiner Londoner Studien bildet das Buch: *Die englischen Fabriksgesetze*. In deutscher Übersetzung hrsg. von Benno Karpeles, Berlin 1900 (481 S.). Zu seiner Tätigkeit in der Schweiz vgl. Rudolf G. Ardelt, *Friedrich Adler. Probleme einer Persönlichkeitsentwicklung um die Jahrhundertwende*, Wien 1984, S. 66-81 und S. 150 ff. Friedrich Adler, der um diese Zeit in der Schweiz studierte, war von seinem Vater, Viktor Adler, der Obhut Karpeles' anvertraut worden.

<sup>15</sup> Vgl.: Victor Adler, *Briefwechsel mit August Bebel und Karl Kautsky*, sowie Briefe von und an Ignaz Auer, Eduard Bernstein, Adolf Braun, Heinrich Dietz, Friedrich Ebert, Wilhelm Liebknecht, Hermann Müller und Paul Singer. Gesammelt und erläutert von Friedrich Adler, Wien 1954, S. 204-206 (Anm. 5) [biographische Notiz zu Benno Karpeles von F. Adler], S. 217-225, 231-235, 340 f., 364, 527.

<sup>16</sup> Vgl. ebenda, S. 204-206 und Franz Seibert, *Die Konsumgenossenschaften in Österreich. Geschichte und Funktion*. Mit einer Einleitung von Josef Weidenholzer. Wien 1978, S. 40 ff.

<sup>17</sup> Lueger verweigerte die Zustimmung zur Errichtung der Hammerbrotwerke im Stadtgebiet von Wien. Sie wurden deshalb in Schwechat gebaut, «wodurch die Zustellungskosten eine untragbare

vor Ausbruch des Krieges legte Karpeles deshalb die Leitung der Hammerbrotwerke zurück, die, ironisch genug, wenige Monate später, durch die Kriegskonjunktur bedingt, große Gewinne machten und « der Partei während des ersten Weltkrieges sogar erhebliche finanzielle Mittel zur Verfügung stellen » konnten<sup>18</sup>. Für Karpeles bedeutete dieser Rücktritt, der mit schwer durchschaubaren Korruptionswürfen nicht nur gegen ihn, sondern auch gegen den damaligen Genossenschaftsfunktionär und späteren Staatskanzler Karl Renner verbunden war<sup>19</sup>, das Ende seines Engagements in der Arbeiterbewegung<sup>20</sup>. Bis zum Tode Viktor Adlers (1918), dem er im *Frieden* einen ergreifenden Nachruf widmete<sup>21</sup>, vermied er den offenen Bruch, dann aber trat er aus der Partei aus. Parallel zum *Frieden* gründete Karpeles im März 1919 eine Tageszeitung mit dem ebenfalls programmatischen Titel *Der Neue Tag*. Diese Zeitung, eines der interessantesten publizistischen Experimente der Ersten Republik, sollte, wie Karpeles schrieb, « im Dienste der Republik, der Demokratie, der sozialen Reform, der Erneuerung unseres öffentlichen Lebens den Kampf führen ». Für diesen Kampf, der nur ein gutes Jahr währte, schienen ihm seine Redakteure und Mitarbeiter vom *Frieden* am besten geeignet. So begegnet man in dieser

Höhe erlangten und große dauernde finanzielle Schwierigkeiten und damit Unstimmigkeiten in der Leitung entstanden ». Adler (Anm. 15), S. 206.

<sup>18</sup> Ebenda.

<sup>19</sup> Vgl.: « Arbeiter-Zeitung » vom 27.7.1919; « Wiener Stimmen » vom 4.9.1919; « Deutschösterreichische Tageszeitung » (Wien) vom 4.2.1926; « Neue Freie Presse » (Wien) vom 4.7.1928; « Reichspost » (Wien) vom 29.10.1932; « Arbeiter-Zeitung » (Wien) vom 26.11.1933 und « Wiener Zeitung » vom 15.1.1938. (Mappe Karpeles im Tagblatt-Archiv der Arbeiterkammer in Wien. Für die Vermittlung der Zeitungsausschnitte danke ich Herrn Dr. Eckart Früh).

<sup>20</sup> Aus diesen Gründen ist es unwahrscheinlich, daß der *Friede* — wie im Kommentar zu den Briefen E. E. Kischs ohne Quellenangabe behauptet wird [Kisch (Anm. 2), S. 469] — « von den Hammerbrotwerken finanziert » wurde. Eher ist wohl anzunehmen, daß Karpeles mit seinem eigenen Vermögen einstand.

<sup>21</sup> Vgl.: Benno Karpeles, *Viktor Adler*. F II/389-390 (14.11.1918).

Tageszeitung vielen alten Bekannten von dort: Karl Tschup-pik wurde der Chef vom Dienst und politische Hauptredakteur des Blattes, Alfred Polgar leitete das umfangreiche Feuilleton, für das Franz Blei, Stefan Großmann, Hugo von Hofmannsthal, Egon Erwin Kisch, Anton Kuh, Robert Musil, Rudolf Olden, Leo Perutz, Egon Wellesz u.a. Beiträge lieferten. Joseph Roth veröffentlichte im *Neuen Tag* seine ersten sozialkritischen Feuilletons und Reportagen<sup>22</sup>. Nach dem Scheitern des *Neuen Tag* übernahm Karpeles zuerst in Wien, dann in Berlin, leitende Funktionen in der von seinem Vater gegründeten Firma.

Seinen letzten Lebensabschnitt charakterisiert eine neuerliche, überraschende Wendung. Seine Bekanntschaft mit dem christlich-sozialen Bundeskanzler Ignaz Seipel und ein religiöses Erweckungserlebnis durch die stigmatisierte Therese von Konnersreuth ließen Karpeles nicht nur zum Katholizismus konvertieren, sondern auch den — naturgemäß vergeblichen — Versuch unternehmen, im Angesicht des drohenden Faschismus für eine Verständigung zwischen den Sozialdemokraten und den Klerikalen einzutreten — nicht zuletzt deshalb, weil « das Bekenntnis zum Faschismus unvereinbar [...] mit dem Bekenntnis zum Katholizismus » sei. Zu diesem Schluß kam er durch eine eingehende Analyse der Enzyklika Papst Pius IX *Quadragesimo anno* (1931)<sup>23</sup>. Als Karpeles im Januar 1938 völlig verarmt in Wien starb, konnte die *Reichspost* ihre Häme gegenüber einem Mann, der seit dem Ende des Krieges abwechselnd als Vertreter des « großkapitalistischen Preßgelichters »<sup>24</sup>,

<sup>22</sup> Zum *Neuen Tag* vgl. Weinzierl (Anm. 12), S. 97 ff., Klaus Westermann, *Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915-1939*, Bonn 1987, S. 21-28; Musil, *Tagebücher* (Anm. 12), S. 945; Kisch, *Briefe* (Anm. 2), S. 336 f.; « Wiener Stimmen » vom 20.3.1919; Olden, *Nachruf* (Anm. 7), S. 141; und: Benno Karpeles, *Der neue Tag*. F III/147-148 (7.3.1919).

<sup>23</sup> Benno Karpeles, *Klassenkampf, Faschismus und Ständeparlament. Ein Beitrag zur Diskussion über die berufsständische Neuordnung*, Wien 1933 (43 S.), S. 30 (im Original gesperrt).

<sup>24</sup> Vgl.: *Der Haß des Preßgelichters*, in « Arbeiter-Zeitung » (Wien) vom 27.7.1919.

als 'freiwilliger Lakei' der Entente<sup>25</sup> und als raffgieriger jüdischer Korruptionist und Geschäftemacher<sup>26</sup> beschimpft worden war, nur notdürftig verbergen. In etwas voreiliger Siegesgewißheit rechnete sie ihm « rückschauend als Verdienst » an, daß er durch sein mißglücktes Hammerbrotunternehmen « mit zu den Totengräbern der österreichischen Sozialdemokratie » zähle<sup>27</sup>.

Jener Charakterzug des Benno Karpeles, der den zeitgenössischen Protagonisten einer feindselig-verbitterten Lagerpolitik nur als der Ausdruck des wiederholten Renegatentums erschien, seine intellektuelle Unabhängigkeit, die es ihm erlaubte, dort, wo es ihm geboten schien, auch mit jenen ins Gericht zu gehen, denen er sich noch am ehesten verbunden fühlte, dieser Charakterzug mag einen Gutteil jener Offenheit und Hellhörigkeit erklären, die seine Zeitschrift *Der Friede* inmitten des ohrenbetäubenden Kriegslärms und des ihm folgenden « Gewaltfrieden »-Geschreis bewiesen hat.

« Eine gute Zeitschrift » schrieb Alfred Polgar in der zweiten Nummer des *Frieden*, « wird vor allem eine Zeitschrift sein müssen. Eine Art Uhr, die die politische, soziale, literarische Stunde schlägt »<sup>28</sup>. Was die Stunde geschlagen hat, und nicht, was irgendeine Partei an die große Glocke hängen wollte —, das sollte im *Frieden* zur Sprache kommen<sup>29</sup>. Also: « jede Meinung über jede des Bedenkens und Besprechens werte Sache » — unter einer Voraussetzung allerdings, « jener nämlich, daß dem *Friede*

<sup>25</sup> Vgl.: *Das Grausen der Schuldigen*. In: « Wiener Stimmen » vom 4.9.1919.

<sup>26</sup> Vgl.: *Geschäft und Politik*, in « Deutschösterreichische Tageszeitung » (Wien) vom 4.2.1926.

<sup>27</sup> *Der Gründer der Hammerbrotwerke gestorben*, in « Reichspost » (Wien) vom 15.1.1938.

<sup>28</sup> Alfred Polgar, *Zeitschrift in Wien*. F I/46-47 (2.2.1918), Zit. S. 46.

<sup>29</sup> Die 2. Nummer wurde mit folgender Ankündigung eröffnet: « 'Der Friede' vertritt keine Partei, keine Gruppe. Er will helfen, über die wichtigen Fragen unseres öffentlichen Lebens Klarheit zu verbreiten... » F I/25 (2.2.1918).

die Möglichkeit gegeben ist, zu widersprechen, anderer Meinung zu sein [...] ». « Hier darf 'Hoch!' geschrien werden, soweit wir in der Lage sind, dagegen 'Nieder!' zu schreien. Und umgekehrt »<sup>30</sup>. Von beidem wurde eineinhalb Jahre lang auf 1992 engbedruckten Seiten im A-4 Format ausgiebig Gebrauch gemacht. Wie nicht anders zu erwarten in einer Situation, in der nichts ungewisser war als die künftige Gestalt des Staates: diese 'Hoch' — oder 'Nieder'-Rufe bezogen sich mit Vorliebe auf die Entwürfe eines künftigen 'Österreich', seiner Grenzen, seiner inneren Ordnung und seiner Beziehungen nach außen. Alfred Polgar schrieb in dem zitierten Artikel über eine gute Zeitschrift, mit dem er zweifellos den *Frieden* meinte, das Richtige sei an seine Zeit gebunden und, Ibsen zitierend, setzte er den Gedanken fort: « Wahrheiten [...] halten, wenn's gut geht, dreißig Jahre. Und das müssen schon schmiedeeiserne Wahrheiten sein »<sup>31</sup>. Aus dem sicheren Abstand von siebzig Jahren, die uns gelehrt haben, daß vor allem auch das Falsche an seine Zeit gebunden ist, dürfte der Versuch, zu ergründen, welche der Wahrheiten über Österreich, die der *Friede* verbreitete, sich als « schmiedeeiserne » erwiesen haben, mehr als bloß antiquarisches Interesse beanspruchen.

Die im *Frieden* eineinhalb Jahre lang kontinuierlich geführte Diskussion über die künftige Gestalt des Staates war dem Programm der Zeitschrift entsprechend eine offene und durch die Redaktion offenbar bewußt breit angelegte Debatte im Sinne der zitierten Pro- und Contra-Philosophie. Große Entwürfe, Visionen und Utopien wechselten mit Kontrapositionen, Polemiken und augenscheinlich bestellten Gegenartikeln, wobei eine eindeutige Präferenz für eine der diskutierten Konzeptionen zumindest bis zum 12. November 1918 (Proklamation Deutschösterreichs) kaum erkennbar ist. Einig war man sich lediglich in der Ablehnung des Status quo: des deutsch-zentralistischen Habsburgerstaates.

<sup>30</sup> F II/49 (9.8.1918).

<sup>31</sup> Wie Anm. 28.

In der Debatte ging es — mit unterschiedlicher Intensität — im Wesentlichen um vier Themen:

- Politische und ökonomische Implikationen der 'Mitteleuropa'-Idee. Diese Diskussion entzündete sich vor allem am Programm einer mitteleuropäischen Wirtschaftsgemeinschaft, wie es der deutsche Politiker Friedrich Naumann in seinem Buch *Mitteleuropa* (1915) entwickelt hatte;
- Österreich als neutralisierter Kleinstaat nach dem Vorbild der Schweiz;
- Umgestaltung der Habsburger-Monarchie in einen demokratischen Bundesstaat freier Völker (Föderalismuskonzept);
- Anschluß (der deutschsprachigen Gebiete der Monarchie) an das Deutsche Reich.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß auch Hirngespinnste von dieser Debatte keineswegs ausgeschlossen waren. So stellte der Volkswirtschafts-Experte Alfred Schwoner im März 1918 allen Ernstes die Frage: 'Sollen wir nach Kolonialbesitz streben?' In der Erwartung, daß « der Friedensschluß eine Neuverteilung des afrikanischen Kolonialbesitzes mit sich bringen wird », wog er Gefahren und Vorteile, mögliche Widerstände und strategische Positionen gegeneinander ab, zerbrach sich den Kopf über die Staatssprache in einer österreichisch-ungarischen Kolonie — « Dem Neger [...] kann man nicht zumuten, zugleich Deutsch und Ungarisch zu lernen und zu sprechen. Die Sprache kann nur die deutsche sein [...] » — und diskutierte abschließend die Frage, welche Gebiete in Betracht kämen.

Die Kolonie müßte eine Küste haben, damit wir sie mit unseren Schiffen erreichen können, sie müßte fruchtbar und halbwegs gesund sein. Strategisch und wirtschaftspolitisch wäre es wichtig, daß sie an eine deutsche Kolonie anschließt, wodurch die Verteidigung zu Lande uns beiden erleichtert wäre. Dagegen ist es strategisch gleichgültig, ob sie relativ nahe von uns in Nordafrika oder jenseits des Suezkanals im nordwestlichen Afrika liegt. Ist England unser Freund, so sind wir von da und dort abgeschnitten, ist Italien unser Feind, so könnten wir ebenso gut dahin wie dorthin gelangen. Es sprechen also keine strategischen Vorteile zu gunsten der nordafrikanischen Kolonien, dagegen spricht, daß sie von

halbzivilisierten und sehr kriegerischen Volksstämmen bewohnt werden, die einer sehr starken Hand und sehr einheitlichen Verwaltung bedürfen. Es käme für uns ja überhaupt nur Tripolis in Betracht, und auf dieses würde, falls Italien es abtreten müßte, unsere türkischen Verbündeten zweifellos Ansprüche erheben. Ernstlich können wir nur an Erythrea und das Somaliland denken, beziehungsweise an ein Stück Landes nördlich vom künftigen deutschen Ostafrika.

Daß noch wenigen Monate vor Kriegsende die imperialistischen Träume keineswegs ausgeträumt waren, belegt auch die Diskussion der sogenannten « austropolnischen Lösung » oder die Forderung « freie[r] Weg nach Triest »<sup>32</sup>.

Aus Umfanggründen muß ich mich im folgenden auf jene beiden Entwürfe beschränken, deren Diskussion in der Zeitschrift den breitesten Raum einnimmt: föderalistische Lösung versus Anschluß an Deutschland.

### III.

Mit Blick auf den « landesüblichen politischen Alphabetismus » heißt es in der ersten Nummer des *Frieden*: « In Österreich verzichten viele. Es gibt den Weg ins Kaffeehaus, zur Ästhetik, zum Zynismus. Man kann die Hände ringen und bedauern. Man kann die Achseln zucken und Witze machen. Soll es so bleiben? » Der *Friede* selbst war die Antwort auf diese Frage. Er machte von Anfang an furios deutlich, daß er nicht bereit war, sich auf « das Niveau der großen Zeit » zu begeben, die ihre « stärkste sittliche Erhebung » im « Schlechtbefinden der Feinde » sah. « Unser einziger Trost im Unglück ist das Unglück der anderen. Indes wir hungern, darf unser Phantasie in fremdem Elend schwelgen ». Am « Sterbelager der europäischen Kultur » stellten die Autoren des *Frieden* ihre

<sup>32</sup> Alfred Schwoner, *Sollen wir nach Kolonialbesitz streben?* F I/208-210 (22.3.1918), Zit. S. 209. Vgl. ferner: Karl Leuthner, *Die austropolnische Lösung*. F II/4-6 (26.7.1918) und: *Der freie Weg nach Triest*. F I/417-418 (24.5.1918).



Diagnosen. Und sie konstatierten für Österreich zweierlei, Siechtum und Gesundheit<sup>33</sup>.

« Ist Österreich krank? » fragte Karl Tschuppik im Februar 1918. « Die Theorie von der Erkrankung Österreichs » sei eine Erfindung jener « verhältnismäßig kleine[n] Gesellschaft, die in alten Vorstellungen aufgewachsen, sich als die wahre und einzige Vertretung unseres Reiches fühlt », die « alten Nutznießer der Macht und ihr literarisch-politischer Anhang ». Sie setzten ihren kleinen isolierten Kreis mit seinen engen Interessen, Karriererücksichten und Zukunftsängsten Österreich gleich und meinten, das « wirkliche, große, lebendige Österreich » habe sich nach den kleinen Plänen zu richten, die in ihrem Zirkel als Staatskunst ausgegeben würden. Mit gleichsam photographischer Genauigkeit hielt Tschuppik in einer historischen Momentaufnahme fest, wie diese Gesellschaft aus Herrenhausmitgliedern, hohen Beamten, Geheimräten und Journalisten von der Galerie des Abgeordnetenhauses auf das « wirkliche Österreich », die bunte und vielsprachige Schar der Volksvertreter im Parterre ganz so hinunterschaut, « wie die ahnungslosen, neugierigen Kinder die Käfige in Schönbrunn zu begucken pflegen »<sup>34</sup>.

Die Angriffe auf den umfassenden « Analphabetismus der Gebildeten », « der unser politisches Leben recht eigentlich zu grunde [sic] richtet »<sup>35</sup>, weisen auf einen Kernpunkt der Zeitkritik im *Frieden*: Auf das Versagen des deutschen Bürgertums in Österreich, seiner Parteien und Politiker. Die deutschen Parteien Österreichs hätten bestenfalls den Vorstellungen entsprochen, « die der Kleinbürger von der Politik hatte: Sie waren national und industrie-feindlich ». Der größte Teil der Politiker sei damit zufrieden gewesen, von sich sagen zu können, daß er national sei. « Aber daraus wird keine Politik. Daß einer

<sup>33</sup> *Der Fall Pernerstorfer*. F I/5 (26.1.1918) und F I/25 (2.2.1918).

<sup>34</sup> Karl Tschuppik, *Das gesunde Österreich*. F I/102-103 (22.2.1918). Wiederabgedruckt in Tschuppik (Anm. 11), S. 33-35.

<sup>35</sup> Vgl.: *Der Analphabetismus der Gebildeten*. F I/129-130 (1.3.1918).

deutsch ist, weil er sonst nichts ist, kann noch kein Verdienst sein; es ist eine selbstverständliche Voraussetzung. Die Politik fängt erst jenseits des Nationalen an ». Deshalb seien die Wortführer « unserer heutigen Parteien, Provinzadvokaten und Schriftleiter, die seit Jahrzehnten mit dem Wort 'deutsch' auskommen », mit ihrem Publikum, den « sozial mißvergnügten und für jede Demagogie empfindlichen Kleinbürgern », unter sich geblieben. Die deutsche Politik in Österreich, « in ihrer Rolle als Polizeimann und Hüter aller Rückständigkeit », sei dabei, unter die Räder zu kommen<sup>36</sup>.

So war es also keineswegs nur der 70. Jahrestag der Revolution von 1848, der die Beiträge des *Frieden*, etwa den Historiker Richard Charmatz, auf den Gedanken brachte, zu den Idealen von 1848 zurückzukehren — gleichsam so als könnte Geschichte wie eine abgelaufene Uhr einfach neu zum Gehen gebracht werden. Es müsse, schrieb er unter dem Titel *Märzgedanken*, « endlich der Weg ins Freie » gefunden werden:

Für Österreich heißt dies, daß wir zu dem Problem vom Jahre 1848 zurückzukehren werden: die Verjüngung des Staates, die Aufrichtung der inneren Freiheit, die Auseinandersetzung der [sic] Nationalitäten, die Begründung der neuen Weltordnung — all dies harret unser als schwere Aufgabe, all dies will zeitgemäß und doch im Sinne der besten und reinsten Überlieferungen, die wir haben, angefaßt und einer sicheren Lösung zugeführt werden. Wird das Bürgertum, das vor siebzig Jahren auf dem Platze war, zur Stelle sein und seine Sendung erfüllen?<sup>37</sup>

Auf die historisch und politisch diffizile Problematik des Verhältnisses der Deutschen Österreichs zu den polnischen, tschechischen, ungarischen oder südslawischen Nationalitäten im Staate, die im *Frieden* durchaus differenziert und auch kontrovers diskutiert wurde, kann ich hier im Detail nicht eingehen, doch es ist nicht zu übersehen, daß viele Autoren, Charmatz war einer davon, eine Möglich-

<sup>36</sup> *Bürgerliche Demokratie*. F I/249-250 (5.4.1918).

<sup>37</sup> Richard Charmatz, *Märzgedanken*. F I/173-174 (15.3.1918), Zit. S. 174.

keit zur « Verjüngung des Staates » in erster Linie in einer « demokratische[n] Gemeinschaft freier Völker » sahen<sup>38</sup>. Interessanter als die Erwägungen im einzelnen, ob dieser Staatenbund nun mit oder ohne die Polen, die Tschechen, die Ungarn, die Südslawen zustande kommen sollte<sup>39</sup>, sind für unseren Zusammenhang die prinzipiellen Argumente für diese Fiktion eines multinationalen, föderalistischen Bundesstaates, denn sie zeigen auch, woran diese Utopie letztlich scheiterte.

Für die österreichische Wirklichkeit des Jahres 1918, die nach einer Formulierung des *Frieden* « mindestens siebenzig Jahre hinter der politischen Entwicklung der Welt zurückgeblieben »<sup>40</sup> war, stellte auch die vernünftigste und fundierteste Kritik kein Remedium dar, das ansetzte. Bei einer Verfassung des öffentlichen Lebens, die kurz und bündig als « Verwesung bei lebendigem Leibe »<sup>41</sup> und als « Totenstille der Geister [...] im Reiche der Politik »<sup>42</sup> charakterisiert wurde, vermißte der *Friede* vor allem ein politisches Reformprogramm und die Bereitschaft zu politischem Handeln. « Kurz, man vermeidet es, das Einfachste zu tun, weil man das Größere nicht tun will, und sagt dann, das Größere könne nicht getan werden, weil das Einfachste nicht geregelt sei »<sup>43</sup>.

Einen Hauptgrund für die Paralyse des öffentlichen Lebens und die Unmöglichkeit, zu politischen Lösungen zu kommen, sah der *Friede* im Scheinkonstitutionalismus Österreichs, in der Marionettenfunktion seines Parlaments, das zum einen nicht repräsentativ sei und zum anderen nur, « soweit es unbedingt nötig scheint, hie und da zur

<sup>38</sup> Richard Charvát, *Demokratie und Demagogie in Österreich*. F II/81-83 (18.8.1918), Zit. S. 81.

<sup>39</sup> Vgl. z. B.: Karl Tschuppik, *Prag und Berlin*, F I/561-563 (5.7.1918); *Der Widerspruch der Ungarn*, F II/148-149 (6.9.1918); Rudolf Pannwitz, *Der Geist der Tschechen*. F II/in mehreren Fortsetzungen ab 16.8.1918; [über die Südslawen] F II/170-171 (13.9.1918).

<sup>40</sup> *Die zeitgemäße Auffassung*. F I/608-609 (19.7.1918), Zit. S. 608.

<sup>41</sup> *Atmosphäre des Vertrauens*. F II/52-53 (9.8.1918).

<sup>42</sup> Wie Anm. 36, S. 259.

<sup>43</sup> *Der freie Weg nach Triest*. Wie Anm. 32, S. 418.

Beratung der Staatsgeschäfte zugelassen » werde. Das Resultat sei, daß die Regierenden jeden wirklichen Kontakt mit den « Elementen jeder Politik, mit den Staatsbürgen », verloren hätten und daß das Parlament, das das Vertrauen seiner Wähler « nicht unzweifelhaft genießt », sich wie ein « verstopfter Kanal, mehr ein Verkehrshindernis als ein Verkehrsweg zwischen Volk und Regierung » schiebe. Den slawischen Abgeordneten, die man « systematisch in einen unfruchtbaren und selbstmörderischen Radikalismus hineingetrieben habe », stünden « ebenso starrköpfig die Deutschnationalen » gegenüber, « jederzeit bereit, von ihrer fortwährend betonten Staatstreue abzufallen, wenn man von ihnen die leiseste Konzession an die slawische Majorität des Landes verlangt, irgendeinen Akt der selbstverständlichen Gerechtigkeit, irgendeinen Schritt zur Gesundung »<sup>44</sup>. Die gesamte Politik des « nationalen Gegners », so Tschuppik im Juli 1918, werde mit den Augen des österreichischen Staatsanwalts betrachtet und « mit dem Begriff 'Hochverrat' abgetan »<sup>45</sup>.

Vor allem der Herausgeber der *Neuen Freien Presse*, « die uns im Krieg mehr schadet als irgend ein feindliches Heer »<sup>46</sup>, der « aus Bosheit und Schwachsinn zusammengesetzte »<sup>47</sup> « Papierpapst » und « Schreihals »<sup>48</sup> Moriz Benedikt, wurde als Wortführer und Propagandist eines « deutschzentralistischen Großösterreich », für das Tschechen, Polen, Slowenen und Kroaten « Völker zweiter Klasse, patriarchalisch betreute Vasallen » darstellten, wiederholt auf das schärfste angegriffen<sup>49</sup>. In Benedikts Kopf, heißt es zwei Monate vor Kriegsende, niste noch immer die « läppische Vorstellung eines zentralistischen Österreichs », die von der Annahme ausgehe, daß die Völker Österreichs

<sup>44</sup> Wie Anm. 41.

<sup>45</sup> Karl Tschuppik, *Prag und Berlin*. Wie Anm. 39, S. 561.

<sup>46</sup> *Der Widerspruch der Ungarn*. Wie Anm. 39, S. 149.

<sup>47</sup> Kajetan [d.i. Karl Tschuppik], *Die wahren Hochverräter*. F II/293-294 (18.10.1918), Zit. S. 294. Wiederabgedruckt in Tschuppik (Anm. 11), S. 46-50.

<sup>48</sup> F II/170-171 (13.9.1918).

<sup>49</sup> Vgl. Anton Kuh, *Proskriptionsliste*. F II/272-273 (11.10.1918).

dazu da seien, « das Postament abzugeben für eine herrschende Clique der Bureaucratie und der Börsenjobber. Daß das Postament lebendig werden und die Mißgeburt aus Dreck und Betrug herunterwerfen könnte, das will den Nutznießern des Zentralismus nicht in den Sinn »<sup>50</sup>. Anton Kuh schlug vor, am « Tourniquet [d. i. Drehkreuz] der neuen Zeit » Kontrollorgane aufzustellen, « um jeden Staatsuntertan, Plakatträger und Apologeten der alten Zeit zurückzuweisen, der behutsam hinüberschleichen will ». Moriz Benedikt — « ein arteriosklerotischer Feuerkopf, der Sire noch um Gedankenfreiheit bittet, während es um die Selbstbefreiung geht » — setzte Kuh auf seiner « Proskriptionsliste » für die besagten Kontrollorgane an die erste Stelle. Er befand sich in guter Gesellschaft, denn auch « Herr von Hoffmannsthal » [sic], der « Voltaire » der « feuilletonistischen Süßlinge », findet sich hier. Hofmannsthal habe sich « bis zum Krieg die Gegenwart immer drei Schritte vom ästhetischen Leib » gehalten, ehe er sich auf die « Leibkürassier-Verpflichtung des 'Edlen von' [Hofmannsthal] » besonnen habe. « Er hat die Vergangenheit geerbt, wie der Millionärssohn die Louis-Seize-Möbeln [sic]. Darum setzt er sich breiter in sie hinein und gibt sie schwerer heraus. Mein Gott, wird halt als Balzacscher Leidtragender des ancien régime auf Rodaun seine Tage fristen! » Einem Mann, « der sich Mirko Jellusich [sic] nennt », traute Kuh offenbar und zu recht mehr zu. Leuten wie ihm müsse man auf die Finger sehen. « Gebt gut acht, was sie tun und reden! Und ob sie es wagen, sich in den Vordergrund einer Zeit zu stellen, deren größtes Hindernis sie waren »<sup>51</sup>.

Der *Friede* war, wie man sieht, nicht zu vornehm, die wahren und vermeintlichen « Totengräber »<sup>52</sup> Österreichs mit Namen zu nennen. Und er zerrte nach heutigem Verständnis und Empfinden wohl in der überwiegenden

<sup>50</sup> Wie Anm. 48.

<sup>51</sup> Wie Anm. 49.

<sup>52</sup> Vgl. Kajetan [d. i. Karl Tschuppik], *Rede an die Totengräber*. F II/270-271 (11.10.1918).

Mehrzahl der Fälle die Richtigen ans Licht, die Deutschnationalen zuvörderst, deren Wesen der *Friede* « im Maximum der Verbohrtheit »<sup>53</sup> erkannte. Sie waren dem *Frieden* der eigentliche « Feind der Deutschen ». « Können Feinde grimmiger und boshafter sein in der Erfindung geistiger Verkümmern, politischen Analphabetentums, sozialer Rückständigkeit, kulturellen Tiefstands? [...] War's möglich, ist's wahrscheinlich, daß eine Welt in Flammen aufgeht und dieses Flammenmeer just den Jahrmarkt der deutsch-österreichischen Politik verschont? »<sup>54</sup>

Schon in einer der ersten Nummern der Zeitschrift wurden am deutschnationalen Credo der Waffenbrüderschaft kräftige Zweifel geäußert: « [...] stehen wir unter dem Diktat », fragte der *Friede*, « unserem [deutschen] Verbündeten ein recht kräftiger Bundesgenosse in seinen Fehden mit Frankreich, England und der ganzen Welt zu bleiben? » Ein entscheidendes « Nein » war die Antwort, denn wer sich nicht mit deutschem « Demokratieersatz » zufrieden gebe, müsse daran festhalten, daß « Freiheit, Wohlstand und Kultur mit dem Wesen des militärischen Machtstaates in unversöhnlichem Widerspruch » stünden und müßte « jede vernünftige Föderalisierung heiß herbeiwünschen »<sup>55</sup>. Und in einem Beitrag mit dem programmatischen Titel *Föderalismus* lautet die Quintessenz kurz und bündig: « Wer gegen eine Reform der Verfassung im Sinne des Föderalismus ist, der ist, so patriotisch er deklamieren möge, gegen Österreich »<sup>56</sup>.

Das letzte Wort zur Vision eines « neuen und gerechter begründeten Österreich », das ein demokratischer Bundesstaat freier Völker sein sollte, gebührt jedoch Richard A. Bermann, der in einem bestürzend hellsichtigen Artikel

<sup>53</sup> Justus, *Die Armeentrennung als demokratische Grundforderung*. F I/56-57 (9.2.1918), Zit. S. 56.

<sup>54</sup> *Eine Schmach*. F I/513 (21.6.1918).

<sup>55</sup> Wie Anm. 53.

<sup>56</sup> *Föderalismus*. F II/172-173 (13.9.1918), Zit. S. 173. Vgl. bes. auch: Karl Tschuppik, *Das deutsche Unglück*. F II/221-224 (27.9.1918). Wiederabgedruckt in Tschuppik (Anm. 11), S. 36-45.

vom Oktober 1918 in der territorialen Zerstückelung der Monarchie den Keim künftiger Katastrophen erkannte und die Ereignisse von 1939 und 1945 vorhersagte:

Die Tschechen werden darüber nicht hinwegkommen: Fordern und erhalten sie die völlige Loslösung des von Tschechoslowaken besiedelten Gebietes, fällt ihnen auch die Herrschaft über alle gemischtsprachigen Städte und über die kleineren deutschen und magyarischen Sprachinseln zu — so bleibt ihnen doch nur ein geographisch nicht geschlossenes [...] Gebiet, es sei denn, daß man die Deutschen der Sudetenländer ausrottet; anders wird man sie in diesen tschechoslowakischen Nationalstaat nicht hineinbekommen. Andererseits wieder könnten die Deutschen der Sudetenländer sich nur an Deutschland anlehnen, von dem sie doch durch ernste geographische Schranken geschieden sind. Sie gehören geographisch einmal zu Böhmen und Mähren; sie können politisch nur dazu gehören, wenn Österreich bestehen bleibt. Man muß die Entente auf die große Ähnlichkeit dieses Problems mit dem von Ulster verweisen; man kann Ulster nicht von seiner Insel Irland wegnehmen, aber man muß den letzten Ulstermann erschlagen, ehe er sich unter die Herrschaft der irischen Majorität beugen läßt; da helfen alle gutgemeinten Versprechungen künftiger Toleranz gegen nationale Minderheiten nichts<sup>57</sup>.

Bei der in vielfältigen Variationen dargelegten Grundthese der Zeitschrift, daß die Bevölkerung genug habe « von all den Utopien von rechts und von links, von den unmöglichen Nationalstaaten [...] und von der großen Germanisation, die nur zum Schaden des Deutschtums ausschlägt »<sup>58</sup>, regte die Vorstellung einer Vereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich die Phantasie der *Friedens*-Leute nur mäßig an. Nur wenige, wenngleich gewichtige, Pro-Stimmen lassen sich vernehmen. Die Kritiker, die nicht zufällig im engeren Umkreis der Redaktion anzusiedeln sind, überwiegen bei weitem.

Im März 1918 schickte der frühere Feuilletonredakteur der *Arbeiter-Zeitung* und Leiter der Wiener Volksbühne, Stefan Großmann, aus Berlin (wohin er 1912 übersiedelt

<sup>57</sup> R.A.B. [d. i. Richard A. Bermann], *Das Selbstbestimmungsrecht und die Sprachenkarte*. F II/269-270 (11.10.1918), Zit. S. 269 f.

<sup>58</sup> *Atmosphäre des Vertrauens*. Wie Anm. 41, S. 53.

war), ein als *Monolog* bezeichnetes Sendschreiben an den *Frieden*, das dem « halberstickten Österreich » Deutschland als « Rettung » empfahl. « Wenn unser österreichisches Schicksal uns in Selbstmordnähe treibt, dann taucht, während das umhergeworfene Schiffelein kraftlos auf Wellen treibt, die rettende große deutsche Küste auf. Welchem anderen Stamme ist dieses Glück des zweiten Lebens gegönnt? »<sup>59</sup> Zwar werde, konzidierte Großmann mit verhaltener Sentimentalität, die Seele des Österreicherers im Land der Sachlichkeit und Tüchtigkeit nicht ganz satt und ungewollt schossen aus der Lüneburgerheide die Gipfel der Rax auf, doch die Komplementarität dieser Stereotypen, wie sie ja auch aus dem ein Jahr davor entstandenen 'Schema' von Hofmannsthal, 'Preuße und Österreicher', bekannt ist<sup>60</sup>, ließ sich bei Großmann, wie auch in späteren Ausformungen dieses Gedankens nur als ein zusätzliches Argument für den Anschluß verstehen<sup>61</sup>. Der *Friede* zögerte nicht, Großmann umgehend eine Antwort zu erteilen. Sein Argument sei bloß ästhetisch und wenn etwas endlich den gerechten Widerwillen erregen müsse, dann das ästhetische Argument, « womit soviele Österreicher sich und ihresgleichen das Vegetieren zu versüßen » suchten. Die Jugend Österreichs wisse, daß es nicht auf die Ausdeutung Österreichs, sondern auf dessen Umgestaltung ankomme. « Die letzte Generation hat Österreich besungen, in Stimmungen und Bildern festgehalten, seine Laster in Tugenden umgelogen; die österreichische Jugend war feuilletonistisch, schönggeistig und zynisch. Die kommende Jugend wird politisch sein », und wenn sie es sei, werde « die Flucht

<sup>59</sup> Stefan Großmann, *Glück des Österreicherers. Ein Monolog*. F I/221-222 (29.3.1918), Zit. S. 221.

<sup>60</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Preuße und Österreicher. Ein Schema*, in: H. v. H., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Prosa III, Frankfurt 1952, S. 407-409.

<sup>61</sup> Vgl.: Klaus Amann, *Die Brückenbauer. Zur 'Österreich'-Ideologie der völkisch-nationalen Autoren in den dreißiger Jahren*, in: Klaus Amann/Albert Berger (Hrsg.), *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse - Institutionelle Voraussetzungen - Fallstudien*, Wien/Köln/Graz 1990<sup>2</sup>, S. 60-78.

ins Ästhetische, aber auch die Flucht nach Deutschland überflüssig werden »<sup>62</sup>.

Robert Müller, der expressionistische Dichter, mag vielleicht nicht übermäßig repräsentativ für Österreichs Jugend um 1918 gewesen sein, seine polemische pointierte Abrechnung mit dem Anschlußwunsch war aber jedenfalls politisch begründet. Er bezweifelte im Januar 1919 grundsätzlich und mit Argumenten, die eine verblüffende Ähnlichkeit mit Ohrfeigen haben, daß das nachrevolutionäre Deutschland sich vom imperialistischen und militarisierten Machtstaat Wilhelms II. unterscheide. Der « gefährliche deutsche Nationalismus, der aus aller anerkennenswerten Tüchtigkeit nicht ein Bekenntnis zur Menschheitsordnung, sondern eine Waffe » mache, dürfe Österreich nicht betören. Der Pferdefuß Deutschlands sei seine Devise: 'Dem Tüchtigen freie Bahn'. Es frage sich, ob Österreich das Hufeisen zu diesem Pferdefuß abgeben wolle<sup>63</sup>.

Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß das bekannte Votum Robert Musils für den Anschluß, das vierzehn Tage später unter dem Titel *Buridans Österreicher* im *Frieden* erschien, eine direkte Antwort auf die Polemik Robert Müllers ist. Donauföderation und Groß-Deutschland heißen die beiden Heubündel, zwischen denen Musils Österreicher steht. Und letztlich ist es exakt jenes von Müller perhorreszierte Element deutscher Tüchtigkeit, das Musil in Richtung Großdeutschland gravitieren läßt. Der Österreicher sollte, trotzdem er vom Kopfe bis zum Hufe auf Gespaltenheit und noble Subtilität eingerichtet sei, « ein einziges Mal einen Burgfrieden schließen zwischen der Spiritualität und der gemeinen Wahrheit und das Einfache tun, trotzdem er es kompliziert unterlassen könnte ». Die Alternative zum Anschluß an Deutschland wäre, « Österreich unter dem Namen Donauföderation als europäischen Naturschutzpark für vornehmen Verfall weiterzulegen »<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> *Die Flucht. Eine Entgegnung.* F I/222-223 (29.3.1918) Zit. S. 223.

<sup>63</sup> Robert Müller, *Österreich und das deutsche Geschäft.* F III/32-34 (31.1.1919).

<sup>64</sup> Robert Musil, *Buridans Österreicher.* F III/82-83 (14.2.1919).

Beide — Müllers und Musils — Stellungnahmen erfolgten nach der Proklamation der Staats- und Regierungsform Deutschösterreichs vom 12. November 1918, deren Artikel 2 bekanntlich erklärte: « Deutschösterreich ist ein Bestandteil der Deutschen Republik ». Die seit siebenzig Jahren als publizistischer Gemeinplatz kolportierte Behauptung, daß dieser von der Provisorischen Nationalversammlung feierlich proklamierte (wenngleich nicht vollzogene und schließlich durch die Friedensverträge von St. Germain untersagte) Anschluß auf breiteste Zustimmung gestoßen sei, muß zumindest für die politische und literarische Intelligenz bestritten werden, deren Sprachrohr der *Friede* war. Sie fühlte sich durch die Provisorische Nationalversammlung ganz offensichtlich nicht vertreten. « Niemals hat der Vorstand eines Gesangsvereins das Programm seiner nächsten Liedertafel so leichtfertig entworfen, wie unsere Gesetzgeber über die Lebensfrage unseres jungen Staates entschieden haben »<sup>65</sup>.

Richard A. Bermann sprach von « unwürdiger Hast », ja von einem « parlamentarischen Putsch » durch die Provisorische Nationalversammlung. « Weder, daß wir als völlig unabhängiger, vielleicht als neutralisierter Kleinstaat nicht leben können, noch, daß ein Wirtschaftsbündnis mit unseren slawischen und ungarischen Nachbarn unmöglich und unvorteilhaft wäre, ist anders bewiesen worden, denn durch heftige Behauptungen und durch Beschimpfungen der Leute, die darüber eine eigene Meinung haben wollten »<sup>66</sup>. Ein Seitenblick auf die Motive, die der *Friede* hinter der « unverantwortliche[n] Leichtfertigkeit »<sup>67</sup> dieser

Robert Müller zählte zum engeren Bekanntenkreis Musils. Vgl. auch Musils Nachruf auf Robert Müller (1924) in R.M., *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Adolf Frisé, 2 Bde, Hamburg 1978, Bd II (Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden), S. 1131-1136.

<sup>65</sup> *Die Politik der Schlagworte.* F II/555-558 (3.1.1919), Zit. S. 555.

<sup>66</sup> R.A.B. [d. i. Richard A. Bermann], *Eine Freundesstimme über den Anschluß.* F III/34-36 (31.1.1919), Zit. S. 34.

<sup>67</sup> Wie Anm. 65, S. 558.

Proklamation vermutete, ist deshalb geboten. In einem außergewöhnlich langen Artikel vom 3. Januar 1919 wurde auf der Grundlage von Parlamentsreden, Zeitungsartikeln und öffentlichen Erklärungen nachgezeichnet, wie sich innerhalb von nur sechs Wochen die Haltung der entscheidenden und einzigen aktiven politischen Kraft in der Nationalversammlung, der Sozialdemokratie, in der Frage Anschluß grundlegend verändert hatte.

Während Viktor Adler in seiner letzten Parlamentsrede am 3.10.1918, wenige Tage vor seinem Tode, noch von einem « neuen Band » gesprochen hatte, das die Völker Österreichs als freie und selbständige miteinander verbinden könnte, legte sich sein Nachfolger, Otto Bauer, gleichsam im Laufschrift auf einen Anschluß an Deutschland fest. Die Erklärung des *Frieden*: « Nicht was in Österreich vorging, lieh die Begründung [...], sondern die Entwicklung der Verhältnisse im Deutschen Reich: die Aufrichtung der Herrschaft der Arbeiter- und Soldatenräte ». Oder in der Formulierung Otto Bauers vom 12. November 1918: « Anschluß an Deutschland ist Anschluß an den Sozialismus ». Fazit des *Frieden*: « Nicht aus nationalen Gründen, sondern ausschließlich aus parteipolitischen Erwägungen heraus hat die Sozialdemokratie den Frontwechsel vorgenommen ». Und zwar aus Angst, so die Erklärung der Zeitschrift, in einem Deutschösterreich ohne Deutschböhmen und Sudetenland in die Minderheit zu geraten. Der Anschluß sei für die Sozialdemokratie die « Erfüllung sozialer Träume ». Dafür hatte der *Friede* Verständnis, nicht aber dafür, daß die soziale Forderung wahltaktisch « als eine nationale Forderung » verkauft werde; und auch nicht dafür, daß durch die übereilte Proklamation den « anderen Nationen » die « Tür vor der Nase zugeschlagen » werde<sup>68</sup>.

Der deutsche Schriftsteller Karl Otten, einer der Wegbereiter des Expressionismus in Deutschland, vermochte so wenig wie die innenpolitisch versierten Mitarbeiter

<sup>68</sup> Alle Zitate aus ebenda, S. 555-558.

des *Frieden* im Anschluß eine « nationale Notwendigkeit » zu erkennen, eher schon eine « Abart machtpolitischer Expansion » und eine « Übersteigerung des wirtschaftlichen Horizonts ». Die Idee des « rein nationalen Staates, der Antrieb zu soviel Kriegen », schrieb Otten im Februar 1919, habe durch den Weltkrieg eine eindeutige Widerlegung gefunden. « Sind Friede und friedlicher Ausgleich der Streitfragen unter den Staaten Sinn ihrer Existenz [...], so ist in der Tat die Zugehörigkeit fremder Teile zu nationalistisch labilen Staaten eines der wesentlichen, wenn auch vielleicht schmerzlichen Mittel zum gegenseitigen Verständnis der Völker... »<sup>69</sup>.

Auf einen anderen Aspekt der Anschlußgegnerschaft des *Frieden*, der sich ja auch als Wochenschrift für 'Volkswirtschaft' verstand, sei zumindest am Rande verwiesen. Der bis in die Wahlaufufe der Parteien hinein verfolgbaren Behauptung, daß Deutschösterreich « auf sich selbst gestellt, kein wirtschaftlich lebensfähiges Gebilde »<sup>69</sup> sei, wurde in zahlreichen wirtschaftswissenschaftlichen und statistischen Abhandlungen mit guten Gründen widersprochen. Ein Anschluß gebe eher zu der Befürchtung Anlaß, hieß es, « zu einer 'kontinentalen Kolonie' Deutschlands herabgedrückt zu werden und damit den Sonderinteressen gewisser großkapitalistischer und großagrarischer Kreise Vorspanndienste zu leisten »<sup>70</sup>.

Die Argumentation des *Frieden* gegen die Anschlußproklamation erhielt durch die Ergebnisse, zeitgenössisch ausgedrückt, durch das 'Diktat' der Friedenskonferenz von St. Germain eine zusätzliche, radikalisierte Dimension. Die Autoren der Zeitschrift waren sich einig in der Beurteilung, daß der « gellende Schrei nach Revanche [...] jedes Wort der Vernunft »<sup>71</sup> übertönte und daß « mehr noch als

<sup>69</sup> Karl Otten, *Der Anschluß*. F III/56-57 (7.2.1919), Zit. S. 56.

<sup>70</sup> Erwin Perles, *Wirtschaftsbund mit Deutschland?* F III/376-378 (9.5.1919), Zit. S. 378. (Streckenweise fühlt man sich bei dieser Diskussion mitten in die EWG-Anschlußdebatte der achtziger Jahre versetzt).

<sup>71</sup> Kajetan [d. i. Karl Tschuppik], *Die Herren Europas*. F II/463, (6.12.1918).

der Krieg, der Friede gegen Deutschland gerichtet » sei<sup>72</sup>. Deutschland und Österreich als die Urheber eines, gerade von dieser Seite über die Maßen grausam geführten Krieges würden zu Recht zur Wiedergutmachung der materiellen Schadens verpflichtet werden müssen, betonte der *Friede* — « Der ungeheuren Schuld muß ungeheure Sühne entsprechen »<sup>73</sup> —, doch der « Gewaltfrieden », der auf die « Demütigung des deutschen Volkes » ziele, mache « alle Hoffnungen auf die Wiedergeburt der Menschheit im Geiste der Gesittung und Versöhnung auf Jahrzehnte hinaus zunichte »<sup>74</sup>. « Deutschlands verwesende Leiche wird in den nächsten Jahren die Welt verpesten und kein militärischer Kordon am Rhein wird den Pesthauch abhalten »<sup>75</sup>.

Eindeutiges und von Anfang an bekanntes Ziel der Siegermächte sei es gewesen, nicht nur die « Macht des [Deutschen] Reiches » zu verringern, sondern auch jeden künftigen Machtzuwachs auszuschließen. « Und was », fragte der *Friede*, « haben wir getan, um ihnen ihr dornenvolles Vorhaben zu erleichtern? ». Das innigste Bestreben der deutschösterreichischen Politik sei es gewesen: « Die Festigkeit der Absicht solchen Zuwachses jenen mitten im Sieg von Zukunftsangst Geschüttelten mit möglichster Deutlichkeit zu zeigen. Und als diplomatische Finesse galt ihr offenbar, darzutun, daß auch ein verbotener Anschluß auf geschichtliche Dauer gegenüber dem Blutdrang des Volkes nicht zu verhindern sein werde »<sup>76</sup>. Die dümmste und « wahrhaft verbrecherische Politik » sei von den Deutschnationalen betrieben worden, denen auch nur ein Gran gesunden Menschenverstandes hätte eingeben müssen, daß die Entente nie zugeben werde, daß Deutschland seine Gebietsverluste im Osten, Westen und Norden durch die Einverleibung Deutschösterreichs würde wettmachen können. Aber auch die Sozialdemokraten trügen keine

<sup>72</sup> F III/457 (6.6.1919).

<sup>73</sup> *Dennoch*. F III/458-459 (6.6.1919).

<sup>74</sup> Wie Anm. 71.

<sup>75</sup> F III/289 (18.4.1919).

<sup>76</sup> Wie Anm. 72.

geringere Schuld, denn die Kosten für die starrsinnige Träumerei vom großdeutschen Sozialismus werde auch das österreichische Proletariat zu bezahlen haben<sup>77</sup>. Beide, Sozialdemokraten und Deutschnationalen, hätten den Siegermächten nicht geschickter in die Hände arbeiten können als mit ihrer Forderung « Anschluß um jeden Preis »<sup>78</sup>.

Das schwere Fieber, von dem das alte Österreich am Ende seiner Tage geschüttelt wurde und von dem man, nach einem Wort Karl Tschuppiks, nicht wußte, ob es « einen Todeskampf oder Geburtswehen ankündigt »<sup>79</sup>, war Symptom für beides: Es brachte den « Zusammenbruch der österreichischen Staatsfiktion »<sup>80</sup> und es begleitete die Geburt eines ungeliebten und ungewollten Kindes: Deutschösterreich.

DEUTSCHÖSTERREICH ist nicht geboren worden aus dem freien Entschluß des deutschösterreichischen Volkes. Die Tschechen und die Südslawen, die Polen und die Ruthenen haben das alte Reich verlassen und was übrigblieb, war Deutschösterreich und mußte sich schlecht und recht eine staatliche Organisation geben. Und nicht aus dem freien Willen des Volkes ist Deutschösterreich zur Republik geworden: wir haben nur das Signal aufgenommen, das München und Berlin uns gaben. Wir atmen die freie Luft eines demokratischen Staates, aber wir haben uns dieses höchste Gut nicht erkämpft, nicht erobert<sup>81</sup>.

Mit anderen Worten, es war das « Positivum, das nur aus der Negation der anderen entstanden ist »<sup>82</sup>. Vom Willen und vom Bekenntnis zu sich selbst war Österreich noch durch den Abgrund eines Weltkrieges getrennt.

<sup>77</sup> *Die Schuld*. F III/482 (13.6.1919).

<sup>78</sup> Wie Anm. 72.

<sup>79</sup> Tschuppik, *Das deutsche Unglück*. Wie Anm. 56, S. 221.

<sup>80</sup> F II/337 (31.10.1918).

<sup>81</sup> *Aufruf an die Bürgerlichen*. F II/388-389 (14.11.1918), Zit. S. 388.

<sup>82</sup> Wie Anm. 80.

## VON FAHNEN UND FANFAREN

ZUM KOMPLEX « MILITÄR » IN DER ÖSTERREICHISCHEN  
LITERATUR ZWISCHEN DEN BEIDEN WELTKRIEGEN

von  
WENDELIN SCHMIDT-DENGLER  
Wien

Vor etwa einem Jahr erstand ich in einer Buchhandlung in einer kleinen österreichischen Provinzstadt eine Postkarte, die zwei österreichische Offiziere zeigt in den Uniformen der k.u.k. Armee. Die Bildvorlage stammte von Fritz Schönpflug, dem führenden Armeekarikaturisten seiner Epoche, dem Karl Kraus unentwegt seine Verachtung darbrachte und dessen Zeitschrift *Die Muskete* für ihn ein Gemisch aus Blut und Druckerschwärze war. Doch nicht von diesem Blatt, in dem sich das österreichische Militär auch literarisch verstanden fühlte und mit dem — nach der in diesem Falle allerdings zweifelhaften Quelle Karl Kraus — der letzte Habsburgerkaiser Karl I. sein Zimmer tapeziert haben sollte<sup>1</sup>, soll hier die Rede sein. Die Karte enthielt etwas, das mich mehr stutzig machte als die weidlich bekannte militärische Szenerie: Sie gab sich als Nostalgiepostkarte aus, und dies ist gewiß die Mücke, die einen Elefanten zum Denken bringen sollte. Diese Karte kündigt also von der Sehnsucht nach der Heimkehr zu — ja wozu? Offenkundig zu Menschen, die diese Uniformen trugen und redeten, offenkundig also zu einer militärischen Lebensform, und das siebzig Jahre nach 1918.

Mir scheint es daher legitim, danach zu fragen, wie

<sup>1</sup> Vgl. Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, München 1957, S. 637 (V. Akt. 42. Szene) und «Die Fackel», Nr. 423/25, 1916, S. 22.



sich diese Sehnsucht literarisch organisierte, wobei ich in den nun folgenden Zeilen nicht viel mehr als einen Problemaufriß geben kann und keine definitiven Ergebnisse vorstellen möchte, auch wenn ich mich um konkrete und, wie ich hoffe, einschlägige Beispiele bemühen will. Zudem bin ich von der Überzeugung getragen, daß die Frage nach dem Zusammenhang von Militär und Literatur nicht etwas ist, was den Texten bloß äußerlich ist, und nicht in einer Aufzählung der Funktionen des Soldatischen und Militärischen münden darf, sondern über dieses hinaus auch die Struktur einzelner literarischer Werke erhellen helfen kann. Dabei ist auch daran zu erinnern, daß viele jener Schriftsteller, die nach 1918 tätig waren, durchaus intensive Erfahrung mit dem Militär hatten, nicht nur im Kriegspressequartier, sondern sehr wohl auch in der Schule wie an der Front. Aber um diese biographisch bedingten Einschlüsse in den Werken soll es nur in besonderen Fällen gehen. Vielmehr ist zu fragen, welches Erbe diese Erfahrungen in den Schriften zurückgelassen und wie sie sich auf die zentralen Figuren und ihre heldische und antiheldische Konzeption ausgewirkt haben. Dabei beschränke ich mich vorerst einmal auf erzählende Texte und ziehe allenfalls zur Illustration Drama und Gedicht heran. Claudio Magris hat in seinem Buch über den habsburgischen Mythos ja auf die einheitsstiftende Funktion der Bürokratie verwiesen<sup>2</sup>; zusätzlich wäre auf eine ähnliche Funktion der Armee zu verweisen und zu fragen, wie sich nun besonders nach 1918 diese in Österreich auswirkte, da ja gerade der Untergang der Armee die schwersten gesellschaftlichen Umwälzungen mit sich brachte.

Der Verlust der Uniform bedeutete auch einen Verlust der männlichen Identität, und Annoncen in den Zeitungen aus diesen Tagen legen Zeugnis davon ab, wie wenig die Offiziere mit dem anfangen konnten, wofür sie ausgebildet worden waren und wie zugleich der Verlust dieser

<sup>2</sup> Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1988, S. 15-18.

Berufsidentität dadurch kompensiert wurde, daß man sich für alle Berufe befähigt fühlte. Zugleich aber fällt auf, daß es immer wieder um die Wiederherstellung dieser verlorenen männlichen Identität in den Texten geht. Um dies einer einläßlicheren Betrachtung zu unterziehen, scheint es zu wenig, sich nur um die Figuren, die nun einmal Militärs sind und als solche dargestellt werden, zu kümmern; es geht darum, vor allem die Formen zu studieren, unter denen sie figurieren, und die Symbole und Attribute, mit denen sie von ihren Autoren ausgestattet werden, zu betrachten. Raunend drängt sich da sofort der Name Klaus Theweleit in das Fluten meiner männlichen Phantasie, doch damit verbindet sich sofort auch die Anmerkung, daß das große Material, das Theweleit herangezogen hat, vorwiegend aus dem deutschen Reich stammt<sup>3</sup>. Nicht daß die Triebstrukturen österreichischer Männer so anders gewesen wären als die deutscher, doch würde sich die Induktionsbasis durch die präzise Phantasie eines Musil für so ein Unterfangen nicht unwesentlich erweitern und vielleicht auch helfen, die unterschiedliche Funktion des Militarismus und der damit verbundenen Bewegungen in Deutschland wie in Österreich zu erhellen. Das bedeutet nun nicht, den Umgang der Österreicher mit ihrer militärischen Identität als harmloser zu fassen und diese am Gegenbild der Deutschen zu relativieren, sehr wohl aber, den Umgang in der Ersten Republik und in der Zweiten in seiner Besonderheit zu charakterisieren. Die Unterschiede in sozialgeschichtlicher Hinsicht zwischen Weimarer Republik und Österreich von 1918 bis 1933 liegen auf der Hand, und so prägt sich dies auch anders in den Werken aus. Entscheidend ist, daß es in Österreich auch viele Offiziere als Schriftsteller gab, oder umgekehrt, viele Schriftsteller Offiziere waren und diese, wenn sie sich geschickt erwiesen, mit einem festen Leserkreis rechnen konnten, eben mit den Offizieren und angeschlossenen Familien. Dieser Be-

<sup>3</sup> Vgl. Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. 2 Bde, Reinbek bei Hamburg 1980.

reich stellt noch ein Territorium dar, das von der Literaturgeschichte auszumessen ist und nicht nur nach dem Modell der Tribunalisierung behandelt werden darf. Das Organ, in dem sich der lesende Offizier ausgedrückt fand, war die bereits erwähnte *Muskete*, über deren literarischen Horizont ich andernorts schon geschrieben habe<sup>4</sup>. Einer ihrer wichtigsten Autoren, der sich vor dem Krieg in eine höchst komische Affäre verwickelt sah, Rudolf Jeremias Kreutz, bezog seine Identität als Schriftsteller aus seiner Identität als Offizier, machte aber 1918 eine jähe Kehrtwendung und ließ sein Dasein als Offizier fahren und erklärte die Offiziere kurzerhand zu den Heerrufern der Reaktion<sup>5</sup>. Er erkannte aber scharfsichtig, daß es mit den Offizieren und ihrem gesellschaftlichen Status vorbei sei, daß der Untergang der Monarchie auch den Untergang des Offizierstandes im wesentlichen besiegelt hatte. Doch das, was in der sozialpolitischen Realität der Fall war, mußte in der Literatur nicht der Fall sein. Die Macht der Uniform, die Einkleidung in die Uniform scheint ihren Zauber über die Zeit hinaus ausgeübt zu haben, in der sie das Gewand der Autorität war. Einen eindrucksvollen und — wie mir scheint — auch glaubwürdigen Bericht legt Béla Balász, der linkssozialistische Kritiker und bedeutende Filmtheoretiker, in einem Feuilleton 1922 vor. Es geht um Aufnahmen zu einem Film, der das Schicksal Kaiser Karls darstellen sollte und in dem ehemalige Offiziere als Komparsen Offiziere darstellten. Da heißt es am Ende:

Das war kein Schauspiel mehr. Gespenster gingen um. Als der junge unbedeutende Schauspieler, der den Kaiser Karl spielte, weil er tatsächlich diesem ähnlich sah, im Atelier erschien, da schrie ihm der Regisseur ganz vergeblich die komischsten Schimpfworte nach, er sollte nicht aus dem Bilde heraustreten, die gewesenen Offiziere weckte das nicht aus ihrem Traum. Erschüttert standen sie da, mit bebenden Lippen vor ihrem 'Herrscher', sie, die in ihrem

<sup>4</sup> 'Die Muskete'. *Kultur- und Sozialgeschichte im Spiegel einer humoristischen Zeitschrift*. Mit Beiträgen von Murray G. Hall, Franz Kadrnoska, Friedrich Kornauth, Wendelin Schmidt-Dengler, Wien 1983, S. 35-50.

<sup>5</sup> Ebda, S. 45.

bisherigen Leben vielleicht nie die Gelegenheit hatten, vor sein Angesicht zu treten. Jetzt kam der großartigste Augenblick ihres Lebens. Dieser Wahnsinn war so deutlich an allen zu sehen, daß die Regisseure und Arbeiter, die bisher über ihre Kindereien lachten, jetzt gerührt und ernst wurden.

Es war keine Komödie, es war eine Massenpsychose. Das Kleid, das sie auf ihren Körper zogen, verhüllte ihren Geist. Diese Tracht war noch warm aus dem Grabe hervorgeholt, diese Vergangenheit ist noch zu lebendig. Wer sie nicht haben will, schau zu, daß feste Schösser an die Museentore geschlagen werden<sup>6</sup>.

« Die Uniform war stärker als der, der sie trug », schrieb Alfred Polgar in seinem Feuilleton *Die Uniform*<sup>7</sup>. Mehr noch: « Sie war der Inhalt; der Mensch, der sie trug, nur dieses Inhalts zufällige Form. Für gewöhnlich gilt: Das Kleid ist eine Fortsetzung der Epidermis. Aber für das Soldatenkleid galt dies nicht. Hier mußte es heißen: Der Mensch ist eine Fortsetzung der Uniform nach innen ».

Nimmt man die Metapher ernst, so ergibt sich daraus, daß der Mensch, der die Uniform ablegen mußte, nun eine amorphe Masse ist, nur eine zufällige Form, der jeglicher Inhalt abgeht. Und eben über dieses gestaltlose Etwas sollte nun verfügt werden; Karl Leuthner in der *Arbeiter Zeitung vom 30. November 1918*: « Der Offizier als Herr, der Offizier im alten Sinne muß sterben, muß ausgerottet werden im letzten, verborgensten Fältchen des Bewußtseins »<sup>8</sup>.

Es nimmt daher nicht wunder, wenn in dieser Krise gerade jene Symbole und äußeren Zeichen beschworen werden, die so etwas wie das Überleben zu garantieren vermochten und die als stärker gelten konnten denn die hinfälligen Menschen. Die Uniform verbürgte eine überindividuelle Kontinuität, und der jähe Sturz ins Zivile

<sup>6</sup> « Der Tag » vom 29. November 1922.

<sup>7</sup> Alfred Polgar, *Die Uniform* (1919). In: A. P., *Kleine Schriften, Bd 1: Musterung*. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 72-74.

<sup>8</sup> Zitiert nach Wolfgang Doppelbauer, *Zum Elend noch die Schande. Das altösterreichische Offizierskorps am Beginn der Republik*, Wien 1988, S. 39.

zerstörte die Identität, deren sichtbarster Ausdruck bis dahin eben die Uniform gewesen war. Der Offiziersstand ist gesellschaftlich und politisch stillgelegt; vorläufig zumindest, wie wir wissen. Daß die antimarxistischen Organisationen und Wehrverbände gerade die Auffangstellen für sie und auch das Betätigungsfeld wurden, ist bekannt. Aus dieser Situation der Ohnmacht heraus galt es, Gegenmodelle zu entwickeln, und ich möchte nun nachzeichnen, welche Bilder vom Soldaten sich in der Folge in der Literatur manifestieren und welche Ergebnisse sich daraus in mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht ableiten lassen; woraus wiederum Folgerungen für die Literaturgeschichte zu ziehen sein werden.

Die Attacken gegen die Offiziere (und nicht nur die Generalität wurde davon erfaßt) waren in der sozialistischen und linkssozialistischen Presse außerordentlich nachhaltig; zugleich liefen auch die Rettungsversuche, publizistischer und rein pragmatischer Natur an: Gründung von Selbsthilfeorganisationen, die sich gegen die «Allgemeinverleumdungen des Offizierskorps» wandten und vor allem in der beruflichen Notsituation zu helfen suchten. Der Offizier soll sich wieder zum versatilen Alleskönner verwandeln, der er ja im Dienst ohnehin hätte sein müssen<sup>9</sup>. Der Verlust der sozialen Identität des Offiziers ist m.E. literarisch am wirksamsten in einem Text aufgegangen, der nach außen hin mit der konkreten Situation von 1918 wenig zu tun hat; ich meine Robert Musils Novelle *Die Portugiesin*, deren Held, der Herr von Ketten, einen langen und zähen Krieg mit dem Bischof von Trient führt und der, als durch den Tod seines Gegners, der Kriegsgrund wegfällt, plötzlich um seinen Lebensinhalt gebracht wird. «Da stach ihn, als er heimritt, eine Fliege», heißt es<sup>10</sup>, und diese Fliege bringt die Krankheit, die den erfolgreichen Krieger lahmlegt für lange Zeit: In dieser Krankheit verdichten sich

<sup>9</sup> Vgl. ebda, S. 30-119.

<sup>10</sup> Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd 6: *Prosa und Stücke*. Hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978.

die Symptome der Depression jener, deren gesellschaftlicher und männlicher Wert denn auch um 1918 außer Kurs gesetzt war. Zugleich wird auch die Bemühung sichtbar, aus diesem Tief herauszukommen: Ketten, der fürchten muß, daß seine Frau in der Zeit seiner Krankheit mit einem Portugiesen Beziehungen unterhalten hat, klettert eine für unüberwindlich geltende Felswand zu seiner Burg hoch: Die sportliche Leistung dient als kompensatorisch erbrachter Gegenbeweis gegen die tatsächlich erfolgte Entmachtung des Kriegers.

In Musils Geschichte wird die Transposition dieser männlichen Identitätskrise just durch die Transposition in ein anderes Jahrhundert sehr deutlich erkennbar. Musil selbst wußte durch seine Aktivität im Fachbeirat des Staatsamtes für Heerwesen von 1920 bis 1922, und 1918 hatte er noch notiert: «Die einzige Menschenschablone von Wert und Reiz, die Deutschland erzeugt hat, ist der Offizier. In ihm hat der Deutsche Haltung. Seine Leistungen sind wunderbar. Er ist wirklich (wissenschaftlich nüchtern gemeint) der Idealtypus des Deutschen»<sup>11</sup>. Wie sehr Musil gerade die politische Funktion des Heeres beschäftigt, bestätigt auch noch seine Glosse *Kriegsdämmerung* vom Jahre 1925, worin allerdings das Militär für weitgehend überflüssig erklärt und alle damit verbundenen Rituale und Symbole ironisch abqualifiziert werden<sup>12</sup>.

Der Sturz aus dem militärischen Status in den zivilen ist tatsächlich das Problem dieser Generation, und es scheint, als würde der Wechsel von der Uniform zum Zivil eines der zentralen Motive dieser Literatur bedeuten, wobei sich im Zivilstatus so etwas wie ein Krankenstand offenbart, letztlich der um seine Männlichkeit gebrachte Mann.

Mit Bezug auf den deutschen Offizier und mit der Transposition in eine andere Epoche handelt Hermann Broch dieses Problem in den *Schlafwandlern* ab, doch trotz dieser

<sup>11</sup> Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd 8: *Essays und Reden*, S. 1344.

<sup>12</sup> Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd 7: *Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches*, S. 674.

Transposition ist der Gegensatz von Joachim von Pasenow, dem Offizier, und Eduard v. Bertrand, dem Zivilisten, in dem 1928 begonnenen Roman nicht ohne zeitgeschichtliche Brisanz. Die Uniform wird — aus der Sicht Bertrands — zum Zeichen der Romantik überhaupt; romantisch wäre es, wenn sich Irdisches zu Absolutem emporheben wollte, heißt es da, und das würde die « eigentliche Romantik dieses Zeitalters » — wir sind da im Jahre 1888 — « die der Uniform sein »<sup>13</sup>. Von da weg wird — eher mit Blickwechsel auf Pasenow hin — die Funktion der Uniform charakterisiert:

So mochte Bertrand sprechen; aber wenn dies auch sicherlich nicht jedem Uniformträger bewußt wird, so mag immerhin feststehen, daß ein jeder, der viele Jahre die Uniform trägt, in ihr eine bessere Ordnung der Dinge findet als der Mensch, der bloß das Zivilgewand der Nacht gegen das des Tages vertauscht. Gewiß braucht er über diese Dinge nicht eigens nachzudenken, denn eine richtige Uniform gibt ihrem Träger eine deutliche Abgrenzung seiner Person gegenüber der Umwelt; sie ist wie ein hartes Futteral, an dem Welt und Person scharf und deutlich aneinanderstoßen und voneinander sich unterscheiden; ist es ja der Uniform wahre Aufgabe, die Ordnung in der Welt zu zeigen und zu statuieren und das Verschwimmende und Verfließende des Lebens aufzuheben, so wie sie das Weichliche und Verschwimmende des Menschenkörpers verbirgt, seine Wäsche, seine Haut überdeckt, und der Posten auf Wache hat die weißen Handschuhe überzuziehen: So wird dem Mann, der des Morgens seine Uniform bis zum letzten Knopf geschlossen hat, tatsächlich eine zweite und dichtere Haut gegeben, und es ist, als ob er in sein eigentliches und festeres Leben zurückkehre<sup>14</sup>. —

Und sofort fällt uns da die Formel Wilhelms Reichs vom Charakterpanzer ein, wie denn auch die Uniform mittelbares Derivat des Panzers ist, der in ihr seiner schützenden Funktion verlustig geht, dafür aber deutlich die repräsentativen Funktionen der Gewandung markiert<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Hermann Broch, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Frankfurt/M. 1980 (= Kommentierte Werkausgabe, Bd 1, hrsg. von Paul Michael Lützeler).

<sup>14</sup> Ebd., S. 24.

<sup>15</sup> Vgl. Wilhelm Reich, *Charakteranalyse*, Köln 1970, S. 174.

Die Bezugnahme auf die Uniform und auf die militärische Symbolsprache diene nun vor allem auch dazu, auf Ordnung zu verweisen, Ordnungszusammenhänge zu behaupten und somit der Anarchie Einhalt zu gebieten. Der Mensch, der sich der Uniform anvertraut, verliert das allzu Menschliche, er ist aufgehoben in der Ordnung, die gerade zerstört wurde.

In der Literatur der Folgezeit ist daher diese Idolisierung der Uniform und aller anderen militärischen Symbole sehr wohl begründet, und je weniger das Militär seine Funktion innehat, umso stärker wird diese Verklärung der militärischen Attribute. Sie künden von der Ehre und Ordnung, die beide verloren sind; je größer die Distanz zu 1918 wird, umso nachhaltiger und intensiver wird auch die Lust, das Militär als intakte Größe zu betrachten und dadurch auch Intaktheit vorzuspiegeln. Vor allem ist es die Operette, die sich um die Erhaltung dieser militärischen Insignien bemüht, auch wenn es auffällt, daß nicht die österreichische Gegenwart, sondern die fremde Vergangenheit die martialische Staffage hergeben muß. Immerhin konnte man aber die Analogieschlüsse auf die eigene Situation riskieren und brauchte den Flitter nicht zu missen. Brammer/Grünwalds Libretto für Oscar Straus' *Der letzte Walzer* läßt die Handlung in einem halb imaginären Polen spielen: Der Held, Graf Dimitry Sarrasow, wird auf Grund eines kleinen Fehltritts durch fürstliche Willkür zum Tode verurteilt und in letzter Minute gerettet — man sieht, die Operette wird beinahe tragödienfähig, und der Held ist eine polnisch uniformierte Variante zum Kleistschen Prinzen von Homburg. Doch das Militäridyll macht sich auf der Bühne des Jahres 1921 nicht schlecht, und der Chor der Offiziere jubelt dem General zu: « Es lebe der Herr General, / Der uns so fein traktiert; / Das ist wahrhaftig eine Ehr', / Wird man so ästimiert! / Bei Kaviar, Champagnerwein, / Im Dienst kommandiert zu sein, / Das läßt man sich bei allen / Beschwerden gern gefallen! »<sup>16</sup> Vor

<sup>16</sup> Zitiert nach: Martin Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf*. Stu-

allem ist es die Operette eines Robert Stolz, die den Zauber der Montur auf der Bühne wieder Ereignis werden läßt, und diesem Zauber verdankt ein Roman seine stupende Wirkung, nämlich *Die Standarte* Lernet-Holenias.

Dieser Roman erschien 1934, und es gilt festzuhalten, daß mit der Ära des Ständestaates denn auch die Revitalisierung der militärischen Nostalgie geglückt ist, und von da an die inszenierte Erinnerung an die glorreichen Tage von einst mit Übereifer betrieben wird. Der unverwüstliche Roda Roda, nach seiner Flucht aus Hitlerdeutschland, inszeniert im Stadttheater unter dem Titel *O du mein Österreich* im November 1933 den *Feldherrnhügel* neu und kann unter dem Pseudonym Nikolaus Suchy auf dem Akademie-Theater das Radetzky-Stück *Die Majorische* auf-führen lassen, in dem Radetzky als weiser Feldherr auftritt, der die lombardischen Rebellen in Mailand und damit auch die Stadt schont<sup>17</sup>. Die Funktion des Militärs in diesen Texten ist immer auffallend unmartialisch. Das Heer hat die Funktion, den Krieg zu verhindern, und selbst dort, wo offenkundig das Kriegsgeschehen unvermeidbar ist, wird es mehr und mehr in den toten Winkel abgestellt.

Dafür ist eines der zentralen Bücher dieser militärischen Restaurationsepoche Kronzeuge. Ich meine Alexander Lernet-Holenias *Die Standarte*. Dieser Roman, dessen Rahmenhandlung im Jahre 1928 spielt, setzt mit einem Rearrangement ein: Die Offiziere treffen einander zum ersten Mal nach dem Untergang der Armee, auf « einem Fest, [...], das die Herren fast sämtlicher Kavallerieregimenter einander gaben »<sup>18</sup>. Wenngleich es heißt, daß sich die Toten

dien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit, Wien, Köln 1989, S. 122.

<sup>17</sup> Vgl. Rotraut Hackermüller, *Einen Handkuß der Gnädigen. Roda Roda. Eine Bildbiographie*, Wien 1986, S. 187-195.

<sup>18</sup> Alexander Lernet-Holenia, *Die Standarte*, Wien 1959, S. 7. — Zu Lernet-Holenia vgl. Josef Donnenberg, *Der literarische Herr: Alexander Lernet-Holenia*. In: *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei und Hubert Lengauer. Redigiert von Hermann Möcker, Wien 1984, S. 320-336; Günther Berger, *Ein dichtender Grandseigneur*.

unter die Lebenden zu mischen schienen (« Denn das wirkliche Heer sind nicht die Lebenden, sondern die Toten »<sup>19</sup>), so entsteht doch der Eindruck, als ob sich an den alten hierarchischen Strukturen nichts geändert hätte, und die Erzählung des ehemaligen Leutnants Menis führt denn auch zurück in die Vergangenheit, in die letzten Tage der Habsburger-Monarchie. Der Held, der Leutnant Menis, bekennt von sich: « Ich interessiere mich nur für die, die aus dem Krieg kommen. Ich komm von ihnen einfach nicht los. Ich glaube auch gar nicht, daß dieser Krieg überhaupt zu Ende gegangen ist. Er geht immer noch weiter. [...] Er geht auch in mir weiter. Ich hatte ihn vorher gar nicht begriffen. Erst als gar nicht mehr Krieg war, habe ich angefangen, der Krieg zu begreifen »<sup>20</sup>.

Und nun folgt die Geschichte einer Idee fixe: Dieser Leutnant Menis hat sich einerseits in Belgrad in den Kopf gesetzt, eine junge Dame in der Begleitung einer Erzherzogin zu erobern. Resa heißt sie, und der Blickkontakt genügt, der Leutnant stürmt die Loge der Dame, wird wegen dieser Kühnheit strafversetzt, reitet zweimal in der Nacht zu ihr. Doch sein Regiment reibt sich selbst auf: Weil es meutert, wird es von anderen Regimentern liquidiert; der Krieg richtet sich also nicht gegen die Feinde der Habsburgermonarchie, sondern diese Armee vernichtet sich in den letzten Tagen selbst. Und da der Fähnrich fällt, muß der Erzähler die Standarte nehmen, und da löst die eine Idee fixe die andere ab: wichtiger als Resa wird dem Fähnrich die Standarte, und unter schwierigen Umständen und unter tausend Gefahren bringt Menis die Standarte denn auch nach Wien. Alle anderen gehen bei dieser Flucht drauf, nur Resa nicht und der Leutnant, der aber die Standarte statt ihrer umarmt; einsam irrt Menis durch Wien, das der Kaiser aufgegeben hat und das

*Beiträge zur Vervollständigung der Biographie und des Werkes von Alexander Lernet-Holenia (1897-1976)*. In: « Österreich in Geschichte und Literatur » 33 (1989), H. 2, S. 89-113.

<sup>19</sup> Ebda, S. 8.

<sup>20</sup> Ebba, S. 20 f.

den Kaiser aufgibt, und kommt nach Schönbrunn, das sein Herr gerade verläßt. Dort werden die Standarten in einem geheimnisvollen Ritual verbrannt: sie sollen den Feinden nicht in die Hände fallen. Da erst, am Ende riskiert der Erzähler (oder der Verfasser) so etwas wie eine Vision: « Ich starrte ins Feuer und sah, wie über den Fahnen, die brennend zusammensanken, ein Gewirr von Feldzeichen, ein geisterhafter Wald von Fahnen und Standarten, wieder aufstand, nicht mehr aus Samt, Seide und Brokaten, sondern ganz aus den rauschenden Flammen selbst. Es waren auch nicht mehr die alten Fahnen mit den typischen Bordüren aus rotweißen und schwarzgelben halben Rauten, es waren neue. Es war ein ganzer Wald, und sie standen über dem ganzen Volk. Dann fiel das Feuer wieder in sich zusammen, das Traumgesicht verging, [...] »<sup>21</sup>. Doch Resa wartet auf ihn; er bekommt von dieser Ersatz-Standarte immerhin drei Kinder, aber wie aus dem Rahmen hervorgeht, ist das sicher auch gut, doch kein Ersatz für dieses Zeichen, zu dem zu stehen sich der Offizier geschworen hatte. Lernet-Holenias Prosa hält mit Kalkül die Mitte zwischen Depression durch das tragische Schicksal der Armee und glücklicher Geborgenheit im wohlhabenden Bürgertum. Dem Leutnant Menis' bleibt der Sturz in die Not erspart. Trotz einiger emphatischer Hinweise auf die Grausamkeit des Krieges reduziert sich das Kriegserlebnis des Leutnant Menis auf ein amouröses Abenteuer und den Umgang mit Symbolen und Ritualen. Damit ist aber auch keine Rede mehr von jenen, die gegen Österreich kämpften; der Feind bleibt so gut wie ausgespart, und der einzige, den der Leser zu Gesicht bekommt, ein Engländer, wird sofort in ein Liebesabenteuer gestürzt, das für ihn tödlich ausgeht. Die Teilnahme am Krieg erscheint also nicht mehr als der Versuch, Abenteuer zu suchen, zu bestehen und zu überleben. Die Botschaft dieses Buches, so es eine hat, kann nur darin liegen, den Glauben an die Standarte, die im Finale verbrannt wird, zu retten: Sie

<sup>21</sup> Ebda, S. 287.

läutert sich im Feuer empor zu überzeitlicher Qualität. Mit Lernet-Holenias *Standarte* war der Phantasie die Lizenz erteilt, mit den Uniformen von einst und allen militärischen Symbolen wiederum ernsthaft Umgang zu haben, über den Untergang von 1918 hinweg den militärischen Kosmos als einen intakten wieder zu beschwören. Es scheint, als würden in der Fiktion just jene Kokarden, die 1918 den Offizieren so schmachlich heruntergerissen worden waren, wieder angeheftet. Und die militärische Phantasie hatte eine Konjunktur, die auch die Gebiete weit außerhalb der Operette erfaßte.

Joseph Roths Roman *Der Radetzkymarsch* kann als die Epopäe der untergehenden Monarchie schlechthin gelesen werden. Doch auch hier wird das Kriegsgeschehen marginal. Allerdings endet dieser Roman nicht in der verklärenden Verbrennung der Standarte, sondern mit dem Tod der Protagonisten. Der Held (oder Antiheld) Carl Joseph findet den Tod, ehe er im Kampf fallen kann, in einer karikativen Tat, beim Wasserholen für seine Kameraden. Ist bei Joseph Roth der Tod — und leitmotivisch ist er besonders in emblematischer Ausprägung in der *Kapuzinergruft* anwesend — stets präsent, so scheint er bei dem Autor, der zum Lieblingsautor in Offizierskreisen schlechthin avancierte, so gut wie ausgeklammert. Rudolf von Eichthal-Pfersmann (1877-1974) hielt von den dreißiger Jahren bis in die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg die alte Armee hoch und wurde anlässlich seines 92. Geburtstages vom damaligen Bundesminister für Landesverteidigung, Georg Prader, geehrt: « Es gibt sicherlich viel Literatur, die in die österreichische Vergangenheit zurückgreift, aber gerade Eichthal's Romane und Novellen sind es, die wie ein heiterer Sonnenstrahl in eine menschlich-soldatische Vergangenheit zurückspiegeln, deren positiven Inhalt wir gesinnungsmäßig weiterhin als Tradition pflügen wollen »<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Rudolf von Eichthal, *Oberst d.G.a.D. Offizier, Schriftsteller, Musiker. Ein Leben für Österreich in Wort und Bild*. Zu seinem 92. Geburtstag hrsg. vom Militärkommando Wien 1969, S. 3.

So schrieb man 1969, also mehr als fünfzig Jahre nach 1918. Und in der Tat, diese « menschlich-soldatische Vergangenheit » wäre erhaltenswert, wäre sie gewesen, wie Eichthal sie wollte. Sein umfassendes Werk sollte doch für eine österreichische Kulturgeschichte als kritisch herangezogene Quelle von hohem Wert sein. Ich kann mich hier nur auf einige charakterisierende Andeutungen einlassen. Mit seiner Romantetralogie über den Lebensweg des armen Halbweisen Erwin Spielvogel vom Wiener Neustädter Kadetten bis zum Marschall schrieb er so etwas wie den Lebenslauf eines männlichen Trotzkopfes in Uniform. Seine Bücher erfreuten sich großer Beliebtheit; der erste Band *Der göttliche Funke* erschien 1937; der zweite *Die goldene Spange* 1941 mit einem Vorwort von Mirko Jelusich; der dritte *Der grüne Federbusch* 1951 und der letzte *Der Marschallstab* 1955, dürfte aber schon 1944 fertiggestellt worden sein. Die Auflagenzahlen seiner Bücher — (im Schnitt zwischen 40.000 bis 60.000) besagen — bedenkt man den relativ kleinen Interessentenkreis der Republik Österreich — doch einiges, vor allem — und der Beweis wäre noch zu führen — gehörte er zum festen Bestandteil der gut besuchten Leihbibliotheken.

Und die Gefälligkeit, mit der Eichthal erzählte, hat es seinen Lesern leichtgemacht. Die Ansprüche sind nicht allzu hoch. Seine Bücher lesen sich so, als hätte Eichthal den 'habsburgischen Mythos' von Claudio Magris gelesen und versucht, danach als Fleißaufgabe einen Roman zu schreiben, freilich unter strenger Berücksichtigung der ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel.

Daß ihm 1941 Mirko Jelusich das Vorwort schrieb, besagt sehr viel über jene im besetzten Österreich bestehende und sich später auch als Opposition gerierende Allianz legitimistischer Kreise und enttäuschter, einst illegaler Wühlmäuse, die in der Verpflichtung auf soldatische Ideale so etwas wie eine Verständigungsbasis fanden. Jelusich, der von sich bekannte, durch die soldatische Bewegung Adolf Hitlers aus der Depression der Nachkriegszeit geris-

sen worden zu sein<sup>23</sup>, stellt dem österreichischen Offizier Spielvogel denn auch die Diagnose: Er erblickt in ihm den Übermenschen, so wie er ihn liebt: « Es ist ein junger Riese, der da vor uns steht, seiner Kräfte nur halb bewußt und sie darum an kindlichen Spielen erprobend, sie darin vergeudend; der gärende Most eines edlen Weines, sprudelnd noch und stürmend und nur zuzeiten dem Kenner künftige Fülle und erlesenen Wert verratend »<sup>24</sup>.

In der Tat, dieser Erwin Spielvogel ist ein Held vom Zuschnitt eines Old Shatterhand. Hatte Schnitzler seinen Leutnant Gustl als die seelische und geistige Wüste dargestellt, so füllt Eichthal diese Leere mit der Summe aller Eigenschaften, die ein Mann haben kann. Als Beispiel möge der Hinweis auf den Roman *Der grüne Federbusch* dienen. Erwin Spielvogel kommt, noch sehr jung, knapp über zwanzig, und doch schon verschiedentlich ausgezeichnet, als Oberleutnant und Stabsoffizier nach Czernowitz. Hier bewährt er sich mehrfach als Beschützer der Verfolgten, als Schütze, der ein Rudel Wölfe im Alleingang erledigt, als Causeur und Kamerad; bei einem Manöver rettet er einen alten Offizier, der hilflos den Sieg an die andere Truppe abtreten mußte, durch eine tollkühne Aktion, die ihn aber — die Tat riecht nach dem Marien-Theresien-Orden — wie den Prinzen Friedrich von Homburg wieder in Todesgefahr bringt, aber dann doch wieder als bewundernswertes Exemplar erscheinen läßt. Seine Schulden würden ihn zwingen, den Heeresdienst zu quittieren, da ertappt er als quicker Privatdetektiv einen ganz gemeinen deutschen Spion und heiratet die von ihm geliebte Rosemarie, nachdem er vorher, obwohl es ihm ganz dreckig ging, eine millionenschwere Braut ausgeschlagen hat. Hört Schnitzlers Leutnant Gustl gelangweilt einem Konzert zu,

<sup>23</sup> Vgl. dazu Johannes Sachslehner, *Führerwort und Führerblick. Mirko Jelusich. Zur Strategie eines Bestsellerautors in den Dreißiger Jahren*, Königstein/Ts. 1985, S. 32 f.

<sup>24</sup> Mirko Jelusich: Vorwort zu Rudolf von Eichthal, *Die goldene Spange. Ein altösterreichischer Soldatenroman*, Wien und Leipzig 1941, S. 5.

so organisiert der junge Spielvogel eines und dirigiert es. Nirgends drücken sich Allmachtphantasien so deutlich im Bilde aus wie in der Vorstellung vom Dirigenten, und die Art, in der Eichthal seinen Spielvogel zum Dirigenten verzaubert, erinnert an eine Version der Darstellung des Dirigenten ad usum delphini:

Seit jeher hatte ihn die höchste Machtentfaltung, höchste Willensanspannung, höchste Suggestivkraft und daher entschiedene Männlichkeit erfordernde Dirigentenarbeit mächtig angezogen seit langem schon wollte er das Hochgefühl genießen, einmal einem aus vielen Menschen zusammengesetzten Orchesterkörper den eigenen Willen, Takt, Tempo, Stärke, Vortragsweise, Ausdruck, Auffassung aufzuzwingen. [...] die Beherrschung der Musiker durch die fluidale Gewalt des Blickes, der Hände und der Persönlichkeit, die traute er sich ohne weiters zu<sup>25</sup>.

Eichthal führt sein Über-Ich nach der Methode Karl Mays ohne Vorzensur spazieren. Machtausübung, so bekennt der Text mehr oder weniger unfreiwillig, ist das Anliegen, und das Orchester das geeignete Surrogat für eine ganze Armee. Er darf inszenieren; die Fanfare, für deren Einsatz er das Zeichen gibt, ist nur eine Festfanfare, aber er dirigiert, er ist der Fürst des Festes. Er ist auch Dichter, er ist Alleskönner, und so schreibt er auch eine Novelle aus der Feder seiner präsumptiven Schwiegermutter, die unter dem vielsagenden Pseudonym Diotima ihr Glück versucht, um, die die dann bei einem Preisausschreiben der 'Gartenlaube' den ersten Preis gewinnt. In Eichthals Romanen ziehen die Männer ohne Bedenken irgendwelcher Art die Uniformen wieder an. Sie werden wieder zu Männern, sie werden auch zu Ideologen der Männlichkeit, und Spielvogel gibt seiner späteren Braut bei dem von ihm dirigierten Fest denn auch gleich eine handfeste Lehre mit: « Ein Peter Paul Rubens, ein Van Dyck, ein Velasquez geht mir über alle sezessionistischen, ex- und impressionistischen

<sup>25</sup> Rudolf von Eichthal, *Der grüne Federbusch. Ein Roman aus Altösterreich*, Wien 1951, S. 185. Immer wenn der Dirigent als Machtrepräsentant begriffen wird, wird Canetti zitiert. So auch hier. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/M. 1980, S. 442-444.

Schmierer der Jetztzeit, ein blanker Feldharnisch über den bestsitzenden Frack, eine Toldedanklinge über ein Maschinengewehr, eine strahlende Reiterfanfare über den ganzen modernen Operschnickschnack und eine ehrbare sittsame Hausfrau von anno 1600 über all den hysterischen Weiberplunder von heute. Sehen Sie, meine Gnädigste, das ist mein künstlerisches und menschliches Glaubensbekenntnis ».

« Der Vorhang rauscht auf. Der Heerpauker hebt die Schlegel hoch, die Trompeter heben ihre fahnen-geschmückten Instrumente. Und in den dunklen, gähnenden Zuschauerraum schmettert die Fanfare der finnischen Reiterei aus dem Dreißigjährigen Krieg. — Sie war der Auftakt dieses seltsamen Liebesverhältnisses, dessen beide Partner vielleicht besser in die Welt von 1600 gepaßt hätten als in jene von 1900 »<sup>26</sup>.

Das Rad der Geschichte wird gewaltsam zurückgedreht, der technische Fortschritt, der die Kriege unendlich grausam gemacht hatte, soll aufgehoben werden. Die Ordnung der Dinge, der Zeichen ist restauriert. Und doch will der Held zurück in die Vergangenheit, und es ist das Wesen der Musketiere (man denke dabei auch an die *Muskete*), das ihn fasziniert.

Czernowitz und die Regimenter dort scheinen exemplarisch für eine noch intakte Welt. Krieg und Tod und Vernichtung werden ausgeklammert. Der Aggression kann man im Manöver die Zügel schießen lassen; ansonsten ist alles bloß eine Frage der Karriere. Der Offizier, ein Mann mit einem Überschuß an Eigenschaften, die er alle im rechten Augenblick einsetzt, wird zum Repräsentanten einer Gesinnung, die keine Trennungen in unserer Lebenswelt anerkennen will: Zwischen Venus, Mars und den Musen läßt sich vermitteln, zwischen Krieg und Gelehrsamkeit gibt es keine Kluft.

Welche Funktion solche Bücher von 1937 bis 1955 hatten, braucht nicht näher erläutert zu werden. In ihrem

<sup>26</sup> Eichthal, *Der grüne Federbusch*, S. 193 f.



Anspruch auf die Herstellung einer gültigen Ordnung wollten sie auch mehr sein als bloß nostalgische Rückerinnerung an eine versunkene Welt; sie sind auch ein strategisch geschickt errichtetes Bollwerk gegen jeden Anspruch, den eine wie immer geartete Moderne erheben könnte. Dieser Stil, der sich auf eine selbstverständliche militärische Ordnung berufen zu können meint, enthält die Verurteilung alles dessen, was als auf rein ästhetischer Ebene dagegen unternommen werden konnte. Die Auserwählte Spielvogels singt bei dem Fest, von der Menge umjubelt, Lieder im Stile des Überbrettls; der Leutnant weist sie zurecht. Sie wird es nie wieder tun. Welche Konsequenzen solche Urteile hatten, für eine zahlenmäßig nicht unbeträchtliche Schicht der österreichischen Bevölkerung, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden.

So naiv Eichthals Bild vom Soldaten und Offizier ist, so viel kann es an Erkenntnissen abwerfen für den Umgang Österreichs mit seiner Vergangenheit und Gegenwart. Doch möchte ich nicht auf diesem kritisch dunklen Tone enden, sondern ein anderes Beispiel anziehen. Auch in den Romanen Doderers spielen jene Offiziere, die aus dem Krieg kamen, eine entscheidende Rolle. Eine der tragenden Figuren der *Strudlhofstiege* ist Melzer, der erst (— und der Titel kündigt das ja schon an —) in seinem zivilistischen Dasein zum Menschen wird, aber in dem entscheidenden Augenblick seines Lebens jedoch kehrt er wieder den Soldaten hervor: Mary K., die Frau, die ihm vor sechzehn Jahren einen Korb gegeben hat, begegnet er unter deprimierenden Umständen wieder: Ihr wird bei einem Straßenbahnunfall ein Bein abgefahren, Melzer rettet sie, indem er sich zum Soldaten zurückverwandelt. Er erkennt, daß ihr Bein völlig losgelöst wurde. Und da heißt es: « Ganz und gar so, wie man sich in die Schlacht wirft beim Sturm-Angriffe: sich selbst wirft, als wäre der eigene Wille eine riesenhafte haarige Faust, der man mit seinem ganzen übrigen Leben in solchen Augenblicken klein und bedeutungslos insitzt. — Schon bei ihr. Schon im Blute, dessen Rot ihm entgegenspringt, jetzt den Knieenden bespritzt. Jedoch, hier war ja ein Soldat von Beruf, ein

Soldat vieler wechselnder Schlachten»<sup>27</sup>. Im Zivil erst kann der Soldat seine Qualitäten bewähren. Über diese Stelle wäre viel zu sagen, da in ihr sich noch der angestrenzte Versuch ausdrückt, die Qualitäten des Soldatischen in das zivile Leben herüberzuretten. Ich will aber mit einem Verweis auf Doderers letztes, Fragment gebliebenes Buch *Der Grenzwald* (1967) schließen. Bewährt sich in der *Strudlhofstiege* Melzer im Zivil als Soldat, so bewähren sich im *Grenzwald* die Soldaten als Zivilisten. « Pax in bello », heißt es da von der Lage an der russischen Front im Ersten Weltkrieg. Es sind lauter Gentlemen, die da einander begegnen und die einander je höher achten, je mehr sie auf Grund ihrer Nationalität zur Feindschaft angehalten wären. Und in dieses Idyll mitten im Krieg hat Doderer eine Figur eingebaut, in der jene positive Reminiscenz des Offizierstypus gelöscht zu sein scheint. Es ist der Oberleutnant Zienhammer, der mittelbar zum Verantwortlichen für den Tod von neun ungarischen Offizieren wird, deren Namen er einem tschechischen Kapitän weitergibt, sehr wohl wissend, daß sie, fälschlich des Komplotts bezichtigt, zum Tode verurteilt werden. Da er nach seiner Rückkehr nach Wien, nach seinem Sturz ins Zivile, die Aufdeckung durch einen Kameraden und einen Kriegsverbrecherprozeß fürchtet, tötet er diesen potentiellen Mitwisser. Mit dem Gegenbild dieses versatilen, geschickten, streberischen, gewissenlosen Offiziers hat Doderer der sonst von ihm so eifrig betriebenen Harmonisierung der Vergangenheit eine schrille Dissonanz entgegengesetzt. Nicht daß mit Zienhammer die Qualität des österreichischen Militärs insgesamt grundsätzlich fragwürdig wird, wird da gesagt, festzuhalten ist vielmehr, daß die Vergangenheit auch in dieser Hinsicht befragt wird. Daß die Verbrechen, die im Krieg erfolgten, nicht an der Front erfolgten, daß Offiziere zusahen und Mitwisser wurden, daß sie Verantwortungen übernahmen, die zu tragen sie nicht mehr

<sup>27</sup> Heimito von Doderer, *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*, München 1951, S. 843.

imstande waren, all dies ist eine Konsequenz, die aus dem Verhalten dieser Figur Zienhammer zu ziehen ist, die so recht dazu angetan ist, die eifrig behauptete Entlastung des Militärs, das zuletzt als Friedenstruppe dazustehen scheint, wieder rückgängig zu machen<sup>28</sup>.

Die Frage nach dem Verhalten von Offizieren und Soldaten in den Kriegen ist in der letzten Zeit in Österreich akut geworden. Es ist legitim, auch die literarische Existenz der Offiziere zu überprüfen; aber, wie schon eingangs festgestellt, es soll dies keine Untersuchungskommission sein, sondern vielmehr eine Frage nach dem literarischen Umgang mit einer Rolle, die für einen großen Teil der österreichischen Bevölkerung identitätsstiftend wurde. Die grobe Skizze, die ich zu geben suchte, bedarf der verfeinerten Durchführung. Einige Positionen seien immerhin abschließend hervorgehoben:

Für die österreichischen Autoren bleibt bis in die fünfziger Jahre die Bezugnahme auf den Militärkomplex zentral. Hatte nach dem Debakel von 1918 Polgar die Uniform als das Kleid des Antimenschen, des Unmenschen schlechthin erklärt, so wird nun gerade dieses Ehrenkleid zumindest in der Fiktion nicht nur reingewaschen, sondern überhaupt als das ordnungsstiftende Element schlechthin erachtet. Der Offizier, der nach dem Verlust des militärischen Ranges auch seiner gesellschaftlichen Distinktion verlustig ging und zum verachteten Mädchen für alles wurde, wird bei Eichthal zum Lebensallrounder und bei Doderer zum gegenwartsbezogenen Apperzipierer, der im Zivil erst seine wahren soldatischen Fähigkeiten entfaltet.

Auffallend ist die Tendenz, alles, was an Krieg, Aggression oder Tod erinnert, zu eliminieren. Gewiß fehlen meist jene drohenden Töne und jenes Postament, auf dem die Heroen einer blutigen Zukunft gestellt werden sollen. Aber gerade diese Verharmlosung ist das, was nicht harmlos ist.

<sup>28</sup> Einen aufschlußreichen Vergleich zwischen Zienhammer und Kurt Waldheim hat Robert Menasse gezogen. Robert Menasse, *Blümchen des Bösen?* In: «Falter». Wochenzeitschrift für Kultur und Politik, Nr. 40, [1987], S. 1, S. 3 f.

Es braucht nicht eigens auf Karl Kraus und sein für ein Marstheater konzipiertes Monsterstück *Die letzten Tage der Menschheit* verwiesen zu werden, um sich des Kontrastes von militärischer Realität und folgender Genremalerei bewußt zu werden. Wichtiger als dies scheint uns, daß bei Lernet-Holenia, Eichthal und Doderer die aggressiven Inhalte des Militärischen durch eine Akzentuierung der symbolischen Valeurs gemildert werden, und an die Stelle der Inhalte die Sprache der Zeichen, der Standarten und Fahnen, statt der Todeskommandos die Töne der Fanfaren treten. Ein Studium des Komplexes Militär und Literatur sollte uns zu einem kritischen Studium dieser Zeichensprache stimulieren. Denn die Fahnen, Fanfaren und Uniformen gibt es noch immer, und es wäre töricht zu glauben, daß die alten Inhalte aus ihnen herausgebeutelt worden wären.

HISTORIE UND VISION  
ZUR ÖKONOMIE LITERARISCHER BEWÄLTIGUNGSVERSUCHE  
IN DER ERSTEN REPUBLIK

von  
JOHANNES SACHSLEHNER  
Wien

Mein Zeiger ist zurückgewendet, nie ist  
Gewesnes mir vollendet und anders steh'  
ich in der Zeit. In welche Zukunft ich auch  
schweife und was ich immer erst ergreife,  
es wird mir zur Vergangenheit.

(aus: Karl Kraus, *Rückkehr in die Zeit*, 1919)

Noch ist das lächerliche Pathos von gestern  
nicht verschwunden, und schon kündigt sich  
ein lächerliches Pathos von morgen an.

(aus: Joseph Roth, *Beiträge zu einem deut-  
schen Lesebuch*, 1929)

1. *Der kahle Baum der Zeit und die Geschichte*

In seinen *Aufzeichnungen* aus der *Provinz des Menschen*, begonnen noch während des Zweiten Weltkrieges, kommt Elias Canetti des öfteren auch auf die Geschichte zu sprechen: Die Utopie einer Befreiung von ihr, der « Riesenschlange, welche die Welt gefangen hält »<sup>1</sup>, ist es, die Canetti immer wieder herauszufordern scheint. Sein Haß gegen sie ist der Haß des Sozialphilosophen Canetti, sieht er in ihr doch die Macht der Überlebenden, der Sieger festgeschrieben: « So wirkt die Geschichte immer, als ob

<sup>1</sup> Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, München 1973, S. 14; vgl. dazu auch S. 159.

sie fürs *Stärkere* wäre, nämlich fürs wirklich Geschehene: es hätte nicht ungeschehen bleiben können, es mußte geschehen »<sup>2</sup>. Große Historiker wie etwa Leopold von Ranke sind für Canetti « Machtanbeter », « Polytheist(en) der Macht »<sup>3</sup>. Geschichte wird, ja, muß jedoch auch von den überlebenden Verlierern geschrieben werden, für sie, die mit der Niederlage leben müssen, gewinnt die Historie — und diese These möchte ich in den Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stellen — ganz entscheidende Bedeutung: Sie wird für all jene, die wieder oben stehen und am Macht-Glück partizipieren möchten, zentrales Element einer Überlebensstrategie.

Im Herbst und Spätherbst 1918, als die drohende Niederlage der Mittelmächte zur Tatsache geworden und der Zerfall Österreich-Ungarns nicht mehr aufzuhalten war, erreichte das, was ich als historische Irritation der Verlierer bezeichnen möchte, ein bisher nicht gekanntes Ausmaß; die 1914 so enthusiastisch begrüßte « große Zeit » — und von Karl Kraus ebenso flammend bekämpfte — war in einem Nichts zusammengesunken. Aber nicht nur das: Angesichts des Chaos der Gegenwart und einer höchst ungewissen Zukunft hatte auch die Geschichte, die bisher geschrieben worden war, jeglichen Sinn verloren, war diese doch entschieden eine Sieges-Geschichte gewesen<sup>4</sup>. Der Druck der Riesenschlange « Geschichte » — um noch einmal das Bild Canettis aufzugreifen — ließ damit nicht nach, im Gegenteil: Er verstärkte sich eben aufgrund dieser Tatsache gewaltig, forderte bereits im Augenblick der Niederlage den Diskurs über den neuen historischen Sinn des Geschehenen heraus: Stefan Zweig notiert am 11. November 1918 in seinem Tagebuch: « Wir stehen an einer Wende wie der französischen Revolution. Nur daß Alles zu ungeheuerlichen Massen sich gesteigert hat. Wir müssen

<sup>2</sup> ebd., S. 160.

<sup>3</sup> ebd., S. 160 f.

<sup>4</sup> Zur elementaren Bedeutung von Zukunftsperspektiven für die Geschichtsschreibung vgl. Arthur C. Danto, *Analytische Philosophie der Geschichte*, Frankfurt/M. 1974, S. 36 ff.

ein neues Leben lernen, anders wird es nicht gehn »<sup>5</sup>. Gewohnt an ein Denken in historischen Kategorien, sieht er sich jedoch außerstande, die verlorene Ordnung, und das wäre eine sinnvolle Verbindung von Vergangenheit und Zukunft, wiederherzustellen; zwei Tage später, am 13. November 1918, dem Tag, an dem das Tagebuch abbricht, muß er sich diese Kapitulation eingestehen: « Jetzt ist man nur müde. Es war schon so viel vorher und es kommt noch so viel nach. Man kann einfach nicht mehr. Und wenigstens ich verbrauche die Hälfte meiner geistigen Kraft in den grauenhaften Visionen dieser kommenden Umstürze, wo der Haß der Classen, der Stände, riesengroß diese Welt erfüllen wird »<sup>6</sup>.

« Incipit vita nova » — das Leben neu zu beginnen, ist auch Kern der Absichtserklärung, die Ernst Bloch seinem 1918 erschienen Buch *Geist der Utopie*<sup>7</sup> vorstellte; und ihm gelingt es, in einer flammenden Verteidigung der Unterlegenen die Voraussetzung für das angestrebte « neue Leben » präzise zu formulieren: « Es gilt einen Begriff zu finden, der sich müht, alles Vergangene neu zu betreiben und das Zukünftige neu zu beraten, [...], das *Ende der Geschichte* zu entdecken, Gott zu rufen, wie er am Ende der Geschichte sein wird, [...] »<sup>8</sup>. Ernst Bloch fand für sich das Telos der Geschichte in der Einswerdung von Subjekt und Objekt, die das Ende der « Entfremdung » implizieren würde — eine philosophisch-theoretische Lösung des gestellten Problems, die, als Glücksbegriff genommen, sicherlich auch den hier noch anführenden literarischen Werken zugrunde liegt. Aus der « Weihe der Geschichte herausgefallen », wie ein zeitgenössischer Beobachter formulierte, galt es für viele, die sich jetzt als Ohnmächtige und Ausgestoßene fühlten, das

<sup>5</sup> Stefan Zweig, *Tagebücher*, Hrsg. von Knut Beck. Frankfurt/M. 1984, S. 338.

<sup>6</sup> ebd., S. 338 f.

<sup>7</sup> Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt/M. 1971, S. 9.

<sup>8</sup> ebd., S. 388.

« Zeitalter wieder in seelischen Kontakt mit der Monumentalität der Geschichte zu bringen »<sup>9</sup>; Literarisch gesehen, die Niederlage in Siege — welcher auch immer — umzuschreiben.

Distanzierte Kritiker des Zeitgeschehens sahen diese verzweifelten Anstrengungen, der allgemeinen Irritation Herr zu werden, mit gemischten Gefühlen; sie, die die Opfer des Krieges und die dafür werbenden Propagandalügen nicht akzeptiert hatten, blieben skeptisch: So etwa Franz Blei und Albert Paris Gütersloh, die sich in ihrer Zeitschrift « Die Rettung. Blätter zu Erkenntnis der Zeit » vehement gegen jegliche Inanspruchnahme durch eben jene Zeit aussprachen:

Es gibt keinen historischen Zwang. Der setzte sich nur bei allgemeiner Schwachheit jener Personen durch, die eine stärkere Person, welcher eine logische Abfolge wie eine Melodie in Kopf und Ohren summt, beeinflusst.

'Geschichte' ist nicht Abdruck des Weltwillens, sondern zu ihrem größten Teile nur der Beweis für die Ohnmacht Vorhersagungen gegenüber und für die impotente Bereitwilligkeit, aus ihr zu 'lernen' <sup>10</sup>.

Die Ausführlichkeit, mit der sich Gütersloh dem Diskurs über den historischen Sinn der Epoche entgegenstemmt, läßt wohl auf das Ausmaß des Drucks schließen, den dieser auf die Autoren ausübte. Gütersloh selbst ging noch weiter: Der neue Staat « Deutschösterreich » war für ihn kein Thema; im Gegensatz zu engagierten Schriftstellern, wie Egon Erwin Kisch, Franz Werfel oder dem Aktivisten Robert Müller, lehnt er jede konstruktive Mitarbeit ab:

Und jetzt, da diese äußere Welt sich umkehrt, aus fluchwürdiger Ordnung in noch bestimmungslose Unordnung fällt, soll ich mich zum Gedanken verführen lassen, ihr Gegensatz, ihr Zustand nun, das sei ich selbst, das heißt, die bisherige Welt, wankend in ihren

<sup>9</sup> Peter Wust, *Die Monumentalität der Geschichte*, in « Deutsche Rundschau », [1929], S. 114-126, S. 115.

<sup>10</sup> Albert Paris Gütersloh, (*Programmatischer Aufsatz*), in « Die Rettung. Blätter zur Erkenntnis der Zeit ». Hrsg. vom Franz Blei und P. Gütersloh, Nr. 1, 6.12.1918, S. 6.

Festen, hätte keine andere Alternative als mich? Und in irgendeiner ihrer Verwandlungen vermöchte es diese Welt, mich selig, mich nicht leiden zu machen?<sup>11</sup>

Gütersloh fordert eine Position des ruhigen Beobachtens, nicht Politik sondern Besinnung, Abschaffung der alten « Idole », um das « jetzt sich vollziehende geschichtliche Continuum zu retardieren [...] »<sup>12</sup>. Er setzt dabei auf Einsicht und Intellekt — eine Hoffnung, die Utopie bleiben mußte: Die Ökonomie von Macht und Ohnmacht, Oben und Unten, Sieg und Niederlage erwies sich — und das sollte sowohl die politische Geschichte der Ersten Republik als auch die sie kontrapunktierende literarische beweisen — als mächtiger.

An der Jahreswende 1918/19 war in Bezug auf eine mögliche Erfolgsgeschichte dieser jungen Republik Optimismus deshalb noch kaum vorhanden: Alfred Polgar unternahm es in der Berliner Zeitschrift *Die Weltbühne* trotzdem, seine Landsleute zu motivieren. In der Skizze mit dem bezeichnenden Titel *Es geht uns gut* schreibt er:

Kahl steht der Baum der Zeit: aber seht auf dem Boden die verfaulten Lügen, Dummheit, Zwang, Niedertracht, die der Wind aus dem Gezweig geblasen!

Und eure Seele wird tanzen um seine Kahlheit...

Und seine Ansicht in eine knappe Sentenz bringend: « Besser ein Vogel ohne Kopf in der Hand als ein Doppeladler auf dem Dach! »<sup>13</sup>. Dieser kurze, äußerst fragmentarische Überblick zum Geschichts- u. Zeitverständnis österr. Autoren illustriert dessen Bedeutung wohl zur Genüge: Hier künden sich politische Überzeugungen an, Reaktionsweisen und Machtphantasien; die Akzeptanz der Gegenwart — für den historischen Materialismus eines Walter Benjamin unabdingbare Voraussetzung, « das Kontinuum der

<sup>11</sup> ebd., S. 9.

<sup>12</sup> ebd.

<sup>13</sup> Alfred Polgar, *Es geht uns gut*, in « Die Weltbühne », XV. Jg., Nr. 6, 6.2.1919, S. 139-140, S. 140.

Geschichte aufzusprengen»<sup>14</sup> — diese Sicht der Gegenwart also und die potentiellen Zukunftsperspektiven werden dabei zu primären Kriterien: Ob «habsburgischer Mythos» oder deutschnationale, völkische Reichsvisionen, ob sozialdemokratisches Engagement oder elitäre Zurückgezogenheit — vorgelagert scheint mir die Art u. Weise zu sein, in der der Zusammenbruch von 1918 seine individuelle historische Einordnung gefunden hat. Einen «gemeinsamen Weg», wie ihn sich Hugo von Hofmannsthal für alle «Geistigen» in «einer Welt, die Chaos werden will, weil ihre Ideen erschüttert sind»<sup>15</sup>, vorstellte, gab es allerdings nicht.

## 2. Große Stunde, tritt hervor und werde Licht

Der bereits erwähnte Expressionist, zum Kreis um Kurt Hiller gehörende Aktivist und rührige Verleger Robert Müller (1887-1924) stellte 1923 in einem Aufsatz über den modernen Typ des «Literaten» fest: «Ohne diese Literatur und ihre Landsknechte könnte heute die Gesellschaft nicht leben; sie gründet sich die große Mühle, die von der Kolportage bis zur 'literarischen' Literatur im engeren Sinne eine ungeheure Produktion in den Seelenrachen der Zeit schaufelt; eine Produktion, deren Gesetze und Beziehungen für den Kenner nicht ohne Genuß zu beobachten sind»<sup>16</sup>. Für Müller ist der Literat das eigentliche Ziel der revolutionären gesellschaftlichen Umgestaltung, der idealisierte Geistarbeiter, «überhistorisch» und gleichgültig gegen das «historische Gewimmel und seine Schwankungen», dabei

<sup>14</sup> Siehe Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in Ders., *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/2. Frankfurt/M. 1980, S. 693-704, S. 702.

<sup>15</sup> Hugo von Hofmannsthal, *An Henri Barbusse, Alexandre Mercereau und ihre Freunde*, in Ders., *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II 1914-1924*, Frankfurt/M. 1979, S. 462-465, S. 464 f.

<sup>16</sup> Robert Müller, *Der Literat*, in Ders., *Rassen, Städte, Physiognomien*, Berlin 1923, S. 132-138, S. 137 f.

keineswegs weltflüchtig<sup>17</sup>, soll er Geschichte und Weltgeschichte bekämpfen, gleichsam als «intellektueller Mohikaner»<sup>18</sup> gegen die Schwerkraft der Zeit antreten. Als einer der führenden Köpfe der «Literaria A.G.», dem wohl repräsentativsten Buchhandelsunternehmen der frühen zwanziger Jahre<sup>19</sup>, wußte Robert Müller, wovon er sprach: Entscheidend war für ihn der Genuß des Lesers, die Stillung offensichtlich vorhandener Bedürfnisse, sekundär die ästhetische Wertigkeit.

Bevor wir uns nun mit den Augen des erfolgsorientierten Praktikers spezifischen Symptomen und Eigenheiten dieser Produktion zuwenden, rekapitulieren wir die Ausgangslage der Autoren: Sie schreiben im Bewußtsein der Niederlage und des Zusammenbruchs, nicht selten als Heimatlose — man denke etwa an Joseph Roth — für Leser, die mit dem Krieg häufig auch ihre materielle Sicherheit verloren hatten, für die der Kauf eines verhältnismäßig teuren Buches keine Bagatelle war. «Die Zahl der Ochsen eines Landes ist nach einem verlorenen Kriege der Zahl seiner Bücherkäufer gerade proportional»<sup>20</sup>, resümierte sarkastisch ein Zeitgenosse und sah darin durchaus ein «Politikum ersten Ranges» für den Wiederaufbau des neu entstandenen Kleinstaates, denn, so konstatiert er, in

dem namenlosen Unglück, das unser Volk betroffen hat, ist die Sehnsucht nach dem Buch in die breitesten Schichten gedrungen. Der Mensch ist sich bewußt geworden, daß ein gutes Buch oft der einzige gute Freund sein kann und wenn im ersten Taumel einer destruktiven politischen Hochstapelei der dumme Vergleich: Waschfrageistiger Arbeiter auch von einer sogenannten Intelligenz nachgeplappert wurde, hat sich gerade jetzt das Blatt gewendet. Lesen, Lernen und Besserwerden im Geiste ist heute die Parole geworden und daß sich die Unerschwinglichkeit des Buches allen

<sup>17</sup> ebd., S. 135.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 132.

<sup>19</sup> Zur Literaria A.G. vgl. Murray G. Hall, *Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938*, Bd. II. *Belletristische Verlage der Ersten Republik*, Wien 1985, S. 236 ff.

<sup>20</sup> Richard Guttman, *Bücherwucher und allgemeine Not*, in «Literaria-Almanach 1921», Wien 1921, S. 15-17, S. 15.

Bestrebungen nach höheren Werten entgegenstellt, gehört zur Tragik dieser entsetzlichen Zeit<sup>21</sup>.

Ein erster Text, oder besser Textsammlung, die ich hier referieren möchte erschien 1920 im Wilhelm Braumüller Verlag und betitelte sich *Das Buch der Dreizehn*. Die « Dreizehn »: Das waren zu diesem Zeitpunkt noch kaum oder wenig bekannte Autoren, die jedoch die literarische Landschaft der Ersten Republik sehr bald entscheidend mitgestalten sollten, unter ihnen Robert Hohlbaum (1886-1955), Mirko Jelusich (1886-1969), Oswald Menghin (1888-1973), Hans Nüchtern, Gustav Renker, Friedrich Schreyvogel und Grete Urbanitzky (1893-1974). In den Beiträgen zu diesem schmalen Bändchen klingen Themen an, die repräsentativ für die Befindlichkeit von Autoren und großen Teilen der Leserschaft die Literatur der nächsten Jahre dominierten und in sehr charakteristischer Weise im Trauma von 1918 ihren Ursprung hatten. Ein Schlüsselbegriff dieser Literatur taucht bereits im Motto der Sammlung auf:

13! Ein Name und eine Zahl. Ein Gedanke! Landschaft, weitende Berge, Landschaft, ein rebenumranktes Haus. Einheit und alle Farben. Eine Welt: Die Heimat! Die Seele! Ein Name und eine Zahl! Wir 13!<sup>22</sup>

Der Mythos der Provinz ist hier im Entstehen; Arkadien heißt nun das bevorzugte Ziel großstädtischen Wunschkens, Einheit, Frieden und Geborgenheit versprechend. Dem Gefühl der Zerrissenheit und der Heimatlosigkeit, das die « große Zeit » dieser Schriftstellergeneration hinterlassen hatte, wird eine heile, geordnete Welt entgegengesetzt; der Druck der unerfreulichen Gegenwart durch Regression in andere, idealisierte Räume — das rebenumrankte Haus — und andere, idealisierte Zeiten entschärft. Die Texte

<sup>21</sup> ebd., S. 16.

<sup>22</sup> *Das Buch der Dreizehn*, Wien 1920 (Gisela Berger, Egon Fey, Hugo Greinz, Robert Hohlbaum, Mirko Jelusich, Oswald Menghin, Hans Nüchtern, Gustav Renker, Karl Schofleitner, Friedl Schreyvogel, Minka Schwartz, Grete Urbanitzky, Fritz Weber).

spielen mögliche Evasionsbewegungen durch, imaginieren Glückszustände und besitzen dabei häufig einen gewissen Appellcharakter — so etwa Robert Hohlbaums Gedicht *Den Freunden*, das die Losung für den Tag ausgibt:

In dieser dunklen Stunde  
tast'ich nach Eurer Hand.  
Ihr tragt dieselbe Wunde,  
wie alles deutsche Land.  
Laßt uns zusammenrücken,  
da draußen fällt der Schnee,  
laßt uns die Hände drücken,  
dann tut es nicht so weh.

Wir wollen nicht mehr schauen  
in unsre graue Zeit,  
wolln unserm Herzen trauen,  
das hält in Ewigkeit.  
Fernab von Hof und Herden  
blüh eine Welt uns neu,  
wenn alle untreu werden,  
so bleiben wir doch treu<sup>23</sup>.

Der Weg nach Innen, der sich hier für die nächste Zukunft abzuzeichnen scheint; die Abkehr von der historischen Realität des Augenblicks und die Zuwendung zu metahistorischen Idealen, wie sie etwa auch Mirko Jelusichs Beitrag *Don Yuan. Das Trauerspiel des Herzens*<sup>24</sup> abbildet, sollte jedoch für diese Autoren, die später begeistert dem Nationalsozialismus ihre Stimme liehen, nur Episode bleiben: Eskapismus in der Fiktion und konkrete politische Zielvorstellungen gingen bald eine verhängnis-

<sup>23</sup> Robert Hohlbaum, *Den Freunden*, in *Das Buch der Dreizehn*, S. 51 f. (zu Leben und Werk Robert Hohlbaums vgl. grundlegend Johann Sonnleitner, *Die Geschäfte des Herrn R.H. Die Schriftstellerkarriere eines Österreicherers in der Zwischenkriegszeit u. im Dritten Reich*, Wien 1989.)

<sup>24</sup> Mirko Jelusich, *Don Yuan. Das Trauerspiel des Herzens*, in *Das Buch der Dreizehn*, S. 59-78. (zu Leben und Werk Mirko Jelusichs vgl. Johannes Sachslehner, *Führerwort und Führerblick. Mirko Jelusich. Zur Strategie eines Bestsellerautors in den dreißiger Jahren*, Kronberg/Ts. 1985.)

volle Verbindung ein. Erste Spuren dieser Allianz von Mythos und politischer Vision finden sich in dem Gedicht *Dietrich von Bern*, das der gelernte Prähistoriker, spätere Professor für Urgeschichte und Leiter des Instituts für Urgeschichte, Oswald Menghin zum *Buch der Dreizehn* beisteuerte:

(ich zitiere die letzte Strophe)

Im Geist der Alten schläft der Zukunft Keim.  
Wir haben nichts im Hunnenland erstritten,  
nur tausendfältig bittres Leid erlitten.  
Dietrich von Bern — führ du uns wieder heim!<sup>25</sup>

Menghins Verse als belanglos abzutun, wäre nun sicherlich töricht: Spiegeln sie doch ein kulturpolitisches Programm wider, das in seiner sozialpsychologischen Dimension breiten Anklang in bestimmten, etwa katholisch-konservativen Leserschichten fand. Und dagegen spricht auch seine politische Karriere — die literarische erreichte er 1924 mit dem antimodernistischen Zeitroman *Zerrissene Fahnen*<sup>26</sup> —, welche ihn von einer Beraterfunktion bei der katholischen Studentenschaft bis zum Posten eines Unterrichtsministers im Kabinett Seyß-Inquart und zur Nummer 411 eines NSDAP-Parteianwärters führte<sup>27</sup>. Das Beispiel Menghin möge hier für zahlreiche andere konservative Intellektuelle stehen, wesentlich scheint mir eines: Die enorme Dynamik, mit der sich literarisch vermittelte Ideologiesplitter zu politischen Haltungen verdichteten und Entscheidungen begünstigten, denen nach dem «Anschluß» sehr schnell eine ernüchternde Enttäuschung folgte: Der Zauber der Fiktion, dem sie sich ausgeliefert hatten, zerschellte an

<sup>25</sup> Oswald Menghin, *Dietrich von Bern*, in *Das Buch der Dreizehn*, S. 81.

<sup>26</sup> Oswald Menghin, *Zerrissene Fahnen*, Innsbruck 1924.

<sup>27</sup> Vgl. Richard S. Geehr, *Oswald Menghin, ein Vertreter der kathol. Nationalen*, in *Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik*, Wien 1986, S. 9-24, S. 12 f. (= Wissenschaftliche Kommission zur Erforschung der Geschichte der Republik Österreich. Veröffentlichungen Bd. 10, hrsg. von Isabella Ackerl und Rudolf Neck).

den Riffen der politischen Wirklichkeit.

Menghins prägnante Formel «Im Geist der Alten schläft der Zukunft Keim», geboren auf dem Boden eines utopischen Konservatismus, erlebte in den historischen Romanen und Dramen des rechten Lagers der zwanziger und dreißiger Jahre unzählige Explikationen, wobei sich vor allem jene Texte durchzusetzen begannen, die dem Leser handfeste Argumente für die politische Praxis mitlieferten<sup>28</sup>, paradigmatisch erfolgreiche Wege zum Heil, d. h. zur im Krieg verlorenen Macht- und Siegesgefühlen inszenieren — Musterbeispiel dafür sind etwa die Romane von Mirko Jelusich<sup>29</sup>. Das Schreiben historischer Romane hatte damit eine neue Qualität bekommen: Hatte der traditionelle historische Roman der Gegenwart eine Geschichte aus der Geschichte vorgeführt, so verlegte der neue operative historische Roman Gegenwart und Zukunft in eine historische Landschaft, die zur bloßen Bühne für das geschichtsmächtige Individuum — etwa für den Caesar eines Jelusichs — wurde. Es sind diese Autoren keine «Historisten», die, wie Walter Benjamin es drastisch formulierte, bei «der Hure 'Es war einmal'» ein- und ausgehen, sie wollen auch keine einzig dastehende «Erfahrung» mit der Vergangenheit machen, wie dies nach Benjamin der historische Materialist tut<sup>30</sup>, sondern sie wollen sich der Vergangenheit *bemächtigen*, um auch die Gegenwart ertragen zu können u. die Zukunft in ihrem Sinn zu gestalten. Mit Hilfe des großen Einzelnen, «seiner eisernen Entschlossenheit, seinem machtvollen Herrentum, der überragenden Größe seiner Gedanken und Taten»<sup>31</sup>, soll die Niederlage zum Sieg werden<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Vgl. dazu Wendelin Schmidt-Dengler, *Bedürfnis nach Geschichte*, in Franz Kadrnoska (Hrsg.), *Aufbruch und Untergang. Österr. Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien 1981, S. 393-407.

<sup>29</sup> Vgl. Sachslehner, *Führerwort und Führerblick*, S. 97 ff.

<sup>30</sup> Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, S. 702.

<sup>31</sup> Mirko Jelusich, *Caesar*, Wien 1941, S. 418.

<sup>32</sup> Vgl. dazu Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt/M. 1980, S. 201.



Der Leser wird durch die extreme Nähe zum historischen Subjekt, in dessen Privatsphäre er gleichsam mitlebt<sup>33</sup>, in die Produktion von Geschichte miteingebunden: Der Akt des Lesens vermittelt die Illusion von Aktivität. 1921, anlässlich der Salzburger Anschluß-Abstimmung, hatte Franz Karl Ginzkey, der Mentor vieler junger Autoren, die Zeit noch beschwören müssen:

Große Stunde, die ich meine,  
tritt hervor und werde Licht.  
Daß sich Stamm dem Stamm vereine,  
beßre Heimat weiß ich nicht<sup>34</sup>.

1933 kann Bruno Brehm (1892-1974), befreundet mit Jelu-sich und mit diesem eine Zentralfigur der deutschnationalen Literaturszene, in seinem Roman *Das war das Ende* bereits einen anderen Ton anschlagen; die neue « große Zeit » scheint nah, die Literatur hat ihren Teil dazu beigetragen:

Ist jemand unter uns, der nicht an diese große Zukunft glauben kann? Hängt ihr noch immer am Alten? Denkt ihr noch immer in Formen, die man hat zerschlagen können, weil sie nicht stark genug gewesen? [...] Fühlt ihr denn nicht, wie die Blicke der ganzen Welt auf euch, nur auf euch gerichtet sind, weil ihr es seid, die die Zukunft entscheiden werden!

Den Krieg verloren und den Sinn gewonnen. Das ist unser Schicksal<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Geschichte und Geschichtsbewußtsein im Österr. Roman nach 1918 und 1945*, in « *Austriaca* ». *Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche. Deux fois l'Autriche. Après 1918 et après 1945. Actes du colloque de Rouen 8-12 Nov. 1977*, S. 11-25, S. 13 ff.

<sup>34</sup> Franz Karl Ginzkey, *Weihe spruch*, in Heinz Kindermann (Hrsg.), *Heimkehr ins Reich. Großdeutsche Dichtung aus Ostmark und Sudetenland 1866-1938*, Leipzig 1939, S. 80.

<sup>35</sup> Bruno Brehm, *Das war das Ende*, München 1933, zit. nach Kindermann, *Heimkehr ins Reich*, S. 143.

### 3. *Der neue Adam*

Den Sinn, der hier von Brehm so überzeugt für seine Art von Geschichtsbetrachtung reklamiert wird, von dem die « Zeit der Fanfaren, der Lust am Bluten und Opfern und Hingeben, ohne zu fragen wofür »<sup>36</sup>, so herzlich wenig übrig gelassen hatte, versuchten die Autoren der Nachkriegszeit aber nicht nur über Provinz und Historie ausfindig zu machen: Der Bestsellerautor Rudolf Hans Bartsch (1873-1952) etwa, heute fast vergessen, in den zwanziger Jahren auf den Verkaufslisten ganz oben, propagierte in seinem 1919 erschienenen Roman *Heidentum*<sup>37</sup> den Rückzug auf eine Art Naturreligion. Sein Held, der Eigenbrötler Alarich Tusch, der nicht länger « als Erzeugnis des öffentlichen Lebens » existieren will<sup>38</sup> und eben deshalb betrogen und verlassen wird, erhofft die Rettung vom Ausbruch aus den « Ghettomauern » des Christentums:

Rettet eure arische Seele! Rettet euer Heidentum und denket an die Mistel und an die Sonnwend, an das Rauschen eurer Wälder und an das meergleiche Wogen der grünsilbernen Halmflut auf den Feldern<sup>39</sup>.

Der Jargon läßt auf Antisemitismus schließen und tatsächlich: Bartsch, dem sogar der bekannte jüdische Philosoph Theodor Lessing eine eigene Studie widmete<sup>40</sup>, die sich nicht scheut, ihn mit Hölderlin oder Stifter zu vergleichen, will nur die « besten unter den Juden » in seinen Reihen sehen, die « weit ausschauenden Bauernväter »<sup>41</sup>, nicht aber die kapitalkräftigen Juden der Großstädte. Dieses elitäre Rassenbewußtsein, dessen Träger — um wiederum die Begrifflichkeit Canettis zu behühen — als Mitglieder

<sup>36</sup> Rudolf Hans Bartsch, *Heidentum*, Leipzig 1919.

<sup>37</sup> Einzelne Werke Bartschs überschritten die 100.000 Exemplare; vgl. dazu Hall, *Verlagsgeschichte II*, S. 535.

<sup>38</sup> Bartsch, *Heidentum*, S. 47.

<sup>39</sup> ebd., S. 113.

<sup>40</sup> Theodor Lessing, *Rudolf Hans Bartsch. Ein letztes deutsches Naturdenkmal*, Leipzig 1927.

<sup>41</sup> Bartsch, *Heidentum*, S. 113.

einer « Hetzmasse »<sup>42</sup> gesehen werden können, verbindet sich bei Bartsch — und nicht nur bei ihm — demnach folgerichtig mit dem Haß auf die Großstadt und den in ihr drohenden « dunkeln Massen »<sup>43</sup>. R. H. Bartsch, laut Theodor Lessing ein « letztes deutsches Naturdenkmal », läßt es aber nicht bei der Denunziation der Stadt bleiben, sondern kennt auch ihre Zukunft und diese heißt endgültige Vernichtung, so die « Befreiung von seinen Stacheln »<sup>44</sup> erhoffend: Alarich Tusch stellt sich Wien im Jahre Dreitausend nach der Zerstörung durch asiatische Kriegsmaschinen vor:

Die düsteren Ziegelmassen werden verödet sein bis dahin; Hügel werden die Ruinen andeuten, die das Kaufhaus Bondi und Kompagnie oder die Hofmuseen andeuten. Immitten der höchste Hügel, rasenüberdeckt und efeuüberwuchert, wird auf die fieberdrohenden Donausümpfe herunterschauen. Gelbe Reisende werden darauf herumklettern und nach gotischen Steinfragmenten suchen.

'Hier stand einst eine der berühmtesten Pagoden des, nach Europa übertragenen, hebräischen Adonai. [...]'.

So träumte ich. Ich ging mit den Fremden nicht hinunter; ich blieb im ewiggleichen Sonnenscheine auf dem rasengrünen Hügel über Sankt Stephans Kathedrale sitzen und schaute ringsum; selig, wie still und rein und goldklar die Welt doch wieder geworden wäre. [...] <sup>45</sup>

Rudolf Hans Bartschs Text ist wohl ein anschauliches Beispiel dafür, welch absonderliche Wege der « habsburgische Mythos » zu gehen vermag: Wien ist zwar keine urbs aeterna aber selbst angesichts völliger Zerstörung gerät die Ruine zur Idylle, überlebt im « ewiggleichen Sonnenscheine » u. dazu spielt ein einsamer Hirte Melodien aus der *Zauberflöte*.

Das zentrale Anliegen des Romans, die Ausgrenzung des « selbstfrohen, selbsteigenen Ich-Menschen »<sup>46</sup> aus zi-

<sup>42</sup> Canetti, *Masse und Macht*, S. 49 ff.

<sup>43</sup> Bartsch, *Heidentum*, S. 320.

<sup>44</sup> Canetti, *Masse und Macht*, S. 63.

<sup>45</sup> Bartsch, *Heidentum*, S. 319 ff.; vgl. dazu auch Robert Hohlbaum, *Rudolf Hans Bartsch*, Leipzig 1923.

<sup>46</sup> Theodor Lessing, *R. H. Bartsch*, S. 29.

vilisatorischen Bindungen, der weiß: « Der Einsame ist wirklich wie Gott »<sup>47</sup>, hat eindeutig defensiven Charakter und trifft sich in seinem kulturpessimistischen Hintergrund durchaus mit den Anschauungen zahlreicher anderer Autoren. Die Gestalt des Alarich Tusch, der bei dem Versuch, ein im Fluß treibendes Mädchen zu retten, ertrinkt, kann jedoch in diesem Konzept keine politische Sprengkraft, wie dies die Helden der angesprochenen historischen Romane tun, entwickeln. Zwar verarbeitet Bartsch in seinen Texten häufig auch historische Stoffe, doch bleibt er im Abschildern kultur- und lokalgeschichtlicher Details hängen. Von der andernorts populären « Wollust der heldischen Tat »<sup>48</sup> findet sich hier nichts: Vom « Franzel », dem Kaiser, bis zum letzten « Bauerndirndl » erscheint die Historie im Diminutiv; sie wird zum « *Histörchen* », wie Bartsch konsequent genug seine Erzählungen aus dem alten Österreich nennt<sup>49</sup>. Im Kontext der Nachkriegszeit hatte diese Form der Geschichtspräsentation — ein ähnliches Phänomen läßt sich ja auch an der Belletristik nach 1945 beobachten — ihre besondere Bedeutung: Sie wird, wie ein zeitgenössischer Kritiker bemerkte, als « hübsche(r) Appetitsbissen »<sup>50</sup> serviert, klein proportioniert und übersichtlich ersetzt ihr Konsum die Beschäftigung mit der unerfreulichen Gegenwart. Angemerkt sei dazu noch, daß sich die « Gattungsbezeichnung » « *Histörchen* » nicht auf Rudolf Hans Bartsch beschränkte: Sie taucht z. B. auch im Werk des völkisch-nationalen Erzählers Karl Hans Strobl (1877-1946) auf — 1923 veröffentlicht er « groteske *Histörchen* »<sup>51</sup>.

Abschließend möchte ich mich noch kurz einem literarischen Typ zuwenden, der bisher in diesem Zusammenhang von der Forschung weniger beobachtet worden ist, auf

<sup>47</sup> Bartsch, *Heidentum*, S. 322.

<sup>48</sup> Theodor Lessing, *R. H. Bartsch*, S. 33.

<sup>49</sup> Rudolf Hans Bartsch, *Histörchen*, Leipzig 1926.

<sup>50</sup> Herbert Scheffler, *Gedichtete Geschichte*, in « Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde », [1933], S. 501-503, S. 501.

<sup>51</sup> Karl Hans Strobl, *Der verrückte Schwerpunkt. Grotteske Histörchen*, München 1923.

seine Weise jedoch ebenfalls eine Antwort auf die Katastrophe des Ersten Weltkrieges darstellt: dem sogenannten « magischen » Roman. Im Wien der Nachkriegsjahre machte sich nicht nur der « Geist von Schladming, Unterhollersbach und St. Kathrein » breit, wie Anton Kuh in einer seiner Glossen zum Zeitgeschehen meinte<sup>52</sup>, sondern auch ein verstärkter Hang zu Okkultismus und Magie, also zu bestimmten Techniken, die übernatürliche Einwirkungsmöglichkeiten auf die Welt zu gewährleisten scheinen<sup>53</sup>. Für die frühen zwanziger Jahre bedeutete dies auch einen gewissen Boom auf dem Literaturmarkt, und der bedeutendste unter den jüngeren Schriftstellern, die sich diesem Genre widmeten, war der aus Olmütz in Mähren stammende — und deshalb vor allem von der tschechischen Germanistik beachtete<sup>54</sup> — Gymnasialprofessor Franz Spunda (1890-1963). Knapp nach Abschluß seines Studiums im Jahre 1914 kam Spunda, der sich schon während eines Parisaufenthalts mit Magie zu beschäftigen begonnen hatte<sup>55</sup>, an die Front in Galizien, später nach Serbien. Das Erlebnis der Schrecken des Krieges wird nun zum Movens magischer Erlösungsphantasien: Der Mönch Irenäus, Held von Spundas erstem, stark autobiographisch gefärbten Roman *Devachan*<sup>56</sup>, gibt sich darüber Rechenschaft:

Als der Krieg noch schütterte, da keimte es auf zum erstenmal in mir. Und als die Verzweiflung dann um sich fraß, Verwirrung und Wahnsinn, da wußte ich: jetzt! Denn sieh; tiefer und tiefer sinken die einen in Wollust der Sinne; fern von ihnen, ein ihnen unerreichbarer Bezirk, schweben die noch von dem Geiste Erfüllten. Wenn sie nicht bald einander näher kommen, zerschellt der Planet,

<sup>52</sup> Anton Kuh, *Wien am Gebirge*, in Ders., *Zeitgeist im Literatur-Café*. Hrsg. von Ulrike Lehner, Wien 1983, S. 109.

<sup>53</sup> Vgl. dazu Robert Cermak, *Der magische Roman*. (Hans Heinz Ewers - Gustav Meyrink - Franz Spunda). (Phil. Diss.) Wien 1949, S. 116 ff.

<sup>54</sup> Siehe etwa L. Václavek, *Wodurch hat Franz Spunda die deutschsprachige Literatur bereichert?* in « Germanistica Olomucensia » [1971], S. 25-46.

<sup>55</sup> Cermak, *Der magische Roman*, S. 102.

<sup>56</sup> Franz Spunda, *Devachan*, Wien, 1921.

dann unnütz geworden. Tiere und Geister bevölkern ihn nur. Wo bleibt dann Adam, der Herr über die Reiche der Nacht und des Lichtes, wo der Mensch in seiner Vollendung?<sup>57</sup>

Der Inhalt dieses chaotischen Werkes kann hier nur sehr cursorisch wiedergegeben werden: *Devachan* ist, um zumindest den Titel zu klären, in den theosophischen Geheimlehren, die hier Spunda mit Elementen des Buddhismus, gnostischen und manichäischen Ideen bedenkenlos vermischt, der Ort der Erfüllung aller Wünsche und Begierden. Bewohnt wird « Devachan » von « Rmoahal », einer ungeheuren, bösartigen magischen Macht aus « lemurischer Zeit », die durch « unzählige Medien » die Weltgeschichte dirigiert: « Der Rmoahal hat den Weltkrieg geschürt und gelenkt und er weiß von allen künftigen Kriegen »<sup>58</sup>. Aufgabe des Mönches Irenäus, dem Helden des Lichtes und des Guten, ist es, diesem « Teufelsgral »<sup>59</sup> außer Gefecht zu setzen, was ihm schließlich auch gelingt. Doch die damit verbundene Geburt des Adam Kadmon, des Erlösers, in den sich Irenäus nun verwandelt hat, wird von der Umwelt nicht zur Kenntnis genommen:

Wie ein Bettler stand er da vor den Blinden — und doch schrie die Welt nach ihm als nach ihrem Herrn, daß er Ordnung schaffe und das Gesetz des Lichtes wiederbringe nach dem Chaos der Nacht<sup>60</sup>.

Im Grunde versucht Spunda also, die historische Realität auf eine mystisch-magische, metahistorische Folie abzubilden. Die Erlösung aus dem Chaos der Gegenwart kann daher nicht durch politische Maßnahmen erfolgen und nicht durch gesellschaftliche Umwälzungen: Geleistet wird sie allein vom « gnothi theon », der Erkenntnis des Göttlichen.

Spundas Roman, der über weite Strecken im zeitgenös-

<sup>57</sup> ebd., S. 11.

<sup>58</sup> ebd., S. 120.

<sup>59</sup> ebd., S. 213.

<sup>60</sup> ebd., S. 215 f.

sischen Wien spielt und unter anderem die Atmosphäre in den spiritistischen Zirkeln einfängt, kann als Dokument eines Bewußtseinszustandes gelesen werden, der sich an Metaphysik klammert und sich doch von den Ideologien des Tages nicht lösen kann, so etwa von der Vorstellung drohender rassischer Auseinandersetzungen und der völligen Umgestaltung der Erde durch die Technik. In diesem Kontext sind nicht zuletzt auch die sozialutopischen Romane eines Egmont Colerus (1888-1939) — erwähnt seien hier die von einem visionären Mystizismus erfüllten Werke *Der dritte Weg* (1921) und *Wieder wandert Behemoth* (1924) — oder Walther Eidlitz (1892-1974) zu sehen.

In späteren Jahren wandte sich Spunda bezeichnenderweise — bewährten Vorbildern folgend — historischen Stoffen zu, mit der Romanen *Romulus* (1934), *Wulfila* (1936) oder *Alarich* (1937) setzte er auf jenen Trend, der auch ihn schließlich in die Reihen des Nationalsozialismus führte<sup>61</sup>. Daß jedoch Spundas « magische Romane » nach 1945 auf der Nationalbibliothek gesperrt wurden, ist wohl eine weitere Paradoxie der österr. Literaturgeschichte dieses Jahrhunderts.

<sup>61</sup> Vgl. Cermak, *Der magische Roman*, S. 105; zu Spundas (illegale) Tätigkeit im Deutschen Reich für den Zsolnay-Verlag vgl. Hall, *Verlagsgeschichte II*, S. 516.

PROVINZIELLER ANTIMODERNISMUS.  
ZUR VÖLKISCH-NATIONALEN LITERATUR  
IM UMKREIS VON ROSEGGERS «HEIMGARTEN», 1918-35

VON  
KARL WAGNER  
Wien

1. « Schwätzer der Tat »

Wenige Wochen nach Peter Roseggers Tod vermerkt Arthur Schnitzler in seinem Tagebuch: « Seit ein paar Tagen Rosegger (von dem ich so gut wie nichts kannte), *Allerhand Leute* »<sup>1</sup>. Bald darauf, am 16. Juli 1918, wird diese Lektüre näher bestimmt: « Lese Rosegger, mit Vergnügen und Bewunderung »<sup>2</sup>. Vom selben Tag war sonst wenig Erfreuliches zu vermerken; Schnitzler hatte von einer Predigt des Mariazeller Jesuitenpaters Abel erfahren, in der erklärt worden war, « nur die Juden hätten im Weltkrieg ihre Pflicht nicht gethan, sie seien an den Gerüchten über das Kaiserpaar und an allem Elend schuld; man müsse sie ausrotten ». Schnitzler plädiert zunächst für « eine quickliche Klage der jüd. österr. Offiziere gegen Abel; und

<sup>1</sup> Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1917-1919*. Hrsg. v. d. Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig. Wien 1985, 12.7.1918.

<sup>2</sup> Ebd., 16.7.1918. — Als 'Gegen-Lektüre' zu diesen Tageserfahrungen konnte Schnitzler in Roseggers *Allerhand Leute* die Geschichte des oberösterreichischen 'Bauernphilosophen' Konrad Deubler finden, der u.a. mit dem Philosophen Ludwig Feuerbach korrespondierte. Wegen « Verbrechens der Störung der öffentlichen Ruhe und der Religionsstörung » (Stmk. LA, Präs. 5-2925/1854) hatte Deubler eine Gefängnisstrafe zu verbüßen. — Vgl.: Konrad Deubler's Lebens- und Entwicklungsgang und handschriftlicher Nachlaß. Dargestellt und hrsg. v. Arnold Dodel-Port. Leipzig 1886.

Zeugenvorladung des Kaisers, des Kriegsministers u.s.w. ». In weiteren Überlegungen, « was in betreff der infamen Hetzreden des Pater Abel und anderer Pfaffen zu thun » sei, taucht der Gedanke auf, « einen Brief an den Kaiser zu richten »<sup>3</sup>. Die Versuche, eine geeignete Form des Protestes zu finden, lassen Schnitzler zur resignativen Einsicht gelangen: « Laxheit und Renegatentum der Juden ». Als Indiz für solches Renegatentum hatte Schnitzler schon früher in anderem Zusammenhang das Verhalten Anton Bettelheims angeführt: « Über Bettelheims Anbietern 'drüben' — von Anzengruber über Rosegger zu Schönherr »<sup>4</sup>. Nunmehr taucht Rosegger sogar in Schnitzlers Träumen auf. In einer geträumten Bergpartie erkundigt er sich bei einem Bauernmädchen « betreffs Roseggers Tod »<sup>5</sup>; zu einem späteren Traum von einem Zusammentreffen mit der Dichterin Ebner-Eschenbach liefert der Protokollant den 'Tagesrest' nach: « über die Kunst der Ebner hatte ich mich zu O. sehr zweiflerisch geäußert — besonders im Gegensatz zu Rosegger; der mir in seiner dichterischen Bedeutung sehr aufgeht »<sup>6</sup>. Zu diesem Zeitpunkt hatte Schnitzler bereits mit der Lektüre eines weiteren Roseggerbandes, der als viertes *Buch der Novellen* bezeichneten Dorfgeschichtensammlung *Dorfsünden* aus den achtziger Jahren begonnen.

Das auf schmaler Textbasis beruhende Lob Schnitzlers, dem der rühmende, in die Sammlung *Europäisches Erbe*<sup>7</sup> aufgenommene Nekrolog Stefan Zweigs zur Seite gestellt werden könnte, wurde in der von Roseggers Sohn geleiteten Zeitschrift *Heimgarten* nicht bedankt. Dessen Aversion gegen die 'Asphaltliteratur' fand vielmehr im 'Reigen-Skandal' einen willkommenen Anlaß, das Unbehagen in der literarischen und politischen Kultur erneut zu artikulieren.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd., 24.1917.

<sup>5</sup> Ebd., 24.9.1918.

<sup>6</sup> Ebd., 15.1.1919.

<sup>7</sup> Vgl. Stefan Zweig, *Peter Rosegger* [1918]. In: *Europäisches Erbe*. Frankfurt/M. 1960.

Hans Ludwig Rosegger, 1880 als erstes Kind aus Roseggers zweiter Ehe geboren, kommentiert die wegen eines « versuchten Aufführungsverbot » von Schnitzlers *Reigen* verursachten Tumulte in der Nationalversammlung wie folgt: « Die Sozen wünschen, daß die hoherotischen Dialoge allabendlich vor Kriegs- und Revolutionsgewinnern (die die hohen Eintrittspreise mit einer ihrer schmutzigen Hände zahlen) und vor schiebergeschäftigen Jugendlichen herabgespielt werden. Ja, unsere Sozen sind entwicklungsfähig und fechten schon mit Knüppeln für die Burschwahkunst der obersten Zehntausender im patschulierten Salonmilieu. Der gesinnungstüchtige Genosse Seitz, Präsident der verflossenen Volksvertretung, drohte sogar mit einer ganz richtiggehenden Revolution. Man darf der Ansicht sein, daß der sittliche Gehalt des *Reigen*, wo alle Augenblicke bei passender Musikbegleitung der Vorhang fallen muß, weil man auch mit bestem Willen die Fortsetzung nicht vormachen kann, das idealste Erziehungsmittel der Jugend und des Alters von heute ist, und man darf sich trotzdem wundern, daß die Sozen aus der Sache skrupellos eine Hauptaktion machen, während Staat und Volk mit dem Tode ringen. 'Nicht daraus machen wir eine Hauptaktion', kreischten die Revoluzzer, 'sondern aus der Verletzung der Bundesverfassung durch das Verbot!' Beim Zeus, die Bundesverfassung! Immerhin dürfte es auch dem gewiegtesten Gerichtshof schwer fallen, hier salomonisch zu urteilen, Gerichtshof schwer fallen, hier salomonisch zu urteilen, denn diese 'Bundesverfassung' ist eine schlamperte Schleuderarbeit, neben der als Lückenbüßer noch kaiserliche Verordnungen von anno Tobak gelten »<sup>8</sup>. In der vom Resentiment verzerrten Sprache verquicken sich die Feindbilder, die in ihrer zwanghaften Logik die Auslegung der Ereignisse bereits vorwegnehmen, ehe diese stattgefunden haben. Der vehemente Befürworter des 'Anschlusses' Österreichs an Deutschland ist zugleich ein radikaler Gegner der demokratischen Verfassung. Die Wiener Vorfälle haben nur bewiesen, was schon vorher feststand. Das Parlament ist

<sup>8</sup> « *Heimgarten* » 45 (1921), S. 431. — Die folgenden Zitate ebd.

ein « Affenkasten » und das polizeiliche Aufführungsverbot nützt dem Autor: « Rein freuen an dem Rummel kann sich nur Schnitzler, dem die parlamentarische Reklame ein Vermögen einbringt ». Die Jungproletarier würden auf ihre Weise profitieren können: « den privaten Arbeiterbühnen steht es frei, vor ihrer roten Jungmannschaft beiderlei Geschlechts den 'Reigen' als Aufklärungsstück zu herabgesetzten Preisen spielen zu lassen ».

In der Rubrik 'Am Distelwege', in der Hans Ludwig Rosegger das öffentliche, die Tagesereignisse glossierende Tagebuch seines Vaters fortsetzte, werden die Krisen der Nachkriegszeit den « drei Internationalen » zur Last gelegt. Die « schwarzen Römlinge », die « roten Marxisten » und die « gelben Plutokraten »<sup>9</sup> werden je nach Anlaß für den politischen, ökonomischen und kulturellen Niedergang des deutschen Reiches und der 'Ostmark' verantwortlich gemacht. Die nationale Identität Österreichs ist für ihn, wie für die meisten Zeitgenossen, nicht bloß prekär, sondern gänzlich undenkbar. Das Anschluß-Verbot der Siegermächte radikalisiert seinen Haß gegen demokratisch-parlamentarische Verhältnisse, die mit den außenpolitischen Feinden Deutschlands junktimiert werden konnten. Dieses Junktim erleichtert die propagandistischen Effekte, mit der innenpolitisch die Verfechter von Republik und Demokratie zu nationalen Verrätern gestempelt werden konnten. Die hochgeschraubten Hoffnungen, die der Ausbruch des Ersten Weltkriegs hervorgerufen hatte, stießen hart mit der Tatsache der militärischen Niederlage und dem demütigenden Friedensdiktat der siegreichen Nationen zusammen, « die den Krieg im Namen der edlsten liberalen und demokratischen Ideale geführt hatten »<sup>10</sup>. Das Debakel der 'Waffenbrüderschaft' zwischen Deutschland und Österreich, die Peter Rosegger als Realisation seiner deutschnationalen Hoffnungen gepriesen hatte, wurde von seinem Sohn nach den Prämissen seiner Verschwörungstheorie interpretiert.

<sup>9</sup> « Heimgarten » 47 (1923), S. 656.

<sup>10</sup> Panajotis Kondylis, *Konservativismus. Geschichtlicher Gehalt und Untergang*, Stuttgart 1986, S. 471.

Die militärische und innenpolitische Katastrophe erscheint als Folge jüdisch-bolschewistischer Wühlarbeit. Die 'Dolchstoßlegende' ist auch hilfreich, um den Lesern des *Heimgarten* die 'Lüge' von einer deutschen Kriegsschuld unablässig vor Augen führen zu können. Die Memoirenliteratur führender Militärs wird ausführlich gewürdigt; sie taucht die 'Helden' des Ersten Weltkriegs, Hindenburg und Ludendorff, in die Gloriole preußischer Führergestalten, von deren Diktatur sich Hans Ludwig Rosegger Stabilität und Ordnung erhofft. Jeder Versuch, sich mit den Einrichtungen der Republik abzufinden und/oder das Anschluß-Verbot zu akzeptieren, wird rücksichtslos stigmatisiert. Da sich die eigene Wahrnehmung der Realität gegen jede Korrektur immunisiert hat, wird die Revision oder Modifikation eines Standpunktes prinzipiell als Charakterlosigkeit ausgelegt und bei jeder sich bietenden Gelegenheit als nicht-arisches 'Rassenmerkmal' identifiziert. Was Kurt Tucholsky für Wilhelm Stapel, den Herausgeber der Zeitschrift *Deutsches Volkstum* festgestellt hat, gilt auch für den Schriftleiter des *Heimgarten*: « Packte er die 'neuen Herren' noch da, wo sie wirklich zu packen sind! Er sieht das gar nicht. Er kennt die Leute nicht, er kennt nur ihren Widerschein in den Zeitungen, wie überhaupt diese gesamte völkische Polemik fatal nach Druckerschwärze riecht: alles ist aus der Presse genommen, aus dem Leben so gut wie nichts [...] »<sup>11</sup>. Im Falle von Karl Kraus wird im *Heimgarten* der Versuch unternommen, diesen mit einer Kopie seines eigenen Verfahrens bloßzustellen. Der Paralleldruck von zwei sich widersprechenden Urteilen der *Arbeiterzeitung* über Kraus und dessen unterschiedliches Urteil über die Monarchie soll beweisen: « Zwei Ebenbürtige derselben Rasse haben sich gefunden! »<sup>12</sup> Unter welche Vorzeichen diese Ebenbürtigkeit von « Karlchen Kraus »

<sup>11</sup> Zitiert nach: *Berlin-Provinz. Literarische Kontroversen um 1930*. Bearbeitet von Jochen Meyer (= Marbacher Magazin 35/1985), S. 30 (Der Text Tucholskys *Kabarett zum Hakenkreuz* ist in den *Gesammelten Werken* nicht enthalten).

<sup>12</sup> « Heimgarten » 49 (1925), S. 726.

und dem sozialdemokratischen Chefredakteur Austerlitz gebracht wird, zeigt der von wenig Sachkenntnis zeugende Kommentar: « Karl Kraus gibt die Zeitschrift *die Fackel* heraus und besitzt neben jüdischem Witz die Fähigkeit, tiefsinnig zu scheinen, wenn er unverständlich wird. Deshalb nennen sie ihn auch den 'Wiener Maximilian Harden', was ein Titel ohne Charakter ist »<sup>13</sup>.

Besondere Mühe machen Fälle, in denen der automatisierte Rekurs auf das rassistische Vorurteil nicht hinreicht, um die Überlegenheit der eigenen Position zu gewährleisten. Da Thomas Mann durch seinen Beitrag für die Sondernummer des *Heimgarten* die Anschlußhoffnungen bestätigt und die Verfassung der Weimarer Republik als « nationale Fälschung »<sup>14</sup> kritisiert hat, ist Hans Ludwig Rosegger über die von der demokratischen Presse verbreitete Nachricht konsterniert, « daß sich der berühmte Dichter der *Buddenbrooks*, Thomas Mann (nicht zu verwechseln mit seinem Bruder Heinrich!), neuerdings offen als Republikaner bekannt hat »<sup>15</sup>. Die nur indirekt wiedergegebene Nachricht wird kommentierend entstellt: « Also hat der Buddenbrookmann angesichts aller inneren und äußerlichen Erfreulichkeiten der deutschen Republik, die 1918 in der Stunde erhebender und ehrenvoller Siege durch alle jugendlichen Deserteure, Meuterer und Spartakisten geboren worden ist, Freude erlebt an der wachsenden Freiheit und dem gesteigerten Verantwortlichkeitsgefühl, dabei ist er konservativ geblieben und freut sich überdies an der neuen Staatsform sowie an der Gemeinschaft der Staatsgenossen — woraus hervorgeht, daß er überreich mit Phantasie begnadet ist, denn ein Hauptmerkmal der Phantasie besteht darin, daß sie die Welt nicht sieht und nicht sehen will, wie sie ist, sondern so, wie sie dieselbe haben möchte ». Gerhart Hauptmann, neben Thomas Mann der prominenteste Autor, der für den als « größeres, höheres, tieferes

<sup>13</sup> Ebd., S. 725.

<sup>14</sup> « Heimgarten » 45 (1921), S. 171.

<sup>15</sup> « Heimgarten » 47 (1923), S. 143; das folgende Zitat ebd.

Begängnis der deutschen Seele »<sup>16</sup> gedeuteten Anschluß wirbt, wird vor Versuchen « einiger Kreise » geschützt, die « sein künstlerisches Ansehen einseitig für die deutsche Demokratie »<sup>17</sup> ausnützen wollen.

Da für Hans Ludwig Rosegger die Demokratie das letzte Verfallsstadium eines Volkes und Staates bezeichnet<sup>18</sup>, würde ein auf nichtdemokratischer Basis vollzogener Anschluß der 'Ostmark' die deutsche Vorherrschaft und Überlegenheit über die Westmächte signalisieren. Die Negation demokratischer Einrichtungen läßt für die Bekämpfung der « bolschewikische[n] Kreaturen »<sup>19</sup> nur mehr die radikalsten Mittel der Auslöschung und Vernichtung zu. Da feststeht, « daß das deutsche Heer vom eigenen Hinterland zerstört wurde »<sup>20</sup>, wird der Protest gegen solche 'Beweise' als Schuldbekennnis oder als Furcht gewertet: « Da nützt kein tönender Widerspruch von Seite der Roten, die für ihre Verbrechen fürchten — sind doch schon Liebknecht, die Luxemburg (!), Haase, Eisner u.a. gelyncht worden ». Politischer Mord wird nicht nur gerechtfertigt, sondern unverhohlen angedroht: « Leute gleich Erich Mühsam werden von der Bildfläche verschwinden müssen, damit Ordnung wiederkehre. Und wer wird Ordnung machen? Blonde, stämmige Norddeutsche oder derbe Bayern, die bald auch keinen Spaß mehr verstehen werden »<sup>21</sup>. Von einem, der sich selbst zu den « Wenigen » rechnet, « die nicht jeder Massensuggestion unterworfen sind » und die « die ewigen Entwicklungslinien und Kräfte alles Werdens ahnen »<sup>22</sup>, sind keine Zweifel in der Schuldfrage zu erwarten: « Man kann die wahrhaft Schuldigen leicht beim Namen nennen, denn sie frohlockten ja offen über das Gelingen ihres Verrates — der Liebknecht und die Luxem-

<sup>16</sup> « Heimgarten » 45 (1921), S. 151.

<sup>17</sup> « Heimgarten » 47 (1923), S. 85.

<sup>18</sup> Vgl. beispielsweise « Heimgarten » 43 (1919), S. 203.

<sup>19</sup> Ebd., S. 410.

<sup>20</sup> « Heimgarten » 47 (1923), S. 100; das folgende Zitat ebd.

<sup>21</sup> « Heimgarten » 43 (1919), S. 280.

<sup>22</sup> Ebd., S. 408.

burg und Genosse Barth und Vater und wie sie alle heißen, denen fast durchwegs fremdes Blut durch die Adern rinnt. Und die Ebert und Scheidemann, die zu Kriegsbeginn so vaterländisch taten, *benützten* mindestens die zersetzende Tätigkeit ihrer unabhängigen Genossen, um die Reichsregierung zum untilgbaren Schaden der Gesamtheit an sich zu reißen. [—] Liebknecht und Rosa Luxemburg (für deren grausame, aber gerechte Beseitigung die seltsamen Journalisten der Wiener *Arbeiterzeitung* die — Hohenzollern und Habsburger verantwortlich machten, während sozialdemokratische, aber arische Münchener Arbeiter die Todesnachrichten mit Freudenrufen aufnahmen!) sind nicht mehr, sie büßten bereits ihre Verbrechen. Aber wie wird es denen ergehen, die heute noch hochoberhohen Hauptes in Ministerfauteuils thronen, denselben, die uns zugrunde richteten? Ewig werden sie das deutsche Volk über die Urheber seines Zusammenbruches nicht täuschen können! »<sup>23</sup> Die Sprache der Gewalt, keineswegs nur gegen radikale Linke gerichtet, billigte schließlich auch die reale Gewalt völkisch-antisemitischer Attentäter, die 1922 den Außenminister Walther Rathenau ermordeten. Als Jude und Anhänger des Konzepts der Erfüllungspolitik, als Unternehmer und Verfechter der Sozialisierung der Wirtschaft erfüllte er mehrfach und für verschiedene ideologische Lager die Rolle des Klassen- und Nationalfeindes. Das politische Verhalten und die Kulturkritik Rathenaus war widersprüchlich genug, um den Gegnern Angriffsflächen zu geben. Rathenau erhoffte sich noch im Oktober 1918 von einer nationalen Volkserhebung und militärischem Widerstand akzeptable Friedensbedingungen und zugleich « den notwendigen Spielraum für Vorkehrungen gegen einen bolschewistischen Umsturz im Innern »<sup>24</sup>. Mit seinem nachträglichen Ungehorsam gegen das Wilhelminische

<sup>23</sup> Ebd., S. 411.

<sup>24</sup> Walther Rathenau-Gesamtausgabe. Hrsg. v. Hans Dieter Hellige und Ernst Schulin. Bd VI: *Walther Rathenau - Maximilian Harden. Briefwechsel 1897-1920*. Mit einer einleitenden Studie hrsg. v. Hans Dieter Hellige. München/Heidelberg 1983, S. 747, Anm. d. Hrsg.

Deutschland provozierte er die preußischen Militärs und deren Anhängerschaft in völkisch-nationalen Geheimbünden. Der kontextlos zitierte Satz aus seiner 1919 erschienenen Schrift *Der Kaiser*: « Nie wird der Augenblick kommen, wo der Kaiser, als Sieger der Welt, mit seinen Paladinen auf weißen Rossen durchs Brandenburger Tor zieht. An diesem Tage hätte die Weltgeschichte ihren Sinn verloren. Nein! Nicht einer der Großen, die in diesen Krieg ziehen, wird diesen Krieg überdauern »<sup>25</sup>, legt ihn als Volksfeind fest. Er diente Ludendorff als Beleg für « Strömungen im Volke [...], die nicht die Ansicht der Obersten Heeresleitung vertraten, daß wir auf den Sieg kämpfen müßten »<sup>26</sup>. Den Mördern Rathenaus war er Motiv für ihre Tat, die Hans Ludwig Rosegger im *Heimgarten* als politische Dummheit verurteilte<sup>27</sup>. Zur selben Zeit wurde vom Rektor der Wiener Universität ein von sozialdemokratischen Studenten organisierter Vortrag Otto Neuraths über Rathenaus 'Gesellschafts- und Lebensanschauung' untersagt<sup>28</sup>.

Unter den Freunden, die Rathenau in völkisch-nationalen Kreisen hatte und auch suchte, war mit Wilhelm Schwaner, Verfasser einer *Germanenbibel* und Herausgeber des *Volkerziehers* auch ein Freund und Verehrer von Peter Rosegger zu finden. Von dem Ausmaß und den Formen seines Germanenkultes konnte sich Rosegger durch folgende Mitteilungen ein Bild machen: « Also erwarben wir die alte Opferklippe am Hermannsberge im Cheruskerlande, bauten einen eisengebänderten mächtigen Altar darauf mit Schrift + Thorhammer, umzogen das Ganze mit kräftigem Zaun, den ein Riesentor mit Runen und Glyphen unterbricht, und weihten diese alte hl. Kultstätte [...] Und wir gelobten uns, da wir nun unsere religiöse Heimat — natürlich symbolisch gemeint! — wiedergefunden haben, von jetzt ab jedes Jahr nach unserem Armanenstein zu wall-

<sup>25</sup> Walther Rathenau, *Schriften aus Kriegs- und Nachkriegszeit*. (= Ges. Schriften Bd 6). Berlin 1929, S. 305.

<sup>26</sup> Zitiert nach Rathenau-Gesamtausgabe (= Anm. 24), S. 757.

<sup>27</sup> « Heimgarten » 46 (1922), S. 633 f.

<sup>28</sup> « Arbeiterzeitung » (Wien) v. 9.7.1922.



fahren; verschworen uns, hier eine 'V. E.-Gemeinde' zu gründen und nicht eher zu ruhen, bis das Land Hermanns wieder *uns*, seinen blaublonden Söhnen + Töchtern gehört. Und den Schwur halten wir! Allen Juden + Judengenossen, allen offenen + heimlichen Römlingen zum Trotz »<sup>29</sup>.

Das abstrus Männerbündische solcher Vorkriegspraktiken formierte sich in den Krisen des Nachkriegs zu straff organisierten Einheiten, die unter Anleitung militärischer Experten den effizientesten Weg von der Parole zur Tat fanden. Einem politisch wachsamem Wissenschaftler wie Emil Julius Gumbel blieb nicht verborgen, was im Verborgenen geschah. Seine 1924 im Malik-Verlag erschienenen *Beiträge zur Geschichte und Soziologie der deutschen nationalistischen Geheimbünde*<sup>30</sup> decken das auf, was für Hans Ludwig Rosegger eine bedauerliche Notwendigkeit darstellt: « Gerade die besten Deutschen bedauern, daß auch wir jetzt unterirdisch arbeiten müssen (wenn auch Gumbel übertreibt und unbewiesene Vermutungen als Tatsachen hinstellt), doch konnten wir unmöglich länger die Hände in den Schoß legen, während die Feinde *mit allen Mitteln* kämpften »<sup>31</sup>.

Solche Beispiele aus Hans Ludwig Roseggers Kommentar zur kulturellen und politischen Ereignisgeschichte der Ersten Republik ließen sich beliebig vermehren, doch die Regel seines Funktionierens bliebe sich gleich. Ein obstinat repetiertes, begrenztes Repertoire von Begriffen und Feindbildern verwandelt jeden Anlaß in eine Doktrin, die selbst Anlaß sein möchte: Die Glossen über politische Gewaltakte werden zu Anleitungen zur Gewalt, der unterdessen die materielle Basis geschaffen wird. Zu dem Zeitpunkt, als dieser Gewalt die Gegenwart gehörte, lebte Hans Ludwig Rosegger nicht mehr. Es fiel in seinem Fall ganz besonders leicht, den 1929 Verstorbenen als 'Kämpfer für Reinheit und

<sup>29</sup> NLPR-StL, Wilhelm Schwaner an Peter Rosegger, 7.6.1912.

<sup>30</sup> Neudruck Heidelberg 1979.

<sup>31</sup> « Heimgarten » 48 (1924), S. 365.

Freiheit'<sup>32</sup> und als Propheten zu präsentieren. Emilie Rosegger würdigt ihn im April 1938 als « Sprecher des ganzen deutschen Volkes im verstümmelten Entente-Österreich ». « [S]eines Geistes Kinder » « durften » an seinem Kampf « gegen die unheilvollen Demokratien und nicht zuletzt gegen das Judentum »<sup>33</sup> « bis zuletzt » mitwirken. Diese nachträgliche Genugtuung mochte für das entschädigen, was nach dem Ersten Weltkrieg 'geistige Arbeiter' wie Hans Ludwig Rosegger ins rechtsextreme Lager trieb. Als kleiner Zeuge der Deklassierung und Radikalisierung der Intelligenz ist er gleichwohl interessant, nicht zuletzt deshalb, weil er das ideologische Potential der Schriften seines Vaters nicht in seiner Ambivalenz beließ, sondern für die geänderten politischen Bedingungen vereindeutigte.

## 2. Hans Ludwig Rosegger als Redakteur des Heimgarten

Welches Mißverhältnis zwischen dem elitären Selbstverständnis des Dichtersohnes und seiner materiellen Situation nach dem Krieg besteht, geht allein schon aus seinen Briefen an Josef Nadler hervor, der Anfang der zwanziger Jahre für einen biographischen Artikel über Peter Rosegger Material und Auskunft erbittet. Zu den bei Heckenast erschienenen « Urausgaben » merkt der Nachfahre an: « Diese alten Ausgaben sind heute kaum mehr zu beschaffen und tauchen nur hie und [da] auf Bücherauktionen auf, wo sie (in dö. Kronen umgerechnet) sehr hohe Preise erzielen. Bei einer solchen wollte ich im Vorjahre eine Erstausgabe des *Waldschulmeisters* [...] erwerben, doch wurde der Preis so erschreckend in die Höhe getrieben, dass ich — als freier geistiger Arbeiter — nicht mehr mitkonnte! »<sup>34</sup> Der zu dieser Zeit in der Schweiz

<sup>32</sup> Friedrich Pock, *Kämpfer für Reinheit und Freiheit*, in « Tagespost » (Graz) v. 17.2.1939.

<sup>33</sup> Emilie Rosegger, *Heim ins Reich! Ein Volk, ein Reich!* in « Tagespost » v. 10.4.1938.

<sup>34</sup> ÖNB, Hans Ludwig Rosegger an Josef Nadler, 8.2.1922 (I.N. 402/44). — Das folgende Zitat ebd.

lebende Germanist soll helfend einspringen: « Bei unserer tollen, von Tag zu Tag noch steigenden Teuerung hat es besonders der 'freie geistige Arbeiter' (zu welcher Menschensorte ich mich rechnen muss) ganz besonders schwer. Unsere Geschäftswelt berechnet neuerdings den Kaufwert von 1000 dö. Kronen mit sechzig Friedenshellern! Unter diesen Umständen denkt man als Schriftsteller gern an eine Mitarbeit bei Schweizer Blättern ». Rosegger erkundigt sich wegen Verbindungen zu Schweizer Zeitungen und erbittet Nadlers Empfehlungen. Er weiß allerdings um die Nachteile seines politischen Standorts: « Meine regelmäßige Mitarbeit an Schweizer Blättern wird sich wohl kaum erreichen lassen. [...] Katholische Blätter kommen, bes. für 'politische Artikel' wenig in Betracht. Dass ich evangelisch bin, wäre das kleinere Hindernis, da mir die Versöhnung der zwei christlichen Konfessionen höher steht, als eine orthodoxe Konfession. Aber ich bin ein Anhänger des Autoritätsstaates, wie es für Deutsch-Österreich, das ihn d.z. am notwendigsten brauchen würde, keine (Schein-)Demokratie geben kann. Und die *Neue Zürcher Zeitung* — ist sie nicht das Blatt, das während des Krieges so heftig und parteiisch gegen die Mittelmächte schürte? 'Leider' (möchte man beinahe sagen) habe ich eine feste und, wie mir scheint, gute Überzeugung, die sich wohl in der Form, nicht aber in ihren Grundideen 'mässigen' lässt »<sup>35</sup>.

Die materielle Verelendung des Mittelstandes, in dessen Namen der an der eigenen Degradierung leidende 'geistige Arbeiter' stellvertretend spricht, schließt ein elitäres Paria-Bewußtsein nicht aus<sup>36</sup>. Die Aggressivität gegen die bestehenden und demokratisch zu ordnenden Verhältnisse ist Siegel dieses Elitebewußtseins und zugleich Indiz eines hypertrophen Machtanspruchs. Der auch ökonomisch prekäre Status des 'freischwebenden Intellektuellen' ist an-

<sup>35</sup> ÖNB, Hans Ludwig Rosegger an Josef Nadler, 11.5.1922.

<sup>36</sup> Vgl. dazu die grundlegende Arbeit von Cornelia Blasberg, *Krise und Utopie der Intellektuellen. Kulturkritische Aspekte in Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, Stuttgart 1984, bes. S. 49 ff.

fällig für Projektionen, die dem anderen das unterstellt, was dem eigenen Wunschbild entspricht. Für Hans Ludwig Rosegger kann auf diese Weise auch die narzißtische Kränkung einer gescheiterten akademischen Karriere als Ressentiment verarbeitet werden. Auch nach seinem literarischen Debüt — 1907 erschien das Erstlingswerk *Die Verbrecherkolonie* — blieb sein « Arbeitsziel » « eine Dozentur für Staatsrecht (Soziologie und Politik) ». « Aber weder die Universitäten und Techniken in Graz und Wien wollten mich haben, noch die Wiener Handelsakademie, und im Reich war der Andrang zu dem Fach zu groß, außerdem eine beinahe nur Juden vorbehaltene Domäne, die ihnen dazu diente (und heute noch dient), eine heranwachsende Jugend 'liberal' und 'demokratisch' zu beeinflussen, ein Plan, der 1918 seine giftigen Früchte trug »<sup>37</sup>.

Der Dichtersohn, der sich nicht an die in den Schriften seines Vaters propagierte Heimkehr zur Scholle hielt, vollzog zur Jahrhundertwende jenen Schritt, den Rosegger als Exponent der Los-von-Rom-Bewegung nahelegte, selbst aber nicht unternahm. Er konvertierte zum Protestantismus und unterstrich seine Germanophilie als Student an reichsdeutschen Universitäten. Den Leipziger Professor der Rechte, Emil Strohal, dessen Beistand und Rat erbeten wird, läßt der Vater wissen: « Ich bin der Meinung, daß es besonders heutzutage einem jungen Österreicher überaus vorteilhaft ist, an einer reichsdeutschen Universität zu studieren, auf daß wir innig verbunden bleiben mit dem deutschen Geistesleben und aus ihm Kraft schöpfen für unsere schwere Aufgabe in Österreich. Daß Sie an meinem Sohn eine glühende Germanenseele finden, versteht sich ja »<sup>38</sup>. In dem Habilitationsverfahren, das Hans Ludwig Rosegger an den Grazer Universität beantragte, halfen auch die Interventionen nichts, die sein Vater bei dem berühmten Kriminologen Hans Groß unternahm. Die Verbitterung

<sup>37</sup> Hans Ludwig Rosegger, *Meine 'Gesammelten Werke'*, in « Heimgarten » 51 (1927), S. 280.

<sup>38</sup> Zitiert nach dem Abdruck des Briefes (8.10.1900) im « Heimgarten » 51 (1927), S. 415.

über den « akademischen Bürokratismus » und das Gefühl, « daß ihm unrecht getan worden sei u. daß er mitten im Kulturstaate kein Mittel finde, um zu seinem Rechte zu kommen »<sup>39</sup>, ist noch dem späten Lebensrückblick anzumerken. « Neunundzwanzig Jahre alt und noch immer nichts Rechtes — ich mußte meine Ansprüche niedriger schrauben, die Ziele enger stecken. Der Besuch von sieben Universitäten und die emsigen Studien wollten ihren Zweck nicht erreichen »<sup>40</sup>. Dieses existentielle und berufliche Moratorium wird mit der vom Vater angebotenen Herausgeber-schaft seines *Heimgarten* beendet. Im April 1910 erklärt sich Hans Ludwig Rosegger bereit, vom Oktober dieses Jahres an die Zeitschrift zu redigieren. Für sein Programm bleibt wenig Spielraum: « ohne an jeder Einzelheit der bisherigen Einteilung des *Heimgarten* ängstlich festzuhalten, beabsichtige ich natürlich den gefestigten Grundcharakter des Blattes zu wahren, das auf einer positiven Weltanschauung fußt u. die alpenländische Heitmatkunst pflegt, aber auch die Probleme der Gesamtkultur nicht vernachlässigt »<sup>41</sup>. Der neue Herausgeber ist sich bewußt, daß seine eigenen Werke für den « angestammten Leserkreis » kaum geeignet sind und daß seiner Absicht, « junge Talente zur Mitarbeit heranzuziehen », wegen des bescheidenen Autorenhonorars nicht mit Originalbeiträgen entsprochen werden kann. Der Versuch, mit einem geänderten Layout, durch Reklame und « eine intensive Annoncen-Politik »<sup>42</sup> neue Publikumsschichten anzusprechen, wird mit dem Ausbruch des Weltkriegs zunichte gemacht. « Krieg, Umsturz und Geldentwertung zerstörten alle verheißungsvollen Ansätze; das 'Schriftleiten' ist zu sorgenreicher Mühe geworden »<sup>43</sup>. Zur instabilen ökonomischen Basis der Zeit-

<sup>39</sup> NLPR-StL, Peter Rosegger an Hans Groß (Briefkonzept), 20.1.1909.

<sup>40</sup> Wie Anm. 37, S. 280.

<sup>41</sup> LA, Hans Ludwig Rosegger an Leykam, 7.10.1910. — Die folgenden Zitate ebd.

<sup>42</sup> LA, Hans Ludwig Rosegger an Leykam, 18.4.1912.

<sup>43</sup> Wie Anm. 37, S. 281 f.

schrift hat nach Ansicht der Verlagsleitung auch die politische Radikalisierung der Blattlinie beigetragen. Die Auflage, die vor dem Krieg 3.500 Exemplare betragen haben dürfte, ging bis Juli 1921 auf 2.000 zurück<sup>44</sup>. In dieser Krisensituation versuche Hans Ludwig Rosegger mit einem Memorandum nochmals ein Einverständnis mit der Verlagsleitung zu erzielen.

Vor allem wollte er die Politisierung der Zeitschrift rechtfertigen. Nicht zu Unrecht erinnerte er an die politischen und persönlichen Auseinandersetzungen, die sein Vater im *Heimgarten* geführt hatte. « Während des Krieges, in dem es ja um unser Sein oder Nichtsein ging, was vielfach nicht erkannt wurde, waren mein Vater und ich bestrebt, die für einen guten Enderfolg unentbehrliche opferwillige Stimmung im Hinterland zu stärken. Nach dem Tode meines Vaters, nach dem Umsturz oblag es ausschliesslich mir die alte *Heimgarten*-Überlieferung zu hüten und zur Revolution und ihren unheilvollen Folgeerscheinungen, die ich sofort ahnte, Stellung zu nehmen, was ich meinem Temperament entsprechend getan habe. [...] Aber nicht nur ich, auch die meisten Mitarbeiter wurden von den weltgeschichtlichen Ereignissen derart ergriffen, dass die Probleme der Gegenwart selbst belletristische Beiträge durchsetzten »<sup>45</sup>. Nicht in der « verstärkten 'Politisierung', sondern in den allgemein kläglichen wirtschaftlichen Zuständen unseres Staates » lägen die Ursachen für das « recht fragliche Dasein » der Zeitschrift: « Der Grundstock unserer Abnehmer — der gebildete Mittelstand — muss auf jeden 'Luxus' verzichten, und das Halten einer Monatsschrift ist schon ein grosser Luxus geworden! »

Das geringe Autorenhonorar und langfristige Versäumnisse der Verlags bei der Vermarktung der Zeitschrift

<sup>44</sup> LA, Abrechnung 5.7.1921. — Stefan Karner, *Peter Roseggers 'Heimgarten' nach dem Tode des Dichters (1918-1935)*, in *Fremd gemacht?* Hrsg. v. Uwe Baur u.a. Wien/Köln/Graz 1988 gibt für den 42. Jahrgang eine Auflage von 4.500 Exemplaren an.

<sup>45</sup> LA, Hans Ludwig Rosegger, *Der 'Heimgarten'*, Typoskript, 10.2.1922. — Das folgende Zitat ebd.

erklärten ihr bescheidenes Niveau und die geringe Verbreitung. Dennoch erhofft sich Rosegger vom nächsten Jahrgang, in dem des 80. Geburtstags seines Vaters gedacht werden soll, daß die Abnehmerzahl « auf mindestens dreitausend »<sup>46</sup> gesteigert werden kann. Dieser nochmalige Anlauf, das konfliktreiche Verhältnis zur Verlagsleitung zu normalisieren und den Fortbestand des *Heimgarten* zu sichern, war vergeblich. Der Verlag machte das weitere Erscheinen vom Erfolg einer von Rosegger angeregten Werbeaktion in Amerika abhängig. Schließlich kam der glücklose Herausgeber der Kündigung des Vertrags zuvor, indem er am 15. Juni 1923 Leykam in Kenntnis setzte, « dass ich vom künftigen Jahrgang an mit Herrn Leopold Stocker, dem Eigentümer des Heimatverlages in Graz, bezüglich des *Heimgartens* abgeschlossen habe »<sup>47</sup>.

Vom 47. bis zum 58. Jahrgang, vom Oktober 1923 bis April 1934, erschien die Zeitschrift, für die Leykam den Druckauftrag behielt, in einem Verlag, dessen literarisches und politisches Profil jener Radikalität entsprach, die Hans Ludwig Rosegger im Verein mit seinen Beiträgern als Losung ausgab und durch die tagespolitischen Aktivitäten des neuen Verlegers praktisch werden sollte. Der enge Konnex von Bauernroman-Ideologie und Stockers Bauernpolitik — er wirkte bei der Gründung des 'Landbundes für Österreich' entscheidend mit — inkludiert zunehmend nationalsozialistisches Propagandamaterial, das im *Heimgarten* annonciert oder wie Hitlers *Mein Kampf* durch den jüdischen Antisemiten Arthur Trebitsch als Handlungsanweisung empfohlen wurde<sup>48</sup>. Die Konsequenzen des aggressiven Rassismus wurden im kulturellen Feld vorweggenommen. Die Buchbesprechung wird zum Tribunal und zum Ersatz für die Bücherverbrennung, « um so mehr, als noch

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> LA, Hans Ludwig Rosegger an Leykam, 15.6.1923.

<sup>48</sup> Vgl. Vf., *Roseggers 'Heimgarten' 1918-1935. Ein Beitrag zur Geschichte der völkisch-nationalen Provinzliteratur in Österreich, in Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*, Hrsg. v. Jörg Thuncke, Bonn 1987, S. 374 f.

immer nicht nach reichsdeutschem Muster aus den Büchereien verbannt worden ist der elende Judendreck von all den restlosen Machwerken des ekelhaften Pornographen Schnitzler, des stilistisch unmöglichen Zweig, des langweiligen Werfel [...] und ihrer übrigen, 'prominenten' Rassegenossen [...] »<sup>49</sup>. Unter den Autoren, die im *Heimgarten* publizierten und von Stocker verlegt wurden, waren solche, deren Werke im Ständestaat verboten wurden, die nach dem Verbot der NSDAP in Österreich (1933) in die Illegalität abdrifteten oder, wie der Verleger selbst 1938 bedauernd feststellt, zu « Heuchlern »<sup>50</sup> werden mußten.

Unter diesen für die extreme Blattlinie ungünstigen Bedingungen war die Zeitschrift, die Stocker von den Erben Roseggers käuflich erworben hatte, erneut defizitär. Die Absicht, den *Heimgarten* zu verkaufen, begründet Stocker am 12. Februar 1934 gegenüber dem Zsolnay-Verlag damit, daß er sich « hauptsächlich dem landwirtschaftlichen Verlage » zuwenden wolle und ihm ferner « die notwendigen finanziellen Mittel » fehlten, « um den *Heimgarten* entsprechend propagieren zu können ». « Der *Heimgarten* hat gegenwärtig ungefähr 2.000 Abonnenten, wovon etwa 1.000 Exemplare von Lesezirkeln in Österreich und der Tschechoslowakei abonniert sind ». Der in Aussicht gestellte günstige Verkaufspreis und der Hinweis auf den « guten Ruf » des *Heimgarten* als « belletristische[r] Familienzeitschrift »<sup>51</sup> sollten den Wiener Verleger für ein Blatt interessieren, das in zeittypischer Militanz den Aufstand der Provinz gegen die Metropole propagierte. Nach der (vorläufigen) Absage<sup>52</sup> des Zsolnay-Verlags erwarb der Stammverlag Leykam mit 1. April 1934 « zum Kaufpreis

<sup>49</sup> « Heimgarten » 58 (1934), S. 192.

<sup>50</sup> Zit. nach Murray G. Hall, *Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938*, Bd. 2, Wien/Köln/Graz 1985, S. 398; dort auch ausführlicher zum Verlagsprogramm und zu den Verboten, S. 400 ff.

<sup>51</sup> Archiv des Paul Zsolnay Verlags, Ordner Zeitschriften, Leopold Stocker an Zsolnay, 12.2.1934. (Ich danke Murray G. Hall herzlich, der mir die Kopie dieses Briefes zugänglich gemacht hat).

<sup>52</sup> Vgl. ebd., Zsolnay an Stocker, 10.3.1934.

von S 4.000,— » das Eigentums- und Verlagsrecht<sup>53</sup>.

Mit der geschäftlichen Transaktion war auch das Programm des *Heimgarten* an die 'Österreich'-Ideologie der offiziösen ständestaatlichen Kulturpolitik anzugleichen. Der Werbeprospekt für 'Roseggers Heimgarten' macht sich deren Verlautbarungen und Leitbilder zu eigen: « In bewußtem Verzicht auf Sensation und alles modische Literaten- und Ästhetentum wird der *Heimgarten* es sich zur Aufgabe machen, wieder ganz auf den Boden unseres alpenländischen Volkstums zurückzufinden. Er wird die unerschöpflichen kulturellen Kräfte, die dem Boden entwachsen, in Erzählung und Gedicht, auf dem Gebiet der Volkskunde, der Geschichte und der Kunst zur Anschauung bringen und damit wieder etwas von dem Frieden und der Feierabendruhe in die Familie tragen, nach denen unsere Zeit so schmerzlich verlangt »<sup>54</sup>. Unter den im Ständestaat prominenten und von ihm auch ausgezeichneten Schriftstellern, gewann der Redakteur Dr. Alfred Wokaun mit Josef Friedrich Perkonig, Bruno Brehm, Hans Kloepfer, Max Mell und Paula Grogger Autoren zur Mitarbeit, die sich 1938 in das *Bekennnisbuch österreichischer Dichter* eintrugen und — mit Ausnahme des in Kärnten geehrten Perkonig — nach 1945 in der Liste der Rosegger-Preisträger des Landes Steiermark aufscheinen<sup>55</sup>.

Zu dieser fragwürdigen Kontinuität, die autorenspezifisch und differenziert zu untersuchen wäre, kommen die kleinen Übergänge, die im Ständestaat in literarischer, ideologischer und institutioneller Hinsicht zum 'Anschluß' an das nationalsozialistische Deutschland gesucht und gefunden wurden<sup>56</sup>. So erbat sich der neue *Heimgarten*-

<sup>53</sup> LA, Vertrag zwischen Stockers Heimatverlag und Leykam, 10.4.1934.

<sup>54</sup> NLPR-StL, Werbeprospekt, ohne Datum.

<sup>55</sup> Vgl. Vf. (= Anm. 48), S. 371.

<sup>56</sup> Vgl. dazu die grundlegende Arbeit von Klaus Amann, *Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte*, Frankfurt/M. 1988.

Redakteur, der wegen seines Engagements im Dienst nationalsozialistischer Interessensgemeinschaften angezeigt wurde, die Hilfe des über gute Beziehungen zu ständestaatlichen Führungsstellen verfügenden Dichters Perkonig<sup>57</sup>. Perkonig wurde auch als Retter des hochverschuldeten *Heimgarten* ausersehen. Im April 1935 übernahm Perkonig die offizielle Leitung der Zeitschrift, deren Einstellung auch er nicht mehr abwenden konnte. Im September 1935 endet die Geschichte des im Jahre 1876 gegründeten *Heimgarten*, der insbesondere nach Roseggers Tod die Verfallsgeschichte der politischen Kultur in Österreich nicht nur spiegelt, sondern sie im — wie auch immer beschränkten — Rahmen seiner öffentlichen Wirkungsmöglichkeiten vorangetrieben hat.

### 3. Der letzte Heimgärtner: J. F. Perkonig und sein Roman Bergsegn

Die Mutmaßungen, die der letzte Heimgärtner über das Ende der Zeitschrift anstellt, beschwören das Ende als Akt der Selbststreuung und damit als Widerstand gegen das « Bedürfnis der Menge »: « Vielleicht hätte der *Heimgarten* lauter sein sollen, mehr dem Tage dienend, ja, der Stunde, vielleicht hätte er sich 'retten' können, wenn er ein 'Magazin' geworden wäre. Man hat uns oft geraten, den *Heimgarten* dem Bedürfnis der Menge anzupassen. [...] wie hätte *Roseggers Heimgarten* eine 'Revue' werden können? Wir sind eine Zeitschrift für das deutsche Haus geblieben [...] »<sup>58</sup>.

Die Schlußadresse an den Leser spricht indes nicht nur vom Ende der als « vollendete Kulturgeschichte des alpenländischen Menschen » bezeichneten Zeitschrift, sie spricht in abstrakter Metaphorik von der Hoffnung, daß der *Heimgarten* aus der Asche wieder erstehen möge: « Es müssen wohl bessere Tage kommen, in denen man

<sup>57</sup> Kärntner Landesarchiv, Nachlaß Perkonig, Wokaun an Perkonig, 16.1.1935 (freundlicher Hinweis von Frau Doris Sucher).

<sup>58</sup> *Heimgarten* 59 (1935), S. 767; das folgende Zitat ebd.

wieder Sinn oder Geld haben wird für schöne, edle Dinge, die auf einem jenseitigen Ufer unser warten, um uns zu erfreuen»<sup>59</sup>. Daß mit diesem Aufbruch zu anderen Ufern sehr konkrete Schritte gemeint sein konnten, wußte jedenfalls der 'neue Heimgärtner' sehr genau. Aus dem offenkundigen Desinteresse der nationalsozialistischen Stellen in Deutschland am Wiedererscheinen des *Heimgarten* folgert Stefan Karner: «Hier wurde also bereits Jahre vor dem 'Anschluß' Österreichs an Hitler-Deutschland ein führendes Organ der national-deutschen Bewegung in Österreich [...] den nationalsozialistischen Zielen untergeordnet, was nicht nur in diesem Falle einer radikalen Ausschaltung gleichkam»<sup>60</sup>. Dem darf aus bewußtseinsgeschichtlicher Perspektive hinzugefügt werden, daß der Schriftleiter und andere Mitarbeiter des *Heimgarten* die Verantwortlichen der Ausgrenzung nicht dort gesucht haben dürften, wo sie der Sozialhistoriker heute findet.

Dies trifft jedenfalls für Josef Friedrich Perkonig zu, dessen politische Aktivitäten in den dreißiger Jahren von Klaus Amann rekonstruiert worden sind<sup>61</sup>. Unter den Beiträgern, die in der Zwischenkriegszeit im *Heimgarten* publizierten, ist er sicherlich zu den besten Erzählern zu rechnen, die der provinzielle Antimodernismus in Österreich aufzubieten hatte. Aus diesem Grund soll der letzte Schriftleiter von *Roseggers Heimgarten* mit einem Werk genauer vorgestellt werden, das zu seinen erfolgreichsten gehört und das sich nicht bloß dem Titel nach in die Rosegger-Nachfolge stellen läßt. Die Erstausgabe des 1928 für die Mitglieder des 'Volksverbandes der Bücherfreunde' veröffentlichten *Bergseggen* wurde von Perkonig mehrfach bearbeitet. Im Jahre 1935 erschien dieser Roman unter dem Titel *Auf dem Berge leben*.

Der ungeheure Erfolg verblüffte sogar den Autor, der

<sup>59</sup> Ebd., S. 768.

<sup>60</sup> Karner (= Anm. 44), S. 204.

<sup>61</sup> Vgl. Klaus Amann, *Der Wort-Führer Kärntens. Josef Friedrich Perkonig und der 'Anschluß'*, in: *März 1938 in Kärnten. Fallstudien und Dokumente zum Weg in den, 'Anschluß'*, hrsg. v. Helmut Kumpfer u. Ulfried Burz, Klagenfurt 1989, S. 32-55.

1954 bemerkte: «Ich habe ein Buch geschrieben, das eine viertel Million Auflage erreicht hat. Ich verstehe das heute nicht. Aber es ist immer wieder aufgelegt worden, und jetzt schreibe ich an der achten Auflage: *Bergseggen*. [...] ich selber finde es in der Fabel kindisch, in der Gestaltung unvollkommen, aber die Leute müssen etwas gespürt haben, was ich selber nicht gespürt habe [...]»<sup>62</sup>. Was die Leute spürten und zu spüren bekamen, lag sicher nicht an der «kindischen» Fabel, die synkretistisch Roseggers Komplementärromane *Erdseggen* und *Weltgift* zu vereinen sucht, sondern wurde auch durch Perkonigs kulturpolitische Bemühungen nahegelegt. Mit seinem 1924 erschienenen Aufsatz *Die erweckte Provinz* knüpfte er an die programmatische Anti-Moderne-Debatte der Jahrhundertwende an<sup>63</sup>. Ganz im Sinne seines Freundes Guido Zernatto, der ihn in der Ständestaat-Ära als 'Volkspolitischen Referenten' mit der Eingliederung der Nationalsozialisten in die Vaterländische Front beauftragte<sup>64</sup>, verstand sich Perkonig als Anwalt der Provinz und ihrer künstlerischen Hervorbringungen. Zeitgemäß war auch die damit verbundene Abwertung alles Städtischen, in dem sich das Unbehagen an der Gegenwart verdichtete<sup>65</sup>. Die «sinnlose Stadt»<sup>66</sup> ist

<sup>62</sup> Zitiert nach Erich Nußbaumer, *Josef Friedrich Perkonig. Leben - Werk - Vermächtnis*, Klagenfurt 1965 (= J.F. Perkonig, *Ausgewählte Werke Bd. 1*), S. 289. — Der folgende Abschnitt wurde bereits veröffentlicht in Vf. (= Anm. 48), S. 391-396.

<sup>63</sup> Vgl. ebd. 229 ff. — Zur 'Entdeckung der Provinz' um 1900 vgl. Karlheinz Rossbacher, *Provinzkunst. A Countermovement to Viennese Culture*, in *Focus on Vienna 1900*. Ed. by Erika Nielsen, München 1982 (= *Houston German Studies 4*), S. 23-31.

<sup>64</sup> Vgl. Nußbaumer (= Anm. 62) - Vgl. Amann (= Anm. 61) sowie Helga Lorenz-Andreasch, *Ein Beispiel deutsch-slowenischer Kulturbeziehungen in Kärnten. J.F. Perkonig und die Slowenen - eine Spurensicherung*, Diplomarbeit Klagenfurt [Masch.].

<sup>65</sup> Vgl. Andreas Freisfeld, *Das Leiden an der Stadt. Spuren der Verstädterung in deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts*, Köln/Wien 1982.

<sup>66</sup> Guido Zernatto, *Sinnlose Stadt. Roman eines einfachen Menschen*, Leipzig 1934 - Zum Kulturpolitiker Zernatto vgl. Friedbert Aspetsberger, *Literarisches Leben im Austrofaschismus. Der Staatspreis*, Königstein/Ts. 1980, bes. S. 88 f. und Karlheinz Rossbacher,

Inbegriff der Heimatlosigkeit. Während sich Politiker wie Zernatto dort niederlassen, flüchten die heimatsuchenden Romanhelden aus ihr und finden Heimat an den Rändern, in der Enge und, wie Perkonigs Hauptfigur, auch auf der Höhe (der Karawanken). *Bergsegen* ist ein Bekehrungsroman: Der 35 jährige Felician Graeve, ohne Eltern und ohne Beruf — sein Philosophiestudium hat er abgebrochen —, erträgt diese Obdachlosigkeit und die Öde der Stadt nur in den künstlichen Paradiesen des Morphinrausches. Seine Sucht hat sein Leben fast aufgezehrt. Zum Sterben zieht er sich in ein Jagdhaus zurück. Doch die paradiesische Bergwelt und die Liebe eines slowenischen Mädchens erweisen sich als starkes Gegengift. Nicht er, sondern das Mädchen Ljuba stirbt. Die « Stationen des Jahres » (381)<sup>67</sup> — 'Bergfrühling', 'Hochsommer' und 'Höhenherbst' lauten die Überschriften der drei Hauptkapitel — markieren seinen Genesungs- und Läuterungsprozeß. Graeve erkennt am Ende, « daß er belehrt, geprüft und gewandelt worden war » (365). In der Bildlichkeit der Romansprache gesprochen: « Um endlich als erlöster Schmetterling zu fliegen, muß deine Seele ihre Zeit in einer dumpfen Puppe gewohnt haben » (363). Im Hinblick auf den Verweisungszusammenhang von Romananfang und -ende zeigt sich ein Märchen: die Verwandlung des Regenmachers ins Wettermännchen. Aus der Allmächtsphantasie des Morphinrausches ist die dauerhafte Einsamkeit des Wetterwirts an den Grenze geworden. Der Roman ist bemüht, diesen Wandel mit der Aura des Besonderen auszustatten. Graeve erhält die Züge eines Erwählten: er war, « ihm selber noch unbewußt, ein Vorläufer geworden, denn was er sich nach Irrtümern und Schmerzen gewann: Wunsch nach reiner Einsamkeit, freudiger Besinnung und erlöster Ehrfurcht, wird schließlich ein Verkünder zur Lehre erheben. Nach

*Dichtung und Politik bei Guido Zernatto*, in Franz Kadrnoska (Hrsg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien/München/Zürich 1981, S. 539-559.

<sup>67</sup> Seitenangaben beziehen sich auf die Erstausgabe (Berlin: Wegweiser-Verlag 1928).

ihm werden freilich noch Apostel und Jünger geschmäht sein und die Winde nicht fassen den Lärm des Aufruhrs » (364 f). Die Raffinesse dieser demonstrativen Unbestimmtheit — « Ob Felician Graeve noch in die Gründung dieser Sekte, die Gott nur nach einer der vielen möglichen Auslegungen umdeutet, hineinreicht, steht in den Sternen » (364) — manifestiert sich darin, daß der passive Held, der wiederholt mit einem gehetzten Tier verglichen wird, Züge eines Heilsbringers annimmt. Die Umrisse dieser neugewonnen Identität hängen mit dem grundlegenden Stadt/Land-Antagonismus zusammen, der für den *Bergsegen* konstitutiv ist. Die « Bergler » erscheinen auf das Kreatürliche reduziert und in ihren Verhaltensweisen Tieren nicht unähnlich. Mord und gewalttätige Sexualität zeigen die brutalisierte Seite der Natur, deren andere im mystischen Sichversenken in ihre Wunder zum Vorschein kommt. Die Landbewohner gleichen jener « Herde », die Nietzsche in seiner zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* dem unglücklichen, in seine Geschichte verstrickten Menschen gegenüberstellt: « sie weiss nicht was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblickes und deshalb weder schwermüthig noch überdrüssig. Dies zu sehen geht dem Menschen hart ein, weil er seines Menschenthums sich vor dem Thiere brüstet und doch nach seinem Glücke eifersüchtig hinblickt — denn das will er allein, gleich dem Thiere weder überdrüssig noch unter Schmerzen leben, und will es doch vergebens, weil er es nicht will wie das Thier »<sup>68</sup>. In ähnlicher Formulierung wird Graeve zu Beginn als krankes Tier beschrieben: « Er war mit einer unsichtbaren Schnur an einen Pfahl gebunden und ging immer wieder den öden Bogen. So läuft das kranke Tier unruhig in der Herde » (85). In dem Maße, in dem er seine Vergangenheit abstreift und

<sup>68</sup> Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 1, München/Berlin/New York 1980, S. 248.

den Verlockungen der städtischen Künstlichkeit (repräsentiert durch seine ehemaligen Bekannten) widersteht, gewinnt er seine Zukunft und Identität, die nicht in und von der « Herde » der Gebirgsbewohner beschränkt bleibt. Ihre Existenzform aber kuriert ihn von seiner Selbstverneinung; sie scheinen den Aufschub der Tat nicht zu kennen: « Unter jedem Tritt zerbrach ein Zaudern, und fast jede Handbewegung endigte in der Faust » (10). Graeves « sinnfällige[s] Ende » beweist, daß er « [n]icht umsonst [...] diese letzte Zeit und ihre Menschen durchlebt » (365) hatte. Er überwindet sein Zögern und entscheidet sich für die Arbeit im einsamen Observatorium. Wie Paula Grogger sucht Perkonig das Regionale und die « begrenzte Folklore einer bestimmten Gegend » (Josef Roth) « zum Sinnbild zu steigern »: « Im Gegenständlichen suche ich das Wesenhaft-Geistige, im Einzelfall das Allgemein-Menschliche. Durch diese Erhöhung zum Gleichnis erringt die verrufene, weil zu oft und unrechtmäßig berufene Heimatkunst erst ihren tieferen, ihren wahren Sinn »<sup>69</sup>. Das Gleichnishafte blieb den Zeitgenossen nicht verborgen und schien ihnen auch auf Zeitgenössisches beziehbar. Für Friedrich Pock wirkt Graeves ländliches Therapeutikum « wie ein Sinnbild für ein ganzes erkranktes Volk »<sup>70</sup>: « Aber auch als Sinnbild alles kämpfenden und dulddenden Menschentums in dieser auf die Urformen der Gesellschaft begrenzten Gemeinschaft von Holzfällern, Wilddieben und Bergbauern mit allen Urleidenschaften der noch mit Berg und Baum verbrüdereten, in Haß und Liebe, Verbrechen und Heldentum ungebrochenen Trieben unterworfenen Menschen, die erst die höhere Gewalt der Lawinen und der Frühlingshochflut, der Feuers- und der Todesnot in einen unzerreißbaren Zusammenhalt zwingt, wird dieser wertvollste Roman des jüngeren Österreich den Dichter überleben ». Mit diesem Lob distanziert sich Pock (er kann sich

<sup>69</sup> Josef Friedrich Perkonig, *Heimat und Heimatkunst* [1936], in *Ausgewählte Werke* (= Anm. 71), Bd. 2, S. 38.

<sup>70</sup> Friedrich Pock, *Posef Friedrich Perkonig*, in « Die schöne Literatur » 30 (1929), S. 579.

dabei auf Perkonig berufen) vom Frühwerk des Autors, das teilweise auch im *Heimgarten* veröffentlicht wurde. Schon 1921 nennt ihn Hans Ludwig Rosegger « Kärntens Bartsch » und warnt « vor zu viel Lyrik » in seiner Prosa<sup>71</sup>. Nicht nur der junge Perkonig stand unter dem Einfluß des überaus erfolgreichen, von Peter Rosegger empfohlenen Rudolf Hans Bartsch. Auch Grogger hat nach seinen Rezepten « unschuldige Liebesgeschichten » in « blaurot-inbrünstige[r] Farbenschwelgerei »<sup>72</sup> zu fabrizieren versucht. Mit dieser Tonart konnte Perkonig im *Heimgarten* nur bestehen, weil er auch kämpferische Verdienste aufzuweisen hatte. Sein Engagement im Kärntner Abwehrkampf, seine publizistischen Stellungnahmen in und zu diesem Grenzkonflikt entschädigen für das apolitische Romantisieren in seinem Frühwerk. Das Nebeneinander von scharfer tagespolitischer Agitation und vordergründig unpolitischer Dichtung ist nicht nur in den prekären Konflikten der Nachkriegszeit, sondern auch in den dreißiger Jahren zu beobachten. In den Romanen *Honigraub* und *Nikolaus Tschinderle, Räuberhauptmann* — beide in dem von Perkonig geleiteten letzten Jahrgang der Rosegger-Zeitschrift erschienen — sind vordergründige Anspielungen auf den politischen Kontext gelöscht. Dieser prononcierten Welt- und Zeitferne korrespondiert ein ebenso deutliches Bekenntnis zu Hitler-Deutschland. Sein 1938 erschienener Aufsatz *Die letzten Tage*<sup>73</sup> rückt die politischen Wünsche

<sup>71</sup> « Heimgarten » 45 (1921) S. 249. — Im *Heimgarten* wird Perkonigs Roman wohlwollend-biologistisch rezensiert: Die « wendische Gefühlsschwere » des Verfassers färbe auf die Personenzeichnung ab: « Grenzlandmenschen mit allen ihren Eigentümlichkeiten, geschwächt durch ihren inneren Zwiespalt im Wollen und Empfinden, der herauswächst aus uralten Blutmischungen ». (« Heimgarten » 52 (1928), S. 872).

<sup>72</sup> Paula Grogger, *Späte Matura oder Pegasus im Joch*, Graz/Wien/Köln 1975, S. 80.

<sup>73</sup> In « Das Innere Reich » 5 (1938), T. 1, S. 138-149. — Eine ausführliche Darstellung bietet Klaus Amann, *Die literaturpolitischen Voraussetzungen und Hintergründe für den 'Anschluß' der österreichischen Literatur im Jahre 1938*, in « ZfdtPh » 101 (1982), S. 216-



und und Aktivitäten in jenes Licht, in dem sie später keiner gesehen haben wollte. In seinem Bericht über die Entstehungsgeschichte des *Nikolaus Tschinderle*, der im *Heimgarten* unter dem Pseudonym Urban Lagger erschien, schreibt Perkonig: « Im Jahre 1934 wurde der alte *Heimgarten* von Peter Rosegger, den der Dichter begründet und durch Dezennien zu hoher Blüte gebracht hatte, der aber bald nach seinem Tode, von der Mißgunst der Nachkriegszeit gelähmt, sein Erscheinen einstellen mußte, von dem gleichen Verlage Leykam in Graz, der ihn durch die vielen Jahre betreut hatte, wieder zu neuem Leben erweckt »<sup>74</sup>. In diesem Rückblick findet die Geschichte dieser Zeitschrift ohne die Betreuung durch den Stocker-Verlag statt. Dafür gibt es Gründe, die Perkonig auch seine eigenen Beiträge in diesem Zeitraum vergessen lassen. Im Oktoberheft des Jahres 1930 erschien nämlich seine 'Erinnerung an die Kärntner Volksabstimmung', die 1933 einen Abschnitt für seinen Beitrag *Der Freiheitskampf in Kärnten* in der Anthologie *Deutscher Geist in Österreich. Ein Handbuch des völkischen Lebens der Ostmark* ausmachte<sup>75</sup>. Im gleichen Jahr druckte der *Heimgarten* Perkonigs Artikel zum sechzigsten Geburtstag von Rudolf Hans Bartsch ab, der auch als Selbstaussage gelten darf: « Die ihn, gewöhnlich nur Stumpfen und Mißwollenden nachredend, weich und verzärtelt, tändelnd oder überhitzt schelten, die wissen nicht, wie männlich wild und frei, wie männlich ernst und gefaßt er zu sein vermag »<sup>76</sup>. Daß diese Metaphorisierung politisch Disponibles verrät, ist durch die Beobachtung des

244. — Perkonigs Eintreten gegen die Aussiedlung der Slowenen und sein Bemühen, Vorurteile zu revidieren, werden gebührend akzentuiert von Karlheinz Roszbacher, *Josef Friedrich Perkonig. Autobiographie als Beschreibung einer Wandlung*, in « ÖGL » 20 (1976), S. 109-119 und Lorenz-Andreasch (= Anm. 64), bes. S. 79 ff.

<sup>74</sup> Wie der 'Nikolaus Tschinderle' entstand, in *Ausgewählte Werke*, Bd. 3, Klagenfurt 1966, S. 253.

<sup>75</sup> Josef Friedrich Perkonig, *Der Freiheitskampf in Kärnten*, in Karl Wache (Hrsg.), *Deutscher Geist in Österreich. Ein Handbuch des völkischen Lebens der Ostmark*, München 1933, S. 153-172.

<sup>76</sup> « Heimgarten » 57 (1933), S. 83.

Kontextes nicht von der Hand zu weisen. Auch nicht für den präzisierenden Vordersatz: « Es ist etwas von dem heiligen Zorn und Eifer der Religionsstifter an ihm, die immer wieder Händler und Wechsler aus dem Tempel zu verjagen haben » (ebd.). Wie sehr Perkonig in der Würdigung seines Vorbildes sich und sein eigenes Werk ins Spiel bringt, mag auch daraus hervorgehen, daß der Held seines Romans *Bergseggen* gegen Ende Züge eines Religionsstifters annimmt und bei der überstürzten Abreise seiner korrumpierten Freunde an die « Austreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel » (298) denkt. Diese Sätze mochten von Perkonig durchaus anders gemeint sein — in der politischen Konstellation von 1933 erhalten sie jene Eindeutigkeit, um die Hermann Broch zu dieser Zeit nicht herunkam. In dessen Roman *Die Verzauberung* finden die Ressentiments im Händler des Dorfes den Sündenbock für das, was Ratti der Gegenwart vorzuwerfen hatte. Auch außerhalb der Fiktion waren die Übergänge von der Mystik zur Tat nicht so weit, wie die abstrakte, einer herkömmlichen Ästhetik verpflichtete Trennung von zeitloser Kunst und tagespolitischem Pamphlet suggerieren will. Es käme einem Rückfall auf diese vom Nationalsozialismus desavouierte Position gleich, wollte man die Geschichte des *Heimgarten* in der Zwischenkriegszeit mit dem trügerischen Gedächtnis Perkonigs verstümmeln. Das dunkelste Kapitel dieser Zeitschrift ist nicht einfach ein Betriebsunfall, sondern Ausdruck einer Radikalisierung von Problemen, mit denen sich schon Peter Rosegger herumschlug, für die aber keine politische Lösung gefunden wurde. Wer sich diese vom Kriege erhoffte, mußte doppelt enttäuscht sein: zu den unausgestandenen Problemen kamen neue, verquickt mit der traumatischen Erfahrung der Niederlage. Das Unübersichtliche der veränderten politischen Situation machte den 'Heimgärtnern' der Zwischenkriegszeit so zu schaffen, daß sie nur noch an deren Abschaffung denken konnten. Dieser Erfahrung entspringen auch die in der Provinzliteratur entworfenen Gegenwelten. Ihre Mediokrität ist leicht abzufertigen: das Unbehagen, dem sie ihre Popularität verdankt, ist bis heute nicht erledigt.

« VERLEGER IN ÖSTERREICH  
ODER ÖSTERREICHISCHE VERLEGER? »

von  
MURRAY G. HALL  
Wien

Ausgangspunkt meiner Überlegungen zum Thema dieser Tagung, nämlich « das Spezifische der österreichischen Literatur » ist ein Aufsatz bzw. Artikel von Joseph Roth, der am 29. August 1937 in der Wochenschrift *Der Christliche Ständestaat* erschien. Er trägt die Überschrift « Verleger in Österreich oder österreichische Verleger? ». Auf die 30er Jahre bezogen, drückt sich diese Frage nicht im Gegensatzpaar « österreichisch und deutsch », sondern « österreichisch in der Abgrenzung zum Nationalsozialismus » aus. Der in der Überschrift Roths implizierte Bezug zur gängigen Frage « Gibt es eine österreichische Literatur? » — eine Frage, deren versuchte Beantwortung in der wissenschaftlichen Literatur vor allem seit 1945 kaum mehr überschaubar ist, mag zunächst fremd erscheinen. Denn gewöhnlich argumentiert man für oder wider vom Thematisch-Inhaltlichen und nicht vom Standpunkt der Institutionengeschichte her, wie ich es versuchen möchte. Die Frage der Existenz oder Nichtexistenz einer « österreichischen Literatur » oder die Propagierung bzw. Hervorhebung einer solchen zu verschiedenen Zeiten hängt meiner Meinung nach mit einem fehlenden Österreich-Bewußtsein bzw. mit einer fehlenden eigenständigen kulturellen Identität auf das engste zusammen. Ich meine damit eine gewachsene Identität und nicht einen von oben verordneten Patriotismus im Sinne der Österreich-Ideologie des Ständestaats. Analog zur Bezeichnung der Ersten Republik Österreich als ein Staat, den keiner wollte, könnte man für das österreichische Verlags-

wesen sagen, daß wir es meist mit Verlagen mit einer nicht-österreichischen Identität zu tun haben. Dieser Gedanke ist natürlich nicht sonderlich originell, aber er ist Fazit einer österreichischen Verlagsgeschichte der Zwischenkriegszeit.

Auf weite Strecken möchte ich behaupten- zumindest bis Mitte der 30er Jahre, als es bereits zu spät war, -fehlte es an einem Problembewußtsein in dieser Branche. Das ist aber angesichts der weitverbreiteten großdeutschen, später nationalsozialistischen Einstellung vieler Mitglieder nicht weiter verwunderlich. Es wurde also nicht als unnatürlich empfunden, daß Vermittlung und Produktion der heimischen Literatur vorwiegend im Ausland erfolgten.

Vor und nach der Jahrhundertwende blieb die Situation annähernd die gleiche, wofür historische Gründe leicht herangezogen werden können. Kulturell waren die Beziehungen zwischen Deutschland und Deutsch-Österreich ohnehin sehr eng, viel enger beispielsweise als die der Deutsch-Österreicher zu den nichtdeutschen Untertanen der Habsburger Monarchie. Das heißt, es wurde fallweise und vereinzelt bedauernd registriert, daß es einen starken Autorenexport und einen ebenso starken Literaturimport gebe, also wurden Manuskripte ausgeführt und als fertiges Produkt/Buch wieder eingeführt, aber dieser Zustand war kein lebenswichtiges Problem. Wohl wurde darauf hingewiesen, daß Geld ins Ausland fließe, Geld für Produkte, die man theoretisch auch im Inland herstellen konnte. Die Tatsache, daß etwa der belletristische Verlag « nie sehr entwickelt » war, wurde auf verschiedene Umstände, aber nicht auf die Frage der kulturellen Identität, d.h. auf die Notwendigkeit einer eigenen, zurückgeführt. Kritiker verwiesen vielmehr auf die « mangelhafte Unternehmungslust der heimischen Verleger », auf die « Trägheit der Verlegerstätigkeit », auf die « Interesselosigkeit, mit welcher das österreichische Sortiment dem österreichischen Verlag begegnet ». Joseph Roth sprach von der « österreichischen Gleichgültigkeit »<sup>2</sup>. Diese Gleichgültigkeit den österreichi-

<sup>1</sup> *Verleger in Österreich oder österreichische Verleger?* in « Der

schon literarischen Erscheinungen gegenüber sieht Roth als « die einzige Tradition », die die, wie er sie nennt, « unselige Republik Österreich » « vom alten Österreich » übernommen hatte. Das waren natürlich alles sehr triftige Gründe. Die Abhängigkeit der heimischen Verleger und Autoren vom deutschen Markt war gleichermaßen groß. Aber schon das Wort « abhängig » suggeriert etwas aus heutiger Sicht, was damals nicht als ein Problem empfunden wurde. (Und zudem war und ist es einem Buchkäufer gleichgültig, ob ein Werk eines heimischen Autors, das er lesen wollte, in einem Berliner oder Wiener Verlag erschienen ist).

Die Geschichte des österreichischen Verlags präsentiert sich insgesamt als das Spiegelbild der Bemühung um eine österreichische Identität, ja die Bemühung und ihr Scheitern. Aber man muß diese Kritik insofern relativieren, als die Existenz oder Nichtexistenz dieser nationalen kulturellen Identität so lange von sekundärer Bedeutung war, als zwischen Deutschland und Österreich ein freundschaftliches Einvernehmen bestand bzw. solange die Existenz des Staats nicht gefährdet war. Von offizieller Seite bestand keine Notwendigkeit, keine geistige Lebensnotwendigkeit, ein geistig oder wirtschaftlich autonomes/autarkes Verlagswesen zu haben. Der Mangel wurde erst zum Problem, als in Deutschland die Nationalsozialisten an die Macht kamen, nach 1933 also. Aber als man über diese Eigenständigkeit nachdachte, war es schon zu spät. Über einen längeren Zeitraum wurde die Eigenständigkeit durch interne und externe Einflüsse ausgehöhlt. Und jetzt erst wurde — für diejenigen, denen es etwas bedeutete — die im wirtschaftlichen Bereich nahezu vollständige kulturelle Abhängigkeit Österreichs von Deutschland sichtbar. Natürlich auch im Bereich des Buchs und der Buchproduktion.

Christliche Ständestaat. Österreichische Wochenhefte », 4. Jg., Nr. 34, 29. August 1937, S. 803-804; hier S. 803. Verwiesen wird hier auf die folgende Arbeit des Verf.: *Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938*. Band I: Geschichte des österreichischen Verlagswesens; Band II: Lexikon der belletristischen Verlage. Wien 1985.

Wenn man also die Frage stellt: « Verleger in Österreich » oder « österreichische Verleger », dann müßte man sagen, daß erstere Gattung vorherrschte. Und das scheint mir in diesem Zusammenhang ein weiteres Spezifikum zu sein.

Es hat tatsächlich mehrere Verlage gegeben, die in der « Pilzatmosfera » der Nachkriegszeit mit dem Anspruch auftraten, den langersehnten österreichischen Verlag zu gründen. Nehmen wir als prominentes Beispiel die kurzlebige « Wiener Literarische Anstalt », kurz WILA genannt. So liest man in einer Zeitungsnotiz aus dem November 1919: « Die Gründung der Wiener Literarischen Anstalt entsprach dem Bestreben einer Anzahl von Männern, den österreichischen Belletristen im Vaterlande eine Heimstatt zu bereiten, sie vom Auslande (gemeint ist hier Deutschland!) unabhängig zu machen. [...] Wollen wir hoffen, daß der Verlag die besten Wege für seine Tätigkeit entfaltet, daß es ihm gelingt, den österreichischen Buchhandel dem deutschen gleichzustellen! »<sup>2</sup> Diese Argumentation hat noch nichts von der Österreich-Ideologie des Ständestaats, sondern ist eher pragmatisch.

In einem Vorwort des Verlages zu einem Almanach auf das Jahr 1921 heißt es: « Als vor etwas mehr als einem Jahre die Gründung der Wila im Freundeskreise beschlossen war, wurde als oberster und erster Grundsatz festgestellt, die Wila müsse deutschösterreichisch in zweifacher Richtung werden. Deutschösterreicher sollten in erster Linie ihre Autoren sein und mindestens ein Gutteil ihrer Veröffentlichungen sollte die Kunst- und Kulturschätze unseres Heimatlandes möglichst weiten Kreisen bekanntmachen. [...] Erfreulich und uns den schweren Weg erleichternd, war das lebhafteste Interesse, das die namhaftesten Autoren Österreichs dem neuen Unternehmen zuwandten. Dies ermöglichte der Wila, Werke heimischer Autoren zu bringen »<sup>3</sup>. Was man unter « österreichisch » verstand, geht

<sup>2</sup> « Wiener Mittags-Zeitung », 4. November 1919, S. 3.

<sup>3</sup> Vorwort des Verlages, in *Wila-Almanach auf das Jahr 1921*, Wien-Leipzig 1920, S. 14.

aus einer späteren Passage hervor, in der es heißt: « Fast zwei Drittel der verlegten Werke behandeln teils in Roman und Gedicht, teils in wissenschaftlichen Abhandlungen und Erinnerungen österreichische Kulturerscheinungen, Personen und Verhältnisse ».

Ein langjähriger Förderer des Gedankens eines österreichischen Verlags war Hermann Bahr. Knapp vor der Jahrhundertwende war er an der Gründung des « Wiener Verlags » beteiligt gewesen, und mit der Gründung der Wila war sein « Wunsch, in einem österreichischen Verlag unsere wesentlichen Begabungen versammelt zu sehen », in Erfüllung gegangen, wie er meinte. In seinem einleitenden Essay zum Verlagsalmanach 1921 (geschrieben September 1920) versucht Bahr die österreichische Besonderheit, die Identität im eigenen Stamm zu ergründen. Unfrei nach dem Gedankenspende Josef Nadler heißt es:

Das Leben ist diesem bayrischen Stamm in Österreich nicht leicht gemacht worden, er hat es sich täglich von neuem Schritt für Schritt erobern müssen, immer von fremder Art bedrängt, gehemmt, fast erdrückt, aber eben dadurch doch der eigenen nur desto heftiger und inniger bewußt, in täglicher Not immer wieder auf sich selbst zurückgewiesen, in sich selbst zurückgewiesen, immer wieder zur Selbstbesinnung genötigt, zur Selbstverteidigung genötigt, vor allem aber auch, was dem zur Form so wenig begabten Deutschen am schwersten wird und daher den unbedrohten Stämmen fast nie ganz gelingen will, zur Selbstdarstellung genötigt: was er ist, auch erscheinen zu lassen, sein inneres Wesen nicht bloß durch die Tat auszudrücken, sondern selber auch zum Bilde des eigenen Wesens zu werden, sozusagen gleich auch noch sein eigenes Plakat leibhaftig zu sein, das hat kein anderer deutscher Stamm mit solcher Anmut vermocht, das hat auch der dazu schon von Natura sehr begabte, ja wie prädestinierte bayrische doch erst in Österreich ganz erlernt. Er hat es in der ihm aufgedrungenen geschichtlichen Gemeinschaft mit Slawen, Ungarn und Lateinern erlernt. Und wenn diese Gemeinschaft auch jetzt zergangen ist, ihr Siegel im österreichischen Deutschen könnte nur mit ihm selber verlöschen. Wer aber möchte die österreichische Farbe im deutschen Wesen missen! Es wäre verarmt<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Hermann Bahr, *Einleitung*, inebda., S. 15-20; hier S. 15 f.

In der Schaffung eines österreichischen Verlags sieht Bahr die Gewähr dafür, daß « Österreichisches » österreichisch bleiben kann:

Seit je gingen unsere Schriftsteller, in dem begreiflichen Wunsch, nicht bloß zum eigenen Stamm, sondern zum ganzen Volke zu sprechen, mit ihren Werken gern aus Österreich weg. [...] Die Folge war, daß diese österreichischen Werke, mit Werken der anderen Stämme vermischt, nicht in ihrer Eigenart wirkten, nicht durch das was sie für sich allein, was sie vor den anderen voraus, sondern nur durch das was sie mit den anderen gemein hatten. Das Österreichische wurde verwischt, seine Wirkung erstickt, nur was an einem Österreicher nicht österreichisch war, wirkte draußen, der Österreicher wirkte draußen um so mehr, je weniger er österreichisch war. [...]

An Versuchen, einen österreichischen Verlag zu schaffen, hat's nicht gefehlt. Wenn sie nicht glückten, oder doch höchstens allenfalls halb, so lag das weniger am Mißgeschick ihrer Unternehmer, sondern daran, daß ein paar große Namen, auch die besten, nicht genügen, so lange sich ein solches Unternehmen nicht auf den ersten Blick als etwas Besonderes ankündigt, das, so wie es ist, eben nur von Österreichern, nur in Österreich geleistet werden kann. (ebda., S. 16 f).

Als Parallelbeispiel zitiert Bahr die Wiener Werkstätte. Doch die « Wila » überlebte nicht lange und ihre selbstauferlegte Mission blieb unerfüllt.

Ein weiteres Zeugnis zum Thema « österreichischer Verlag » stammt aus der Zeit des « neuen Österreich » (ein Begriff, der offenbar als Kontrast zur Bezeichnung « Neues Deutschland » diente), des Ständestaats. Nun aber wird der Begriff defensiv verwendet, als Opposition, als Abgrenzung zum nationalsozialistischen Deutschland. Mitte November 1936, also am Vorabend der Gründung des « anti-österreichischen », weil nationalsozialistisch gesinnten, « Bund der deutschen Schriftsteller Österreichs » wurde ein Österreichisches Dichtertreffen abgehalten, bei dem Theodor Heinrich Mayer (ein mäßig erfolgreicher Autor) eine Denkschrift über die Lage und die Wünsche des österreichischen Schrifttums vortrug<sup>5</sup>. Während Anfang der 20er Jahre im

<sup>5</sup> Dr. Theodor Heinrich Mayer, *Denkschrift über die Lage und*

Fall « Wila » die Staatsbürgerschaft eines Autors und österreichische Themen den « österreichischen Verlag » ausmachten, weil nur ein solcher das Österreichische pur hütete, war es nun die eigene Vergangenheit, die im Mittelpunkt der Diskussion stand. Mit einem Seitenblick bzw. Seitenhieb auf die deutschtümelnden Kollegen sagt Mayer:

Aber die österreichischen Dichter, für die ich jetzt spreche, die nie von ihrer ehrlichen österreichischen Linie abwichen, österreichische Tradition hochhielten, weil sie in Österreichs großer Vergangenheit das sicherste Unterpfand für Österreichs glückliche Zukunft erblickten, der Heimat und ihrer guten, deutschen, aber österreichisch betonten Art treu blieben, die waren immer nur auf ihre eigene Kraft angewiesen, wurden wohl an den Zahl immer kleiner, aber die wenigen, die blieben, die erlahmten nicht in ihrem aktiven Bekenntnis zu Österreich, [...].

Österreichisch ist für Mayer auch ein Autor, der in der besten Tradition der Vordenker des Ständestaats die Loslösung Österreichs vom Parteienstaat begrüßt und sich zur großen « Kulturmission bekennt », die geistige deutsche Vormacht im Südosten deutschen Raumes zu sein ». Aber: « Es fehlt uns der große repräsentative österreichische Verlag! Wir haben eine Reihe gut geführter Verlage in Österreich, die jeder in seinem individuellen Rahmen Vortreffliches leisten. Aber dieser Rahmen ist bei keinem dieser Verlage so gefügt, daß er als bezeichnend für österreichisches bodenständiges Schrifttum gelten kann ».

Der von Mayer ersehnte « Idealverlag » sollte eine durchaus staatspolitische Funktion erfüllen. In einer Schelte stellt er den Paul Zsolnay Verlag an den Pranger, da es seiner Meinung nach « ganz gewiß nicht in der Linie des heutigen Österreich [liege], wenn uns etwa [...] der Gründer Roms als Vorläufer der heutigen politischen Entwicklung im deutschen Reich vorgestellt werden-ein Mißbrauch historischer Gestaltung, der erst jüngst von

*die Wünsche des österreichischen Schrifttums, vorgebracht beim Österreichischen Dichtertreffen am 16. November 1936. (Österr. Staatsarchiv, Abt. Allg. Verwaltungsarchiv, Vaterländische Front, Karton 38).*

maßgebendster Stelle im Reich gebührend angeprangert wurde». Die «peinliche Geschmacklosigkeit» (so Mayer) mit einem Buch über Friedrich den Großen im selben Verlag, sei «ein Byzantinismus, der mit österreichischem Wesen aber schon gar nichts zu tun hat!».

Der österreichische Autor müsse sich nun zum «neuen Österreich» aufrichtig bekennen. Mayer scheint hier eine Art von Rückzugsgefecht zu führen, indem es nicht bloß einen repräsentativen heimischen Verlag verlangt, um österreichische Literatur zu pflegen, sondern er will die Literaturproduktion auch «patriotisieren», indem Autoren die «Sendung österreichischen Schrifttums» huldigen (Stichwort aus der Denkschrift: «Wiedererweckung der großen österreichischen Tradition von der Bühne her!») Er fordert «Aktivismus für Österreich», und zwar in einem defensiven Sinn und mit der üblichen Staatsdichotomie:

Darum brauchen wir einen Verlag, der in wahrhaft deutschem und wahrhaft österreichischem Sinn geführt wird, keine Verherrlichung von Gestalten bringt, die nun einmal mit wesenhaftem Österreichertum nichts zu tun haben, aber dafür und hoffentlich für immer wieder die Brücke zum Reich darstellt, die nur auf den Fundamenten der Wahrheit aufgebaut werden kann!

Ein solcher Verlag hätte für jenes österreichische Schrifttum zu werben, das sich nie an politische Strömungen angebiedert hat, sich aufrecht und aktiv tätig zur Österreich bekennt - niemand weiß es besser als ich, daß damit nicht die leiseste Stellungnahme gegen das Reich verbunden zu sein braucht! Dieser Verlag sollte nicht nur Belletristik verlegen, sondern auch wissenschaftliche Bücher, die auf Grund unangreifbaren Tatsachenmaterials endlich einmal und für alle Zeit die Geschichtslügen über Österreich widerlegen und so die Liebe zu diesem stets seiner großen, deutschen großdeutschen Sendung treu gebliebenen Land erwecken.

So wird versucht, den Verlag als Identitätsträger zu institutionalisieren. Dementsprechend lautet auch Mayers Formel für die Aufgabe der Literatur: «Österreich so darzustellen, wie es war und ist, für dieses Österreich einzustehen und zu werben und mit aller Kraft schöpferischen Geistes und mit aller Liebe zur Heimat». Aber er bleibt Realist, verlangt einen «wahrhaft bodenständigen Verlag», der aber «auch im Reich so fest verankert ist, um das

dortige Absatzgebiet zu erschließen und der Werbung für das wahre Österreich nutzbar zu machen». Schlußfolgerung Mayers: man möge eine selbständige Zweigstelle des Staackmann Verlags in Wien etablieren und «der österreichische Dichter von heute muß betont österreichisch sein, dann erst tut er rechten Dienst an seiner Heimat und damit auch am deutschen Volk!»

Für manche Autoren allerdings, die sich auch als Österreicher gefühlt haben mögen, waren das Dritte Reich und der Ständestaat keine wählbaren Alternativen.

Zu einer wahren Anklage, die eine kräftige Portion persönliche Polemik enthielt, geriet der bereits erwähnte Artikel von Joseph Roth. Wie Mayer, sieht Roth den imaginären österreichischen Verlag auch als Identitätsträger. Neben wohlgemeinten Ratschlägen landete Roth treffende Pointen, die allerdings an den Realitäten des Markts vorbeigingen. Da liest man:

Wir bleiben beim Thema: bei der österreichischen Literatur. Und wir stellen fest: daß sich der spezifische österreichische Geist nicht manifestieren kann, solange es keinen österreichischen Verlag geben wird. Bis jetzt haben wir nämlich nur Verleger in Österreich, aber keinen österreichischen Verlag<sup>6</sup>.

Für Roth hängt ein solcher Verlag mit der kulturellen Selbständigkeit zusammen:

Man sichert die staatliche Selbständigkeit eines Landes nicht dadurch allein, daß man in der Armee die von den Sozialdemokraten eingeführten preußischen Tellermützen abschafft und unsere alten, lieben Kappen einführt, [...]. Der österreichische Geist lebt in der spezifisch-österreichischen Literatur, die, selbst dort, wo sie liberalistischen Charakter und jüdische Influenzierung aufweist, noch schwarzgelb gefärbt ist, das heißt: österreichisch. (ebda).

Besonders kritisch steht Roth den jüdischen österreichischen Verlegern gegenüber, denen er vorwirft, «eifrig beflissen [zu sein], den Anforderungen der Goebbels und Rosenberg zu entsprechen». «Also ereignet sich der gro-

<sup>6</sup> Anm. 1, S. 804.

teske Fall, daß der katholische Staat Österreich jene jüdischen Verleger beherbergt, die den heidnischen Anforderungen der Reichs-Schrifttumskammer gehorchen. Österreichische Autoren, die aus Gesinnungs- oder « Rassegründen » von der deutschen Zensur abgelehnt werden, können also in ihrer österreichischen Heimat nicht erscheinen »; Hauptziel seiner Invektiven ist der übersiedelte Bermann-Fischer Verlag, obwohl er im allgemeinen auf keinen in jüdischem Besitz befindlichen österreichischen Verlag von E. P. Tal zu Reichner, von Phaidon zu Paul Zsolnay gut zu sprechen ist. Roths verspätetes Rezept gegen die « literarische Korruption »:

Die wichtigen Aufgaben des österreichischen Schrifttums bestehen gerade im direkten oder indirekten Kampf gegen die Anforderungen, die heute an die deutsche Literatur gestellt werden. [...] Es kann nur einen österreichischen Verlag geben, der seine Bücher nicht direkt oder indirekt einer fremden Zensur unterwirft; einen universalen, der Idee: Österreich entsprechenden, freilich keinen regionalen, provinzialistischen, das Blickfeld einer « Scholle » repräsentierenden Verlag, der die « Bodenständigkeit » mit dem Kretinismus verwechseln würde; im Gegensatz eben zu jenen plötzlich « völkisch » gewordenen Herren, die ihrer eigenen Großmutter einen « arischen » Kretin vorziehen, wenn er nur nachweislich der Großvater eines ihrer Autoren ist.

Dies war natürlich leichter gesagt als getan, und vor allem vier Jahre nach der Machtübernahme Hitlers viel zu spät. Das Fehlen einer österreichischen Identität, die sich zugleich im Fehlen eines « österreichischen » Verlags manifestierte, egal wie man ihn bestimmen möchte, rächte sich.

Alle diese Diskussionsbeiträge, die bezeichnenderweise im Ständestaat fallen, setzen aber verschiedenes voraus: erstens, daß die Verleger nicht nur Geschäftsleute, sondern auch Identitätsvermittler und -bewahrer zu sein hatten, was von den wenigsten behauptet werden kann und, daß sie zweitens vom forcierten Begriff des « österreichischen Menschen », der österreichischen Mission, der österreichischen Mission, der österreichischen Sendung und dgl. geradezu beseelt waren.

Es war Ernst Karl Winter, der imstande war, das Dilemma des Ständestaats auf einen Nenner zu bringen:

das gegenwärtige politische Regime in Österreich, schreibt er, führe den politischen Kampf gegen Deutschland und lasse noch immer die kulturelle Kooperation mit Deutschland offen. Wörtlich: « Denn Österreich kann auf die Dauer nicht politisch gegen Deutschland Stellung beziehen, wenn es kulturell von ihm abhängig ist »<sup>7</sup>. Und weiter: « Kein Zweifel: solange die Universitäten in Österreich nicht österreichische Universitäten, die Theater in Österreich nicht österreichische Theater, die Verlage in Österreich nicht österreichische Verlage sind, ist dieser Staat in seiner Selbständigkeit und Unabhängigkeit nicht gesichert. Kein Staat kann aus einer geistigen Substanz leben, die ein anderer Staat verwaltet ». Winters Vorstellungen einer Autarkie, d.h. des Schritts in die Unabhängigkeit vom Dritten Reich, bedingte den Anschluß an das einzige seiner Meinung nach mögliche geistige Hinterland, nämlich Europa. In England, Frankreich und Italien müsse Österreich demnach seinen geistigen Orientierungspunkt suchen. Um zu einem autarken Buchmarkt bzw. Verlagswesen zu gelangen, müsse man an eine besondere Aufgabe, nämlich « die Rekonstruktion eines deutschen geistigen Raumes, der außerhalb Deutschlands liegt » herangehen. « Diesen Raum geistig zu organisieren, dem Leipziger nationalsozialistischen Buch das deutsche Buch österreichischer Prägung entgegensustellen, ist eine österreichische Aufgabe. [...] Es müßte möglich sein, Zürich, Prag und Wien in eine geistige Front zu bringen, die das Leipziger Buch in den deutschen Sprachgebieten außerhalb Deutschlands aus dem Felde schlägt ».

Zum Schluß möchte ich das Beispiel eines Verlags anführen, der für alle diese Vorstellungen möglicherweise Verständnis aber kein Interesse hätte, das des Paul Zsolnay Verlags. Dieser war das größte, angesehenste und finanziell erfolgreichste Verlagsunternehmen im Lande. Von seinen

<sup>7</sup> Ernst Karl Winter, *Das österreichische Buch*, in « Wiener politische Blätter ». Hg. Ernst Karl Winter, 3. Jg., Nr. 5, 13. Oktober 1935, S. 225-228; hier S. 225.

Prinzipien her, ja schon von der Gründung weg (1923) war er nicht jener « österreichische » Verlag, von dem über die Jahrzehnte die Rede gewesen war. Seinem Selbstverständnis nach war er ein deutscher in Wien ansässiger Verlag im Dienst der deutschen Literatur und Autoren. Damit keine Mißverständnisse entstehen: Der Verlag hat selbstverständlich Werke heimischer Autoren gepflegt, nur waren das für ihn deutsche Schriftsteller, genauso wie der Verleger sich als Deutscher fühlte. Und das Problem, das sich nach 1933 stellte, war: zwar deutsch, aber für manche nicht genug nationalsozialistisch zu sein. Ein frühes Zeugnis für die Prinzipien des Verlags ist ein Brief, den Paul Zsolnay Anfang 1925 an die Frau von Max Brod richtete:

Sie wissen, hoch verehrte gnädige Frau, der Sinn und Zweck unseres Verlages ist:

1. Die deutschen Dichter sind durch die trostlosen Verhältnisse der Kriegs- und Nachkriegszeiten schwer geschädigt. Es scheint daher notwendig, ihnen eine Heimstätte zu bieten, die ihnen all jene Vorteile zukommen läßt, die dem Wert ihrer Arbeit entsprechen. [...]. 2. In der Erfüllung unserer kulturellen Mission liegt es, wirklich bedeutende Werke der ausländischen Literatur dem deutschen Publikum zu vermitteln, doch nur unter der Voraussetzung, daß deren Herausgabe eine literarische Notwendigkeit darstellt. Im Interesse unseres erstgenannten Grundprinzipes ist hier strengste Auswahl geboten, um den größten Teil unserer Kraft den deutschen Dichtern zu widmen<sup>8</sup>.

Ein gutes Beispiel für diese « deutsche » Identität im Gegensatz zu jener österreichischen, die von der Wila angestrebt wurde, liefert das erste Jahrbuch des Verlags für 1927. Der Verlag wandte sich an eine ganze Reihe von Verlagsautoren, mit der Bitte um eine Stellungnahme « zu einem der wesentlichsten Probleme der Jetztzeit: Deutschland und Europa ». Mit seinen Erläuterungen in Briefen an die Autoren war Verlagsleiter Felix Costa nach acht Jahren Republik im Herzen ein Deutscher geblieben:

<sup>8</sup> Schreiben vom 31.1.1925, Archiv Paul Zsolnay Verlag, Ordner Max Brod.

Wir glauben an die Zukunft Deutschlands und an seine Führerrolle im Leben der Völker, wenn die Überzeugung durchgedrungen sein wird, daß ein guter Deutscher auch ein guter Europäer sein kann und das Europäertum Deutschlands erst jene Atmosphäre in Europa schaffen wird, in der sich geistige und kulturelle Hochleistungen voll auswirken können<sup>9</sup>.

Costa und Zsolnay waren bestimmt keine schlechten Österreicher, aber ihr Heimatland spielte gar keine Rolle. Und ihre Tragik in den 30er Jahren, als sie sich wiederholt mit Angriffen aus dem Dritten Reich konfrontiert sahen, lag in der Naivität zu glauben, das Eintreten für die « deutsche » Literatur würde von den dortigen Machthabern honoriert werden. Ein Beispiel dafür liefert die erste Kritik Will Vespers in der *Neuen Literatur* gegen Verlag und Verleger im Juni 1934, als Zsolnay ein « Wiener Judenverlag » genannt wurde, der nicht « die eigentlichen deutschen Dichter » verlege<sup>10</sup>. In seiner Replik versuchte Zsolnay Vesper mit Argumenten beizukommen, die naiv und untauglich waren.

Unser Verlag ist kein Judenverlag. Es wurde von mir im Jahre 1923 gegründet. Ich selbst gehöre zur deutschen Minorität der tschechoslowakischen Republik, die auf exponierterem Boden für die deutsche Kultur eintreten mußte und muß, als es Deutsche in Deutschland mußten. [...] Aber selbst wenn ich rein arischer Abstammung wäre, würde ich als Auslandsdeutscher darauf keinen Wert legen, da bei uns lediglich die Einstellung zum Deutschtum und die Zugehörigkeit zur religiösen Konfession von Bedeutung ist<sup>11</sup>.

Während Vesper Halbinformationen und Polemiken veröffentlichte, bemühten sich Costa und Zsolnay mit dem Nationalsozialismus zu Hause und im Reich einen « modus vivendi » zu finden, obwohl in ihren Augen der Verlag ein « deutscher » Verlag war. Wie bereits bekannt ist, nahm der Verlag im Jahre 1934 mehr als ein Dutzend sog.

<sup>9</sup> Schreiben Felix Costa an Theodor Däubler, 21.7.1926. Archiv Paul Zsolnay Verlag, Ordner Theodor Däubler.

<sup>10</sup> « Die Neue Literatur », Heft 6, Juni 1934, S. 393-394; hier S. 393.

<sup>11</sup> *Ebenda*, Heft 8, August 1934, S. 537-538.



nationale österreichische Autoren auf. Mehrere von ihnen hatten soeben dem « eigentlichen » österreichischen Verlag in Leipzig, dem Staackmann Verlag, den Rücken gekehrt.

Aber bereits im Februar 1933 war der Verlag in Österreich über die bevorstehenden Umwälzungen im Reich gewarnt worden. « Ich bin kein Mann von rechts », schrieb der Autor Kasimir Edschmid, « ich bin kein Nationalsozialist, weiß Gott nicht, aber es haben sich in Deutschland merkwürdige Umschichtungen im letzten Jahr vollzogen, Umschichtungen, die für Sie und den Absatz und die Beurteilung des Publikums von höchster Bedeutung sind. [...] Ich hoffe, Sie folgen meinem Rat, einen aufmerksamen Beobachter nach Deutschland zu senden »<sup>12</sup>. Costa antwortete, daß « uns hier in Wien die geistige Situation Deutschlands keineswegs unbekannt » sei und « Wir glauben, uns durchaus klar darüber zu sein, was sich in Deutschland geistig ergeben wird — was uns gewiß den Wert Ihres Rates nicht herabmindert »<sup>13</sup>.

In den folgenden Jahren engagierte der Verlag mehrere Beobachter im Reich. Zu ihnen zählten Grete von Urbanitzky, Erwin Rainalter und Hanns Martin Elster, der eine besonders zwielichtige Rolle spielte. Der Verlag pochte auf eine lupenreine « deutsche » Identität und verwies auf vergangene Verdienste an der deutschen Literatur, war aber scheinbar unfähig, die neue Situation einzuschätzen und zu keiner Zeit bereit, sich auf den österreichischen Markt zurückzuziehen. Er fühlte sich schlecht honoriert. Die Gleichschaltung des Verlags bzw. Bemühungen in diese Richtung verliefen alles andere als reibungslos. Ein Beispiel dafür aus der sehr interessanten Korrespondenz mit Elster. Dieser schrieb im August 1933:

Ich habe auch, wie ich Ihnen offen aus Freundschaft und Sachlichkeit sagen will, immer noch große Schwierigkeiten, neue Autoren

<sup>12</sup> Schreiben Kasimir Edschmid an Felix Costa vom 11. Februar 1933. Archiv Paul Zsolnay Verlag, Ordner Edschmid.

<sup>13</sup> Schreiben Felix Costa an Kasimir Edschmid vom 15. Februar 1933, *ebda.*

für ihren Verlag zu gewinnen. Erst vorgestern schrieb mir wieder ein wertvoller Autor: « als Nationalsozialist habe ich allerdings das Bedenken, ob der Zsolnay-Verlag bei seinem prononciert jüdischen Gepräge nicht vielleicht doch eine große Gefahr für einen heutigen Autor wäre, zumal er in Wien lokalisiert ist, was ja gegenwärtig zu neuen Kollisionen Anlaß geben könnte ». Und er fragt mich, ob ich glaubte, daß eine Umstellung des Verlages genügen würde, um diese Bedenken zu zerstreuen. Solche Äußerung ist durchaus typisch und kennzeichnet die deutsche Situation ebenso wie die Situation Ihres Verlages im Reich<sup>14</sup>.

Elster versuche laufend, Nazi-Autoren unterzubringen (Beispiel Eduard Stucken) und sich als unentbehrlichen Ratgeber aufzuspielen. Es kam aber auch vor, daß einschlägige Autoren einen Vertrag unterschrieben, um ihn entweder sofort zu lösen oder nicht zu erfüllen. Ein Beispiel ist der Schriftsteller Alfons von Czibulka, der von Hermann R. Leber angelockt wurde. Als alle Zweifel über die Identität des Verlags ausgeräumt wurden, schrieb Czibulka im Mai 1938 aus München:

Bei der hiesigen Einstellung gegen den Zsolnay Verlag war es in den beiden letzten Jahren ungefähr vor dem Umbruch in Österreich für einen so betont nationalen reichsdeutschen Schriftsteller [C. stammte aus Böhmen] einfach ausgeschlossen, bei Zs. etwas zu veröffentlichen. Ich konnte das einfach nicht riskieren. Es hätte das meinen ganzen Ruf zerstören können<sup>15</sup>.

Um abschließend zum Thema des « Spezifischen » zurückzukehren: das Beispiel Zsolnay zeigt, wie unerheblich letzten Endes ein deutsches Selbstbewußtsein dessen Deutschtum mit jenem des Nationalsozialismus nicht übereinstimmte, bei einem Verlag in Österreich war, der sogar Bereitschaft zeigte, nationalsozialistisch zu scheinen und zwar so lange er als weder-noch galt. Auch das mag ein Spezifikum sein.

<sup>14</sup> Schreiben Hanns Martin Elster an den Paul Zsolnay Verlag vom 5. August 1933, Archiv Paul Zsolnay Verlag, Ordner Elster.

<sup>15</sup> Schreiben Alfons v. Szibulka an den Paul Zsolnay Verlag vom 19.5.1938, Archiv Paul Zsolnay Verlag, Ordner Czibulka.

« ZU WENIG 'ÖSTERREICHVERBUNDEN' »  
BEMERKUNGEN ZU KULTURPOLITISCHEN POSITIONEN  
IM ÖSTERREICH DER NACHKRIEGSZEIT

VON  
SIGURD PAUL SCHEICHL  
Innsbruck

Am 16. Juni 1949 schrieb Hermann Broch an Rudolf  
Brunngraber in Wien:

[...] und selbst wenn Ihre rührende Bemühung um die Zuspreehung  
des Wiener Literaturpreises an mich ein positives Resultat gefördert  
hätte, es hätte mein Dank nicht größer sein können als er ist, denn  
ins Gewicht fällt bloß Ihre freundschaftliche Fürsorge [...] Ansonsten  
aber erwarte ich nichts von Österreich und Wien [...] Genau so wie  
mit dem Literaturpreis [...] ist es mir mit dem Wiener Ehrendoktorat  
ergangen. Eine Gruppe von Leuten hat sich dafür eingesetzt [...],  
und konfidentiell kann ich Ihnen mitteilen, daß die in Betracht  
kommenden Stellen meine Arbeit, die sie allerdings kaum kennen  
dürften, zwar hochgepriesen, aber als zu wenig « österreichverbun-  
den » befunden haben; dabei wurde auf die Ebner-Eschenbach  
verwiesen, angeblich den letzten Literatur-Ehrendoktor der Wiener  
Universität. Unausgesprochen steht hier hinter alldem entweder  
echte Nazigesinnung oder wenigstens « Die Juden war'n gescheit;  
die san rechtzeitig' aussgegangen. »<sup>1</sup>

Dieser bittere Brief des damals vielleicht wichtigsten noch  
lebenden unter den 1938 vertriebenen Autoren hat mit  
den kulturpolitischen Positionen der unmittelbaren Nach-  
kriegszeit in Österreich einiges zu tun<sup>2</sup>. Einmal ist in

<sup>1</sup> Hermann Broch, *Briefe 3 (1945-1951)*, Frankfurt 1981, S. 341 f;  
H. B., *Kommentierte Werkausgabe* 13/3.

<sup>2</sup> Vgl. die Parallele der vergeblichen Versuche Viktor Matejkas,  
Ehrungen der Stadt Wien für Oskar Kokoschka und Arnold Schön-  
berg zu bewirken; Viktor Matejka, *Widerstand ist alles. Notizen  
eines Unorthodoxen*, Wien 1984, S. 196 ff.

diesem Fall wie in so vielen anderen die Gelegenheit versäumt worden, durch den Akt einer Preisverleihung öffentlich etwas von dem Unrecht des Jahres 1938 gutzumachen; zweitens ist der von Broch ausgesprochene Verdacht der fortwährenden «Nazigesinnung» für den Eindruck, den die österreichische Kulturpolitik fast zwei Jahrzehnte hindurch zu erwecken verstand, bezeichnend<sup>3</sup>; drittens ist das Argument, mit dem Broch das Ehrendoktorat der Universität Wien verweigert wurde, für die Zeit ganz besonders typisch: seine mangelnde Österreichverbundenheit. Mit eben diesem Argument scheint übrigens auch die Verleihung des «Wiener Literaturpreises» an ihn hintertrieben worden zu sein, von dem wenig bedeutenden, aber gewiß sehr österreichverbundenen Schriftsteller Kurt Frieberger<sup>4</sup>.

Im folgenden werde ich nicht auf die Literaturpreise der fünfziger Jahre in Österreich<sup>5</sup> und auch nur beschränkt auf die rasche Rehabilitierung der nationalsozialistisch belasteten Autorinnen und Autoren<sup>6</sup> eingehen. Der Schwerpunkt dieser Überlegungen soll auf dem Kriterium der Österreichverbundenheit und seinen Folgen für die literari-

<sup>3</sup> Vgl. dazu u. a. Joseph McVeigh, *Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945*, Wien 1988.

<sup>4</sup> Mündliche Mitteilung von Hans Weigel.

<sup>5</sup> Vgl. dazu unter anderen Sigurd Paul Scheichl, *Vergessene. Träger des Großen Österreichischen Staatspreises in den 50er Jahren, in Literatur in Österreich von 1950 bis 1965*. Walter Buchebner Tagung 1984, Mürzzuschlag 1985, S. 75-91.

<sup>6</sup> Vgl. dazu McVeigh (Anm. 3); Karl Müller, *NS-Hinterlassenschaften. Die österreichische Literatur in ihrer Auseinandersetzung mit österreichischen Gewaltgeschichten*, in Anton Pelinka, Erika Weinzierl (Hg.), *Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*, Wien 1987, S. 85-113; Klaus Amann, *Vorgeschichten. Kontinuitäten in der österreichischen Literatur von den dreißiger zu den fünfziger Jahren*, in Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei, Hubert Lengauer (Hg.), *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, Wien 1984, S. 46-58; Klaus Amann, *P. E. N. Politik - Emigration - Nationalsozialismus. Ein österreichischer Schriftstellerclub*, Wien 1984. Besonders S. 95 ff.

sche Entwicklung des Landes bis in die sechziger Jahre<sup>7</sup> liegen; denn durch die Betonung des 'Österreichischen' hielt man Österreich nicht nur von Broch fern.

Dabei mußte Österreichverbundenheit nach 1945 ein zentrales Kriterium für alle kulturpolitischen Entscheidungen sein; das ergab sich aus der historischen Situation. Walter Weiss<sup>8</sup> spricht sehr richtig von einem «Bedürfnis nach Identitätsfindung auch auf dem Wege einer eigenen Literatur», aber dieses Bedürfnis nach Identitätsfindung als eigene Nation reichte im damaligen Österreich weit über den literarischen Bereich hinaus. Es war freilich in der österreichischen Geschichte etwas Neues, ein Bruch mit der bisher kaum zum Problem gemachten Integration in die deutsche Nation. Nun, 1945, waren sich alle zugelassenen politischen Parteien mit den Alliierten und einer wachsenden Mehrheit der österreichischen Bevölkerung darin einig, daß eine nationale österreichische Identität gegeben war und jetzt allen bewußt werden sollte und mußte, um für alle Zukunft eine Wiederholung des 'Anschlusses' undenkbar zu machen. Dazu brauchte es eben auch den Beitrag einer österreichischen Nationalliteratur; Karl Pestalozzi hat noch 1985 bei seiner Einführung in das Forum «Vier deutsche Literaturen?» des Göttinger Germanistentags<sup>9</sup> davon gesprochen, daß an der Herkunft der Themenvorschläge zu diesem Fragenkomplex abzulesen sei, wo das Bedürfnis, über verschiedene Nationalliteraturen deutscher Sprache nachzudenken, am stärksten sei: in der

<sup>7</sup> Zu dieser zeitlichen Abgrenzung vgl. Sigurd Paul Scheichl, *Weder Kahlschlag noch Stunde Null. Besonderheiten des Voraussetzungensystems der Literatur in Österreich zwischen 1945 und 1966, in Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, Band 10, Tübingen 1986, S. 37-51.

<sup>8</sup> Walter Weiss, *Österreichisches in der österreichischen Literatur seit 1945*, in Karl Konrad Polheim (Hg.), *Literatur aus Österreich - Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium*, Bonn 1981, S. 73-92, hier S. 92.

<sup>9</sup> Pestalozzis Einführung ist in der Veröffentlichung der Vorträge dieses Forums (Anm. 7) leider nicht enthalten.

Deutschen Demokratischen Republik und eben in Österreich.

Bis 1938 war es für eine große Mehrheit der Österreicher selbstverständlich, Deutsche zu sein, und auch die sogenannte « Österreich-Ideologie » des Ständestaats<sup>10</sup> betonte den (besseren) deutschen Charakter Österreichs. Erst die Konfrontation mit Deutschen führte, schon 1938, zu einem stärkeren österreichischen Bewußtsein; Kreissler zitiert Gestapo-Berichte aus dem Jahr 1939, in denen steht, daß « in der *Flüsterpropaganda* » « neuerdings wieder in verstärktem Maße der Gegensatz zwischen den Altreichsdeutschen, den Preußen und den Ostmärkern herausgestellt » werde<sup>11</sup>. Ein literarischer Beleg für diese Erfahrung findet sich beispielsweise in Heimito von Doderers Erzählung *Unter schwarzen Sternen* vom Anfang der sechziger Jahre:

Den nach Österreich einmarschierten Deutschen, nicht so sehr den Truppen, als den ihnen nachfolgenden Stellen, Ämtern und Behörden, war es ja gelungen, den Nazismus innerhalb weniger Wochen in allen einigermaßen intelligenten Bevölkerungskreisen radikal auszurotten<sup>12</sup>.

Obwohl der Begriff 'österreichische Nation' in der öffentlichen Diskussion zunächst keine große Rolle gespielt zu haben scheint<sup>13</sup>, ging es um die Herausbildung einer solchen Nation, um das Unterstreichen eines besonderen « österreichischen Volkscharakters »<sup>14</sup>. Dessen Merkmale ließen sich aber nur im Gegensatz zum deutschen Volks-

<sup>10</sup> Vgl. dazu Anton Staudinger, *Zur « Österreich »-Ideologie des Ständestaates*, in Ludwig Jedlicka, Rudolf Neck (Hg.), *Das Juliabkommen von 1936*, Wien 1977, S. 198-240.

<sup>11</sup> Felix Kreissler, *Der Österreicher und seine Nation*, Wien 1984, S. 153.

<sup>12</sup> Heimito von Doderer, *Unter schwarzen Sternen* (1963), in HvD, *Die Erzählungen*, München 1972, S. 464-485, hier S. 470.

<sup>13</sup> Emil Brix, *Zur Frage der österreichischen Identität am Beginn der Zweiten Republik*, in Günter Bischof, Josef Leidenfrost (Hg.), *Die bevormundete Nation. Österreich und die Alliierten 1945-1949*, Innsbruck 1988, S. 93-104, hier S. 95 ff.

charakter bestimmen, dem der österreichische bisher zugeordnet gewesen war. Damit erhielt trotz der Machtlosigkeit Deutschlands, ja seiner rechtlichen Nicht-Existenz das Bemühen um die Bestimmung eines österreichischen Nationalcharakters eine defensive Funktion gegenüber Deutschland, wie sie der Österreich-Ideologie des Ständestaats eigen gewesen war, damals allerdings im Kampf gegen ein übermächtiges Deutsches Reich. Diese Parallele der Funktion bestimmt auch eine gewisse Parallele der Inhalte.

Es kommt hier weder auf Details jener älteren Österreich-Ideologie noch auf ihre tatsächliche Rolle in der Politik der Dollfuß-Schuschnigg-Ära<sup>15</sup> an, sondern darauf, daß die Notwendigkeiten des Jahres 1945 zu einem Rückgriff auf Positionen des Ständestaats führten. Dieser Rückgriff wäre von der Sache her vielleicht nicht unvermeidbar gewesen — aber er war es von den Personen her. Denn die meisten in der österreichischen Kulturpolitik nach 1945 maßgebenden Personen waren durch und durch vom Ständestaat geprägt.

Ein Hauptproblem Österreichs in diesem Bereich war 1945 die geringe Zahl von Menschen, die für eine Tätigkeit im kulturpolitischen Bereich überhaupt in Frage kamen. Die sozialistisch gesinnten Intellektuellen, vielfach Juden, waren, wenn sie noch lebten, irgendwo in der Welt, und daß man sich um ihre Rückkehr nicht gerade bemüht hat, auch in der Sozialistischen Partei nicht, ist bekannt. Die führenden Politiker der neu gegründeten SPÖ setzten Akzente in anderen Bereichen. Der Schriftsteller Reinhard Federmann beispielsweise erinnerte sich 1962 nur an einen Politiker der SPÖ, « dem klar war, daß auch im Bereich der Kultur Politik nottut (und zwar nicht diejenige, die im

<sup>14</sup> Vgl. den Titel einer Broschüre von Ernst Fischer, *Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters*, Wien 1945.

<sup>15</sup> Vgl. Staudinger (Anm. 10); der bei Kreissler (Anm. 11), S. 442, zitierte Zeitzeuge Fritz Bock äußert sich zur tatsächlichen Bedeutung der « Theoretisiererei » im Abwehrkampf des Ständestaats recht skeptisch.

Schwange ist, und nach deren probatem Rezept unterentwickelten Talentchen Pfründen zugeschoben werden).»<sup>16</sup>

Nicht ganz dasselbe gilt für die Kommunistische Partei, die zwar ebenfalls durch Vertreibung und Verfolgung dezimiert war, die aber mit Viktor Matejka und Ernst Fischer sehr gewichtige Kulturpolitiker aufzuweisen hatte — denen allerdings wegen der innenpolitischen Entwicklung für ihr Wirken nur ein sehr kurzer Zeitraum zu Verfügung stand.

Der österreichische Liberalismus schließlich hatte schon in der Ersten Republik nur noch wenig Bedeutung gehabt. Die jüdischen Liberalen waren nicht anders als viele Sozialdemokraten ermordet oder im Ausland; von den anderen bürgerlichen Intellektuellen, die weder christlichsozial noch sozialdemokratisch orientiert waren, war ein ganz überwiegender Teil zum Nationalsozialismus übergelaufen und hatte daher in Österreich nach 1945 nur noch wenig zu sagen; die Nadler und Kindermann spielten in der österreichischen Kulturpolitik, zumindest in der ersten Nachkriegszeit, keine Rolle.

Wenn man noch an die zahlreichen Opfer denkt, die der Krieg gerade unter den Jüngeren gefordert hatte, blieb als einzige Gruppe von einigem Gewicht die der Funktionäre und Parteigänger des Ständestaats übrig, die dann auch in der Kulturpolitik der wiedererstandenen Republik wichtige Positionen einnahmen (oder auch wiedereinnahmen). Diese Menschen hatten Widerstand gegen den Nationalsozialismus geleistet und unter diesem Regime gelitten; auch sie hatten durch den Krieg und durch die Konzentrationslager, weniger durch die Emigration, gelitten, aber diese Gruppe war doch noch halbwegs intakt und in der Lage, die Kulturpolitik des wiedergegründeten Staates zu bestimmen. Dazu kam noch, daß der Katholizismus seit jeher in Österreich eine seiner wichtigsten Bastionen im

<sup>16</sup> Reinhard Federmann, *Sammeln und repräsentieren*, in « Wort in der Zeit » 8, 1962, H. 12, S. 2-10, hier S. 5. Gemeint ist nach Auskunft von Wolfgang Hackl Peter Strasser.

Schulwesen hatte, was bedeutet, daß unter diesen Parteigängern des Ständestaats relativ viele Absolventen geisteswissenschaftlicher Studien waren, die dadurch auch für Aufgaben der Kulturverwaltung besonders qualifiziert erschienen. Es darf also aus verschiedenen Gründen nicht erstaunen, daß Angehörige dieser politischen Gruppe im durchwegs konservativ geführten, für Kulturpolitik zuständigen Bundesministerium für Unterricht fast zwei Jahrzehnte lang dominierten und den kulturellen Wiederaufbau im Geiste der dreißiger Jahre mitprägten.

Hier ist vielleicht noch die Bemerkung am Platze, daß in einem kleinen Land wie Österreich die Kulturpolitik einen besonderen Stellenwert hat. Sie ist zwar auch hier keineswegs identisch mit dem literarischen Leben, sie beeinflusst es aber wohl stärker als in größeren Ländern, da auf dem kleinen Markt zum Beispiel Zeitschriften ohne massive staatliche Förderung kaum lebensfähig sind, Verlage Druckkostenzuschüsse benötigen, Theater Aufführungen wenig bekannter Autoren nur mit Sonderzuschüssen riskieren können. Gerade deshalb ist es wichtig zu wissen, welche Menschen für Entscheidungen in diesem Bereich zuständig sind oder gewesen sind.

Leider wissen wir über die hier zu beachtenden Personen verhältnismäßig wenig. Obwohl es sich bei der — nach dem Ausscheiden Ernst Fischers als Unterrichtsminister nach den Wahlen von 1945 — relativ homogenen Gruppe der in der Kulturpolitik Maßgebenden um eine Art « künstlerische Sozietät » im Sinne Bourdieus handelt<sup>17</sup>, der allerdings relativ wenige Autoren angehörten, ist es nicht einmal ohne weiteres möglich, alle zu berücksichtigenden Personen zu nennen. Die leitenden Beamten sind der Öffentlichkeit überhaupt nur wenig bekannt geworden; die zuständigen Landespolitiker kennt man außerhalb des jeweiligen Bundeslandes kaum. Auch muß offen bleiben,

<sup>17</sup> Pierre Bourdieu, *Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld*, in PB, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt 1974, S. 75-124, hier S. 84.

auf wieviele Institutionen man die Betrachtung eigentlich ausdehnen müßte.

Die Auswahl der hier zu nennenden Personen ist eher zufällig; ich habe die Biografien auch nicht im einzelnen, über das Bekannte hinaus, ermittelt. Sehr wohl möchte ich aber festhalten, daß ich keine Gegenbeispiele gefunden habe: außer Fischer und Matejka (sowie dessen sozialdemokratischen Nachfolgern in der Gemeinde Wien) ist mir unter den in für die Kulturpolitik wichtigen Institutionen Tätigen niemand bekannt geworden, dessen Lebenslauf nicht Berührungspunkte mit dem Ständestaat aufweist.

Beispielhaft zu nennen sind etwa Heinrich Drimmel<sup>18</sup>, Unterrichtsminister von 1954 bis 1964, in den dreißiger Jahren regierungsnaher Funktionär der Studentenschaft; Hans Gamper, 1945 bis 1956 für Kultur zuständiger Landesrat in Tirol, schon in den zwanziger Jahren christlich-soziales Mitglied der Tiroler Landesregierung; Rudolf Henz<sup>19</sup>, nach 1945 vielfach im Kulturleben tätig und vor allem in leitender Funktion im Österreichischen Rundfunk, vor 1938 Abteilungsleiter im Rundfunk und « hochdekorierter Kulturfunktionär des Ständestaates »<sup>20</sup>; Egon Hilbert, nach 1945 Leiter der Bundestheaterverwaltung, vor 1938 österreichischer Diplomat; Gottfried Hohenauer, nach 1945 beamteter Leiter der Kulturabteilung im Land Tirol, vor 1938 hoher Beamter im Wiener Unterrichtsministerium; Felix Hurdes, Unterrichtsminister von 1952 bis 1954, vor 1938 Mitglied der Kärntner Landesregierung; Ernst Kolb, Nachfolger Hurdes' und Vorgänger Drimmels, vor 1938 ohne wichtige politische Funktion, aber dann doch von den

<sup>18</sup> Vgl. die Autobiografie: Heinrich Drimmel, *Die Häuser meines Lebens. Erinnerungen eines Engagierten*, Wien 1975.

<sup>19</sup> Vgl. die Autobiografie: Rudolf Henz, *Fügung und Widerstand*, 2. Aufl., Graz 1981; ferner: Wolfgang Hackl, *Kein Bollwerk der alten Garde - keine Experimentierbude. 'Wort in der Zeit' (1955-1965). Eine österreichische Literaturzeitschrift*, Innsbruck 1988, besonders S. 67-81.

<sup>20</sup> Hackl, *ebenda*, S. 68.

Nationalsozialisten gemäßregelt; Johannes Pernter<sup>21</sup>, 1945 (wie schon 1933) Leiter der kulturpolitisch ausschlaggebenden Kunstsektion des Bundesministeriums für Unterricht, 1934 bis 1938 Staatssekretär und später Minister für Unterricht die Akten zum Staatspreis führte 1936 wie 1948 derselbe Ministerialrat Thomasberger<sup>22</sup>. Der einzige hier zu nennende Remigrant ist Ernst Lothar, zuerst US-Kulturoffizier, dann eine führende Persönlichkeit des Theaterlebens; er war vor 1938 Direktor des Theaters in der Josefstadt gewesen, 1937 Mitglied der Jury des Staatspreises für Literatur, und hatte schon in den zwanziger Jahren im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* einen eher konventionellen Literaturbegriff vertreten<sup>23</sup>.

Nicht unbedingt die hier Genannten, aber Menschen ihrer geistigen Herkunft meinte wohl Hans Weigel in einem zornigen Rückblick von 1977, in dem er über « offizielle Nullen und Nebbochanten » schreibt, « die es nach oben schwemmte, nur weil sie keine Nationalsozialisten waren. »<sup>24</sup> Dieses Urteil Weigels, der dem Ständestaat als Oppositioneller gegenübergestanden hatte, mutet angesichts der Leiden vieler dieser Menschen unter der nationalsozialistischen Verfolgung hart an, hat andererseits aber doch etwas für sich. Denn Menschen wie die Genannten blieben der Kulturpolitik des Ständestaats zutiefst verbunden, damit aber einem Literaturbegriff, der den Zugang zu neuer Literatur fast völlig versperrte. Und die Verfolgung, die sie für Österreich auf sich genommen hatten, verstellte ihnen den Blick dafür, daß ihre seinerzeitigen literarischen

<sup>21</sup> Über diesen vgl. Ingeborg M. Strobl, *Dr. Johannes Pernter (1887-1951)*, Diss. (masch.) Wien 1966. Auf die Inhalte von Pernters Vorstellungen geht diese Arbeit allerdings kaum ein.

<sup>22</sup> Aspetsberger (Anm. 25), S. 114.

<sup>23</sup> Vgl. z.B. Ernst Lothar, *Expressionismus, künftiges Drama und Georg Kaiser. Bei Georg Kaisers 50. Geburtstag*, in « Neue Freie Presse », 28.11.1928, Morgenblatt, S. 1-3; Lothar schließt hier mit dem Gedanken, Kaiser brauche « nur eines », « um aus einem virtuosen dichterischen Konstrukteur durchaus ein Dichter zu werden: Mehr Herz ».

<sup>24</sup> Zitiert nach Mc Veigh (Anm. 3), S. 91.

Wunschvorstellungen denen der Verfolger wie ein Ei dem anderen gleichen.

So blieb die offizielle Einstellung zur Literatur lange dem Bild des österreichischen Schriftstellers verpflichtet, wie es beispielsweise der Autor Theodor H. Mayer — gewiß auch pro domo — in Zusammenhang mit Plänen zur Gründung einer Schrifttumskammer im Ständestaat formuliert hatte; er sprach von « Autoren, die der Heimat und ihrer guten, deutschen, aber österreichisch betonten Art treu blieben »<sup>25</sup> (und fügt weinerlich hinzu, daß diese Autoren « immer nur auf ihre eigene Kraft angewiesen » seien<sup>26</sup>.) Zu der Dichtertagung, auf der diese Worte fielen, waren Musil, Broch, Roth, Horváth, Werfel, Zweig, Salten usw. gar nicht eingeladen worden; ihnen wurde offenbar von vornherein die « gute, deutsche, aber österreichisch betonte Art » abgesprochen. Hinter solchen Aussagen und Nicht-Einladungen steht ein Ressentiment gegen eine liberale, urbane und bis zu einem gewissen Grad auch erfolgreiche Literatur; gefragt waren « Primat des Regionalen, Beschränkung auf Handwerk, Reverenz vor einem Form-Traditionalismus »<sup>27</sup>.

Wie sehr diese Positionen in der Kulturpolitik fortlebten, beweist der folgende Satz aus einer kleinen Schrift über neuere österreichische Literatur, der von einem entschiedenen Gegner des Nationalsozialismus stammt — was man ausdrücklich sagen muß:

Neben der katholischen Dichtung [...] ist gerade im zwanzigsten Jahrhundert eine jüdische und großstädtische Literatur emporgewachsen [...] Die Fragestellung dieser Literatur ist sehr verschieden, sie steht im geschichtslosen Raum der modernen Zivilisation<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Zitiert nach Friedbert Aspetsberger, *Literarisches Leben im Austrofaschismus. Der Staatspreis*, Königstein 1980, S. 37.

<sup>26</sup> *Ebenda*.

<sup>27</sup> Horst Jarka, *Zur Literatur- und Theaterpolitik im « Ständestaat »*, in Franz Kadrnoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien 1981, S. 499-538, hier S. 522.

<sup>28</sup> Eugen Thurnher, *Katholischer Geist in Österreich. Das österreichische Schrifttum im zwanzigsten Jahrhundert*, Bregenz 1953,

Diese Formulierungen haben 1953 nicht nur keinen Protest ausgelöst, sondern die Schrift, in der sie sich finden, hat vermutlich die Karriere des Verfassers gefördert.

Die Überlegungen zur Stellung der Ständestaatsgeneration in der österreichischen Kulturpolitik nach 1945 sollten auf Funktionen ihrer Betonung des Österreichischen hinweisen, die man angesichts der nationalen Wichtigkeit des Österreich-Gedankens leicht übersehen könnte. Die Österreichverbundenheit — oder, wie im Fall Broch, der Vorwurf des Mangels an Österreichverbundenheit — konnte zum Knüppel werden, mit dem man die Moderne zu erschlagen versuchte: indem man Broch nicht zum Ehrendoktor machte; indem man — Herbert Eisenreich — Nestroy gegen Brecht ausspielte<sup>29</sup>; indem man — Rudolf Felmayr — 1964 gegen die Veröffentlichung von Texten Rühms und Bayers in *Wort in der Zeit* im Namen « aller jener österreichischen Autoren » protestierte, « welche Österreich legitim vertreten »<sup>30</sup>. Als eine Folge dieser Betonung des Österreichischen ist wohl auch anzusehen, wenn selbst im P.E.N.-Club, in dem 1950 urbane Autoren stärker vertreten waren als in irgendeiner anderen Institution des literarischen Lebens in Österreich, zwar 10 Mitglieder Hermann Broch für den Nobelpreis vorschlugen, aber immerhin 5 (darunter Henz und Nüchtern) für — Enrica von Handel-Mazetti eintraten<sup>31</sup>.

Als, gewiß nicht zu überschätzender, Beleg für « Österreichverbundenheit » als Kriterium literarischer Wertung kann auch eine offiziöse Publikation gelten, die für Schulen

S. 12. Vgl. die für die Kontinuität bezeichnende Parallele zu einem Thurnher gewiß nicht bekannten brieflichen Lob Josef Weinhebers (vom 8.1.1936) über Adalbert Schmidt, der « die bodenständige österreichische Literatur von der jüdischen deutlich absteckt [...] » (Josef Weinheber, *Sämtliche Werke 5: Briefe*, Salzburg 1956, S. 186).

<sup>29</sup> Vgl. Kurt Palm, *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich*, Wien 1983, S. 179.

<sup>30</sup> Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz, in « Wort in der Zeit » 10, 1964, Heft 7/8, S. 1-4, hier S. 4; zur Affäre vgl. Hackl (Anm. 19), S. 143 ff.

<sup>31</sup> Amann, P.E.N. (Anm. 6), S. 132.

bestimmte Literaturgeschichte *Die österreichische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur* von Werner Tschulik<sup>32</sup>. Bei meinen rein quantitativen Hinweisen auf die Akzentsetzungen Tschuliks (der übrigens interessanterweise Weinheber mit keinem Wort erwähnt) ist freilich zu bedenken, daß der Informationsstand über die Literatur des 20. Jahrhunderts 1949 ein ganz anderer war als heute. Dennoch ist bemerkenswert, daß Tschulik beide Nobelpreiskandidaten von 1950 würdigt: Handel-Mazetti mit immerhin 121, Broch mit nur 6 Zeilen (wobei die Informationen über Broch obendrein falsch sind). Die Autoren, die als österreichverbunden gelten können, bekommen durchwegs viel Platz: Friedrich Schreyvogel 66, Wildgans 64, Mell 62, der « herbe » Henz<sup>33</sup> 41, Waggenerl 31 und noch Heinrich von Schullern 18 Zeilen; dagegen bleiben für Kraus und Trakl je 9, für Musil gerade noch 6 Zeilen. Die Urteile, auch über nicht-österreichische moderne Autoren wie etwa Brecht<sup>34</sup>, entsprechen durchaus der charakterisierten Setzung der quantitativen Schwerpunkte.

Die kulturpolitische Forderung der « Österreichverbundenheit » erweist sich so als sehr zweischneidig: einerseits förderte sie die nationale Identitätsfindung und war damit für die Weiterentwicklung des Landes und damit auch seiner Literatur von großer, zukunftsweisender Bedeutung; andererseits aber beruhte sie auf einem fragwürdig gewordenen literarischen Ideal und konnte zu einem Schlagwort für die Diskriminierung aller nicht-traditionalistischen Literatur werden. Diese zweite Funktion hängt eng mit der Trägerschicht dieser Vorstellung zusammen, die 1945 mit

<sup>32</sup> Werner Tschulik, *Die österreichische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur*, Wien 1949. Das Buch umfaßt 264 Seiten.

<sup>33</sup> *Ebenda*, S. 250.

<sup>34</sup> *Ebenda*, S. 230: Brecht, « der in seinem betonten Sexualismus von François Villon [...], in der Form von dem Engländer Rudyard Kipling beeinflusst und in seiner Verzweiflung am Wert des Daseins typisch für die aus ihrer Bahn geschleuderte Nachkriegsjugend ist. Doch hat diese rein subjektive, auf Verständlichkeit von vornherein verzichtende Lyrik weder einen großen Leserkreis noch eine andauernde Wirkung gewonnen ».

dem subjektiv verständlichen Gefühl wieder zu arbeiten begonnen hatte, daß die Geschichte ihren vor 1938 vertretenen Positionen Recht gegeben habe.

Das Schlagwort ist wohl auch in Zusammenhang mit der Abgrenzung von der literarischen Entwicklung in Deutschland<sup>35</sup> zu sehen, zu der es bis zu einem gewissen Grad allein schon durch die Verhältnisse im Verlagswesen gekommen war<sup>36</sup>, die aber wohl doch auch kulturpolitisch erwünscht war, wie etwa Proteste aus dem Kreis der « Österreichischen Gemeinschaft » gegen eine deutsche Buchausstellung beweisen<sup>37</sup>. Der Blick auf die doch ganz anders verlaufende, für die weiter schreibenden Dichter des Ständestaats wohl recht bedrohlich wirkende literarische Entwicklung in Deutschland, vor allem in den Westzonen, nach dem 'Kahlschlag', konnte mit der Forderung nach Österreichverbundenheit erschwert, Konkurrenz für die « immer nur auf ihre eigene Kraft angewiesenen » heimattrauen Autoren ferngehalten werden. Auch die Brecht-Debatte wäre unter diesem Aspekt noch einmal zu untersuchen, nicht nur unter dem des Kalten Krieges und des Antikommunismus<sup>38</sup>. Man könnte von einer Art literarischen Schutzzollpolitik sprechen, die von Autoren getragen wurde, die schon in den dreißiger Jahren sehr bewußt um den literarischen Markt gekämpft hatten<sup>39</sup>.

Indem unter dem Gesichtspunkt der « Österreichverbundenheit » — Brochs Formulierung dürfte in der öf-

<sup>35</sup> Einiges Material dazu jetzt bei Dietmar Ritsch, *Konservative Literatur Kritik in Österreich von 1949-1955 am Beispiel der Rezeption deutscher Autoren*, Diplomarbeit (masch.) Innsbruck 1989.

<sup>36</sup> Vgl. Heinz Lunzer, *Der literarische Markt 1945 bis 1955*, in Aspetsberger, Frei, Lengauer (Anm. 6), S. 24-45.

<sup>37</sup> Rundschau, « *Das deutsche Buch* » als vorgeschobener Posten, in « *Die österreichische Nation* » (Salzburg) 4, 1952, S. 42 f.

<sup>38</sup> In dieser Hinsicht bedürfte die maßgebende Studie zum Brecht-Boykott von Palm (Anm. 29) wohl einer Ergänzung.

<sup>39</sup> Vgl. dazu Klaus Amann, *Markt und Gesinnung. Über einige Besonderheiten der österreichischen Literaturentwicklung zwischen 1933 und 1938*, in « *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* » 62, 1988, S. 342-362.



fentlichen Diskussion damals keine Rolle gespielt haben, wird aber hier beibehalten — durch Preise, Literaturförderung, « Pfründen » für « Talentchen » (Federmann) eine angeblich typisch österreichische Literatur in den Vordergrund geschoben wurde, die weit hinter der großen österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit zurückblieb und sich auch von dem, was man zu Beginn der fünfziger Jahre in der « Gruppe 47 » versuchte, nicht zu ihrem Vorteil unterschied, entstand auch in der Literatur eine « austrozentrierte Treibhausatmosphäre »<sup>40</sup>, auf die die Sterilität eines großen Teils der in den fünfziger Jahren in Österreich entstandenen Literatur zurückzuführen ist. Man könnte pointiert die Behauptung wagen, daß die jüngsten Auseinandersetzungen um den aus der Bundesrepublik berufenen Burgtheaterdirektor Peymann ein Echo auf die Einsicht sind, daß die Schonzeit für die « Österreichverbundenen » endgültig vorbei ist.

Die Rolle des von Broch ebenfalls beklagten Fortlebens « echter Nazigesinnung » im literarischen Leben Österreichs nach 1945 braucht hier nicht mehr im einzelnen dargestellt zu werden. Sie hängt paradoxerweise mit der Forderung nach « Österreichverbundenheit » eng zusammen, da die inhaltlichen und formalen Kriterien, mit denen die Christlichsozialen und später die Austrofaschisten an Literatur herangingen, sich von denen der Nationalsozialisten nur in Nuancen unterschieden<sup>41</sup>; « Übergänge » von der einen Seite zur anderen und wieder zur ersten waren leicht möglich<sup>42</sup>. Und eben wegen der skizzierten Voraussetzungen maßgeblicher Männer in der Kulturpolitik des neuen Österreich kam es zu der heute so befremdend wirkenden Kontinuität zwischen der von 1938 bis 1945 entstandenen « Ostmark-

<sup>40</sup> Oliver Rathkolb, « ... Für die Kunst gelebt », in Pelinka, Weinzierl (Anm. 6), S. 60-84, hier S. 74; Rathkolbs treffende Formulierung bezieht sich auf die Wiener Staatsoper.

<sup>41</sup> Vgl. Ulrich Weinzierl, *Die Kultur der 'Reichspost'*, in Kadrnoska (Anm. 27), S. 325-344, besonders S. 341.

<sup>42</sup> Friedbert Aspetsberger, *Übergänge. Zur Kulturpolitik des Ständestaates am Beispiel des Dichters Josef Wenter*, in Kadrnoska (Anm. 27), S. 561-577.

Literatur »<sup>43</sup> und dem, was nach 1945 in Österreich veröffentlicht wurde, zumeist von denselben Autorinnen und Autoren, und nun als « österreichverbunden » galt. Diese Kontinuität ist zuletzt von Joseph Mc Veigh ausführlich analysiert worden<sup>44</sup>.

Nicht beachtet hat man in diesem Zusammenhang, daß die Integration der durch den Nationalsozialismus belasteten Autoren zum Teil dadurch erfolgte, daß ihr Werk wieder in einen katholischen Verlag übergegangen ist. Josef Georg Oberkofler kehrte von Diederichs zur katholischen (und von den Nationalsozialisten enteigneten) Verlagsanstalt Tyrolia zurück; der von den Nationalsozialisten ebenfalls schikanierte Otto Müller Verlag empfing mit offenen Armen Josef Weinheber (der zu Lebzeiten bei Luser und bei Langen Müller veröffentlicht hatte) und Karl Heinrich Waggerl. Die Frage der Verlagswechsel nach 1945 verdiente überhaupt eine eingehende Untersuchung.

Das Resultat dieser Absolutsetzung der « Österreichverbundenheit » und der mit dieser Vorstellung verbundenen raschen Reintegration der « Ostmarkliteratur » war schließlich, daß es im Sinne des zitierten Satzes von 1953 in Österreich bis in die sechziger Jahre neben der « katholischen », besser: traditionsverbundenen Dichtung eigentlich keine Literatur gegeben hat, denn die « jüdische und großstädtische » war 1938 zerstört worden, die jüdische auf immer, die großstädtische für fast drei Jahrzehnte. Das Werk Doderers, die große Ausnahme in den fünfziger Jahren, sollte auch als ein geglückter Kompromiß zwischen gewünschter « Österreichverbundenheit » und Urbanität analysiert werden, ein Kompromiß, der Doderer vielleicht auch vor allem in dem Sinn geglückt ist, daß das Österreichische in den Themen der Romane und in den nicht-fiktionalen Texten seinen Niederschlag gefunden hat, während er sich in der Form vom Traditionalismus entfernt. Von einigen Neuansätzen, vor allem in der unmittelbaren Nachkriegszeit, und von den Autorinnen und Autoren, die

<sup>43</sup> Den Begriff übernehme ich von Mc Veigh (Anm. 3), S. 54.

<sup>44</sup> Mc Veigh (Anm. 3).

Österreich damals verlassen haben, abgesehen ist Doderer neben einigen Lyrikern und Lyrikerinnen jedenfalls fast der einzige Autor der ersten Jahrzehnte nach dem Krieg, mit dem sich die Auseinandersetzung noch lohnt.

Es muß allerdings auch gesagt werden, daß ein ganz vom Ständestaat geprägter Autor wie Rudolf Henz flexibler war, als man aufgrund vieler Äußerungen annehmen möchte, und schon zu Beginn der sechziger Jahre in *Wort in der Zeit* vereinzelt Texte veröffentlichte, die für neuere Tendenzen repräsentativ waren<sup>45</sup>.

Wie problematisch immer diese Argumentation mit der « Österreichverbundenheit », nicht nur im Fall Broch, gewesen ist, einen Erfolg hat sie gehabt. Sie hat, wenn auch zum Teil aufgrund eines Klischees, zu dem beigetragen, was das Anliegen der Gründergeneration der Zweiten Republik gewesen ist: zur selbstverständlichen Identifikation mit dem eigenen Saat. Bei aller Ablehnung, die diese « österreichverbundene » Generation von Schriftstellern und Kulturpolitikern heute aus literarischer Sicht erfährt, ist der Beitrag dieser literarischen Schutzollpolitik zum Selbstverständnis des heutigen Österreich doch nicht wegzudenken. Was literarisch zweifelhaft war — und etwa auch zur Abwanderung von Autorinnen und Autoren wie Aichinger, Bachmann und Tumlner beigetragen hat —, war doch politisch erfolgreich und hatte somit letztlich auch für eine neue Generation österreichischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller positive Auswirkungen.

Ohnehin entsprach diese Bejahung einer traditionsgebundenen Literatur mit spezifisch österreichischer Thematik auch den Bedürfnissen des Leserpublikums, das mit neueren Verfahrensweisen der Dichtung vermutlich nicht viel hätte anfangen können. Der Erfolg von Ernst Lothars *Engel mit der Posaune* und die Begeisterung für Herzmanovsky-Orlando in den fünfziger Jahren sprechen eher für eine innere Übereinstimmung zwischen Kulturpolitikern und Lesern, für ein nach schweren Jahren beiden gemein-

<sup>45</sup> Vgl. Hackl (Anm. 19), S. 81, 143 f.

sames Bedürfnis nach einer österreichischen Idylle in der Art des *Hofrats Geiger*.

Selbstverständlich fügten sich nicht alle Autorinnen und Autoren diesem Diktat der « Österreichverbundenheit » und des mit ihr verordneten Provinzialismus. Die Versuche, an die österreichische Moderne der zwanziger Jahre anzuknüpfen, etwa in der Zeitschrift *das silberboot*, die Bemühungen um einen Neuanfang bei Otto Basil und bei Hans Weigel als Förderern einer neuen Literatur sind bekannt. Doch hatten diese und andere Einzelaktionen zunächst auch nur geringes Echo bei den Lesern, und die Förderung durch die Institutionen blieb ihnen versagt. Erst ein bis zwei Jahrzehnte später erfuhren diese Alternativen die ihnen gebührende Würdigung.

Der Neuansatz einer Stunde Null fehlte als kulturpolitische Forderung auch weitgehend in der Kommunistischen Partei, deren wichtigster Kulturpolitiker, Ernst Fischer, einer der begeistertsten Vertreter der Österreich-Idee war, die sich bei ihm erstaunlich wenig von den Vorstellungen unterschied, welche von den konservativen Kulturpolitikern vertreten wurden<sup>46</sup>, insbesondere dort nicht, wo er sich « gegen die Amerikanisierung der Kultur » wendete (1952), gegen einen « volksfremdem Kosmopolitismus » und eine « monotone Eintopf-Zivilisation »<sup>47</sup>, auch gegen neuere Tendenzen der Philosophie und der Literatur, besonders den Existenzialismus. Die damalige offizielle kulturpolitische Ausrichtung der Sowjetunion hat diese Annäherung an eine konservativ bestimmte « Österreichverbundenheit » gewiß erleichtert. Andere Bemühungen kommunistisch beeinflusster Kulturpolitik — etwa das Theater der « Scala », in dem Brecht gespielt wurde, und die Arbeit Viktor Matejkas in Wien — gingen im Antikommunismus des Kalten Kriegs unter.

Merkwürdig ist schließlich, daß die Selbstfindung des

<sup>46</sup> Vgl. Albert F. Reiterer, *Die konservative Chance. Österreichbewußtsein im bürgerlichen Lager nach 1945*, in « Zeitgeschichte » 14, 1986/87, S. 379-397, hier S. 380.

<sup>47</sup> Mc Veigh (Anm. 3), S. 28.

wiedererstandenen Staates so stark auf den Patriotismus hin ausgerichtet worden ist und eigentlich so wenig auf Antifaschismus und Demokratie hin. Warum diese andere Möglichkeit einer österreichischen Kulturpolitik und einer österreichischen Literatur im wesentlichen nur in Lippenbekenntnissen und einem faktischen Akzeptieren der wieder geschaffenen demokratischen Institutionen ihren Niederschlag gefunden hat, muß hier offen bleiben.

Abschließend sei noch auf einen der « Österreichverbundenheit » entzogenen Bereich hingewiesen, in dem es die Möglichkeit gab, jene künstlerischen und vor allem literarischen Verfahrensweisen kennenzulernen, deren die österreichische Literatur bedurfte, um in den sechziger Jahren schließlich das patriotische Ghetto zu sprengen. Dieser Bereich waren die Kulturhäuser und Bibliotheken der Besatzungsmächte (und vor allem der USA und Frankreichs), durch die Neues in die Kulturszene Österreichs eindringen konnte.

Ich zitiere Franz Tumlner, einen Autor, der tief in den Nationalsozialismus verstrickt war<sup>48</sup> und dessen Themen und literarische Verfahrensweisen bis in die fünfziger Jahre durchaus als « österreichverbunden » charakterisiert werden können, der sich aber dann zu neuen Erzählweisen und zu neuen Themen hin entwickelte und 1954 als einer von mehreren literarischen Emigranten Österreich verließ. Für ihn war die Begegnung mit den angelsächsischen Autoren der Anstoß zur Erneuerung seiner Schreibweise:

Faulkner an erster Stelle. Es waren auch andere, es war auch Hemingway. Es war vor allem Faulkner, der mich sehr beschäftigt hat, dann Henry James und [...] *Unter dem Vulkan*, das ist in Deutschland kein Erfolg gewesen, der Autor hat Malcolm Lowry geheißen. Dieses Buch hat mich sehr beeindruckt [...] ich war damals in Altmünster und bin in die amerikanische Bibliothek gegangen [...]<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Vgl. Klaus Amann, *Franz Tumlers schriftstellerische Anfänge*, in: Annemarie Schermer, Hansjörg Waldner, Ursula Weyrer (Hg.), *Franz Tumlner. Beiträge zum 75. Geburtstag*, Wien 1987, S. 9-29.

<sup>49</sup> Peter Demetz, *Welkstattgespräch mit Franz Tumlner* (1976),

In den Kulturinstituten gab es ein Kontrastprogramm zur oft simplifizierenden « Österreichverbundenheit », dort konnte Tumlner, und nicht nur er, « das Komplizierte überhaupt »<sup>50</sup> in der modernen Literatur kennenlernen. In dieser Rolle nicht-deutschsprachiger Literaturen für das Schaffen junger Autorinnen und Autoren besteht auch eine Parallele zur Entwicklung der Literatur in Deutschland, von der man sonst nach 1945 in Österreich wohl so weit entfernt war wie zu keinem anderen Zeitpunkt in der Geschichte unserer Literatur.

Es ist noch nicht genau untersucht worden, wie sich die Kulturpolitik der Alliierten nun tatsächlich im einzelnen auf Österreich ausgewirkt hat, aber daß es heute in Österreich die Literatur gibt, die es gibt und an deren — wiewohl oft kritischer — Österreichverbundenheit im übrigen kein Zweifel bestehen kann, das ist zwar auch eine Folge der offiziellen Kulturpolitik, aber diese Literatur wäre andererseits nicht denkbar ohne den Umstand, daß die offizielle Kulturpolitik fast die einzige österreichische kulturpolitische Position, aber doch nicht die einzige kulturpolitische Position im Österreich nach 1945 gewesen ist.

in Hans Dieter Zimmermann (Hg.), *Welche Sprache ich lernte. Texte von und über Franz Tumlner*, München 1986, S. 97-115, hier S. 98.

<sup>50</sup> *Ebenda*, S. 99.

ZWISCHEN GESCHICHTSHASS UND -VERLANGEN  
ZUM ROMAN *FASCHING* VON GERHARD FRITSCH

VON  
JOHANN SONNLEITNER  
Wien

Das Gedenkjahr 1988 brachte eine Unzahl wissenschaftlicher, autobiographischer und belletristischer Neuerscheinungen. Es schien, als ob die kollektive Verdrängung endlich überwunden würde, an der bei Kriegsende ein staatspolitisches und auch finanzielles Interesse herrschte, um die fällige Wiedergutmachung an den durch den Nationalsozialismus Geschädigten verweigern zu können. Das große mediale Angebot machte zugleich das Elend der Aufklärung sichtbar: Die auflagenstärkste Tageszeitung Österreichs zementierte das Vergessen — das Stichwort, das einigen Werken der Gegenwartsliteratur den Titel gab, die sich explizit mit dem Nationalsozialismus in Österreich und seiner Persistenz befaßten, wie *Die Republik des Vergessens* von Heinz Unger oder *Puntigam oder die Kunst des Vergessens* von Gerald Szyszkowitz, dessen Roman hier als negativer Kontrast zur Thematisierung der Zeitgeschichte in heute beinahe vergessenen Romanen dienen soll.

Die Sucht nach Aktualität, die nicht nur den Erscheinungstermin des Romans bestimmte, prägt die Diskussionen der Figuren: « Einer der einen überfällt, kann einen nie in die Pflicht nehmen! Wenn wir Österreicher von Hitler überfallen worden sind, dann kann doch nur der absolute Widerstand unsere Pflicht gewesen sein »<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Heinz Unger, *Die Republik des Vergessens. Drei Stücke*, Wien 1987; Gerald Szyszkowitz, *Puntigam oder die Kunst des Vergessens*, Wien 1988, S. 231.

erwidert die Hauptfigur des Romans, Marianne Puntigam, ihrem opportunistischen Cousin, der bereits im Ständestaat als Ministerialbeamter Karriere gemacht hatte und nach 1938 noch rascher in der Beamtenhierarchie aufstieg. Marianne ist eine engagierte antifaschistische Journalistin, ihr Vater hingegen ein alter Illegaler, ein Grazer Unternehmer, der mit der braunen Parteiprominenz wie Seyß-Inquart, Dadiou und dem SA-Brigadeführer Steindl verkehrt. Zugleich sind seine Arbeiter zum Großteil Slowenen, mit denen er ein gutes Verhältnis hat, unter ihnen der spätere Widerstandskämpfer und Kommunist Matzl.

Marianne wird durch den Anschluß brotlos, das Angebot Steindls, für die gleichgeschaltete Presse zu arbeiten, schlägt sie aus. Sie unterhält Kontakte zu Widerstandskämpfern, wird in ein Konzentrationslager deportiert, kommt aber wieder frei. Ihr Vater hat sich inzwischen vom Nationalsozialismus distanziert, er wird in den letzten Kriegsmonaten auf mysteriöse Weise getötet. Marianne erlebt die Befreiung in Wien.

Der Erzähler ist allzusehr bemüht, Licht und Schatten der Figuren gerecht zu verteilen, wobei manchmal recht anachronistische, in ihrem Verhalten unglaubwürdige Charaktere entstehen. Marianne fühlt sich gleichermaßen von den Widerstandskämpfern und von den Nationalsozialisten angezogen. Merkwürdig scheint auch, daß die Tochter eines Illegalen antifaschistische Artikel schreibt. Man kann sich bei dieser allen wohlwollenden Neutralität des Eindrucks nicht erwehren, daß die schreckliche Realität im selektiven Blick des Erzählers ihren Schrecken einbüßt.

Die widersprüchliche Figurenkonstellation ergibt sich aus dem Bestreben, Geschichte in geballter Form in Fiktion einzubringen. Der Leser muß überall dabei sein um den Preis, daß die Geschichte die Handlungsregie überstrapaziert. Das erzählerische Arrangement, das verbürgte Geschichte bruch- und reflexionslos in den literarischen Text integriert, verleiht diesem beinahe die Qualität des Professorenromans: Der widerständige Fachtext des Historikers verflüssigt sich zum Politthriller, der den Leser auf permanente Tuchfühlung mit opportunistischen National-

sozialisten und tapferen Widerstandskämpfern bringt. Die Kritik Alfred Dopplers am historischen Unterhaltungsroman ist hier zutreffend: « Durch eine phantasiereiche Ausschmückung der Quellen wird dem gutgläubigen Leser versprochen, er erfahre, wie alles eigentlich gewesen sei. Diese Art des historischen Romans möchte der Geschichtswissenschaft ein wenig nachhelfen: sie beantwortet Fragen, die diese um der Wahrheit willen offen läßt, sie koloriert die Zeichnung des Historikers und macht ein buntes Bild daraus »<sup>2</sup>. Die Österreicher kommen recht gut weg, sodaß ein Rezensent sogar schreiben kann « Marianne hält das Banner hoch! », d.h. sie rettet das nationale Ansehen, oder: der Autor betreibt Imagepflege. In der *FAZ* wird ihm das Verdienst zugeschrieben, daß er « mit diesem Roman die Nebelschleier über der österreichischen Vergangenheit zu durchstoßen sucht und junge Leute zu ein paar lästigen Fragen an ihre Eltern und Großeltern darüber anregt, wie sie sich in ihrem Dasein als überfallene Opfer so behaglich einrichten konnten »<sup>3</sup>. Eine Kritik in der *Furche* bescheinigt ihm « ungerührt argumentierende Opposition gegen zwei Varianten eines grassierenden Opportunismus: grundsätzlich patriotischer oder ebenso grundsätzlich antipatriotischer Weise. Das Buch ist also patriotisch auf imponierend eigene Art »<sup>4</sup>. Der großkoalitionäre Konsens, der nach 1945 die Antagonismen des Ständestaates einebnete und an eine fragwürdige Österreich-Ideologie anknüpfte, rettet sich bis in die Gegenwart. *Das Widersetzliche der Literatur*<sup>5</sup> wird zugunsten einer harmonisierenden Aufbereitung der Geschichte unterschlagen. Die positiv besetzte Hauptfigur läßt zur distanzlosen Identifikation ein, die den Leser psychisch

<sup>2</sup> Alfred Doppler, *Historische Ereignisse im Österreichischen Roman*, in *Geschichte in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hrsg. v. Institut für Österreichkunde, Wien 1970, S. 73-93, hier S. 73.

<sup>3</sup> Gerald Szyszkowitz, *Beiträge und Materialien*, Wien 1988, S. 127.

<sup>4</sup> *Ebd.*, S. 129.

<sup>5</sup> Franz Schuh, *Das Widersetzliche der Literatur*, in *Protokolle*, Band 4, Jahrg. 1988.

entlastet und den Roman ohne Widerstände konsumierbar macht.

In seinem ersten Roman *Moos auf den Steinen*<sup>6</sup> versuchte Fritsch, mittels des verfallenden Schlosses und seiner Bewohner die Brücke von Altösterreich in die Gegenwart zu schlagen und die positiven Aspekte einer enthistorisierten Tradition dem Mißbrauch durch die Kulturindustrie entgegenzusetzen, die die Erinnerung an die gute alte Zeit der Konfrontation mit der jüngsten Vergangenheit vorzog<sup>7</sup>. Die Zeit des Faschismus bleibt ausgeblendet, nur wenige Andeutungen auf den Krieg nehmen auf ihn Bezug. Herbert Eisenreichs Kurztext *Im Anblick der Ruine* (1953) dürfte die Konzeption des Romans entscheidend mitgeprägt haben. Die Ruine vermittele dem Menschen das Gefühl seiner Hinfälligkeit: « Im Anblick der Ruine lernt der Mensch, den Zweck zu verachten. Hier lernt er, daß er sich besiegt geben muß, um seine Ehre zu retten. Hier lernt er, Mensch zu sein ». Die Zeit drohe abzureißen, « wenn die Vergangenheit nicht mit dem vollen Einsatz weitergelebt wird »<sup>8</sup>. Alles habe eine Zukunft, auch die Vergangenheit, so endet der Roman. « Ein Schloß, das nicht restauriert wurde und weiter verfällt, ist jenseits des Sichtbaren ohne Tod wie jene Reiche, die keine Landkarte mehr nennt [...]. Zwei alte Männer holten ihre Toten ein, aber eine junge Frau beginnt nun, von einem Grabhügel zurückzufinden ins Leben, das gerechtfertigt wird nicht durch Tränen »<sup>9</sup>.

Die « zwischen 'alt' und 'ewig', 'gesellschaftlich-politisch' und 'geistig-metaphysisch' schillernde Ordnung der Dinge » befinde sich, so Walter Weiß, « auf dem Rückzug in die Entwirklichung, in eine quer zum heutigen Leben

<sup>6</sup> Gerhard Fritsch, *Moos auf den Steinen*, Salzburg 1956.

<sup>7</sup> Vgl. Albert Berger, *Die austriakische Restauration. Gerhard Fritschs Verhältnis zu Österreich*, in *Österreichische Literatur seit den 20er Jahren*, Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger, Wien 1979, S. 68-80.

<sup>8</sup> Herbert Eisenreich, *Reaktionen. Essays zur Literatur*, Gütersloh 1964, S. 358.

<sup>9</sup> Gerhard Fritsch, *Moos auf den Steinen*, Wien (Deutsche Buchgemeinschaft), o.J., S. 256.

stehende bloß fiktive Existenz »<sup>10</sup>. Der perennierende Mythos des Schlosses sistiert die Zeit um den Preis der ausgeblendeten geschichtlichen Prozesses. Die Sehnsucht nach Dauerndem und Gültigem birgt in sich den Hang zum « eigentlichen » Leben, das gegen die raschen Veränderungen des wirtschaftlichen Wiederaufbaus gesetzt wird. Klaus Scherpe beobachtete an der Nachkriegsliteratur eine « fatale Neigung zum Wesentlichen, zum 'Inbegriff', zur seelischen und metaphysischen Beglaubigung der Außenwelt »<sup>11</sup>. *Moos auf den Steinen* wurde in die deutsche Buchgemeinschaft aufgenommen, erlebte 1981 in der Reihe *Wiedergefunden* eine Neuauflage und blieb auch sein einziger Bucherfolg. Noch 1964, als einige Vorstufen von *Fasching* wie *Die Rebellion des Photographen* und *Ein Minister meditiert*<sup>12</sup> bereits veröffentlicht waren, stellte er zum Staatsfeiertag die Textcollage *Humanitas Austriaca* zusammen. Die von zwei Sprechern vorgetragene Textauswahl mit Überleitungen von Fritsch, in der u.a. Josef Weinheber neben Paul Celan, Karl Renner neben Julius Raab zu stehen kommt, reflektiert das Bemühen um Ausgleich und Versöhnung im Zeichen einer positiv gesetzten, identitätsstiftenden kulturellen Tradition Österreichs. Fritsch gibt hier die offizielle Version wieder, daß Österreich erstes Opfer des nationalsozialistischen Imperialismus gewesen sei: « In diesen Jahren des Grauens gab es kein Österreich. Es war achtzehn Monate vor dem Überfall Hitlers auf Polen von der Landkarte Europas verschwunden. Es verschwand, weil zu wenige im In- und Ausland wußten, was dieses Österreich war und was es bedeutete »<sup>13</sup>. Fritsch mußte

<sup>10</sup> Walter Weiß, *Thematisierung der « Ordnung » in der österreichischen Literatur*, in *Dauer im Wandel. Aspekte österreichischer Kulturentwicklung*, Hrsg. v. Walter Strolz, Wien 1975, S. 19-44, hier S. 22.

<sup>11</sup> Klaus R. Scherpe, *Erzwungener Alltag*, in *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-1949*, Berlin 1982, S. 35-101, hier S. 35.

<sup>12</sup> Gerhard Fritsch, *Geographie der Nacht*, Eingeleitet und ausgewählt v. Viktor Suchy, Graz 1962.

<sup>13</sup> *Humanitas Austriaca. Feierstunde zum Tag der österreichi-*

sich damals schon in einem fürchterlichen Zwiespalt befunden haben: einerseits war er finanziell abhängig vom offiziellen Kulturbetrieb und von Auftragsarbeiten zur österreichischen Geschichte und sich dessen bewußt, selbst literarisch die kollektive Verdrängung des österreichischen Beitrags zu den Verbrechen der nationalsozialistischen Herrschaft unterstützt zu haben, andererseits mußte er die Persistenz nazistischer Einstellungen der Österreicher und die politischen Karrieren der Ehemaligen zur Kenntnis nehmen. Im Roman *Fasching* geht Fritsch daran, diese « Restauration des Austriakischen » mit einer Emphase zu destruieren, die die literarische Öffentlichkeit verunsichern und verstören sollte.

Der 1965 erschienene Roman Fritz Habecks *Der Piber*, der ein überkommenes Wertesystem mit den Einstellungen der Nachkriegsgeneration anhand eines Vater-Sohn-Konfliktes konfrontiert, funktionalisiert wie *Moos auf den Steinen* die durch das Schloß und die Geschichte der Piber repräsentierte Tradition, allerdings mit entgegengesetzten Intentionen. Eine Sekretärin scheint das Rezeptionsklima für literarische und politische Aufarbeitung des Nationalsozialismus wiederzugeben, wenn sie ihrem Chef erwidert: « Wenn ich Bedeutung höre, lege ich die Ohren an, wenn ich Geschichte höre, sind die Ohren glatt unter der Kopfhaut verschwunden, und wenn Sie mir was von Pflicht erzählen, bin ich einfach nicht zu Hause. Sie müssen verstehen, unsereins hat immer das dreckige Ende vom Stecken in der Hand gehabt, ich meine BDM, Arbeitsdienst, [...] immer Größe, ein Volk, ein Reich ein Führer und historische Stunden vom Aufstehen bis zum Schlafengehen »<sup>14</sup>. Die geschichtliche Bewußtlosigkeit fungiert als Voraussetzung der Restauration, der der kulturpessimistische Autor mit seinem Antiamerikanismus und Antimodernismus bereits im Roman *Das Boot kommt nach Mitternacht*<sup>15</sup> das Wort

schen Fahne, Zusammenstellung und Text von Gerhard Fritsch, Hrsg. v. Bundesministerium für Unterricht, Wien 1964, S. 9.

<sup>14</sup> Fritz Habeck, *Der Piber*, Wien 1965, S. 118.

<sup>15</sup> Fritz Habeck, *Das Boot kommt nach Mitternacht*, Wien 1951;

geredet hatte. Seine Auseinandersetzung mit der Geschichte in Form einer Familienchronik, die bis ins Mittelalter zurückreicht, und mit dem Verfall der Werte, die der alte Piber an seinem Sohn registriert, erweist sich als ohnmächtig: « Anstand », der sich aus dem aristokratischen Ehrenkodex speist, ist der Fetisch, der den Menschen vor der Deformation durch die Gewalt der Geschichte bewahrt.

Der alte Piber hat die Erfahrung gemacht, « daß ein anständiger Mensch durch allen Dreck der Erde gehen kann — er komm doch drüben anständig heraus »<sup>16</sup>. Eine falsch verstandene Emanzipation der Frau, die sich durch sexuelle Freizügigkeit disqualifiziere, habe die männliche Autorität ruiniert. Der Konflikt zwischen dem alten Piber und seinem Sohn entzündet sich daran, daß sich dieser in München von begüterten älteren Damen aushalten läßt. Er sei kein Mann, so lautet der ständig wiederkehrende Vorwurf. « Männlich sein » ist die höchste Auszeichnung, die der Ehrenkodex zu vergeben hat. Das literarische Muster der den Faschismus thematisierenden Literatur, in der die Söhne ihre soldatischen und patriarchalischen Väter anklagen, wird umgekehrt: Die unantastbare Integrität liegt beim alten Offizier. In diesem Ansatz rückt der Faschismus aus dem Blickfeld, lediglich Kriegsschicksale und Jahreszahlen füllen die Strecke, die in die Monarchie zurückführt. Der habsburgische Mythos und die Restauration einer von wahren Männern dominierten Gesellschaft, die im Nationalsozialismus ihren sinnfälligsten Ausdruck fand, sind als Gegenmodelle von vornherein zum Scheitern verurteilt. Die Schauplätze sind kontrastiv angelegt: dem großstädtisch-dekadenten München steht das verfallende Stammschloß der Piber in Oberösterreich gegenüber. Wie hoch derartig konservative Ideologien und formal konventionelle Literatur

Vgl. dazu: Wendelin Schmidt-Dengler, *Im Niemandland. Zum Roman in Österreich um 1950*, in *Literatur der Nachkriegszeit und der 50er Jahre*, Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei und Hubert Lengauer, Wien 1984, S. 290-302.

<sup>16</sup> Habeck (Anm. 14), S. 432.

in der offiziellen Kulturpolitik im Kurs standen, belegt der Umstand, daß Habeck mit dem Professorentitel und mit mehr als einem Dutzend staatlicher Preise ausgezeichnet wurde. Auf diese offiziell geförderten restaurativen Tendenzen reagiert Fritsch mit seinem Roman *Fasching*.

Nach zwölfjähriger Kriegsgefangenschaft kehrt der Ich-Erzähler zur Faschingszeit in seine steirische Heimatstadt zurück. Er war als Siebzehnjähriger von der Wehrmacht desertiert, wurde als Mädchen verkleidet und von einer Generalswitwe, in deren völlige Abhängigkeit er dadurch geriet, und von einem als schwul diffamierten Fotografen versteckt. Wie reagieren die Bewohner der Provinzstadt, die sich völlig mit dem nationalsozialistischen Terror identifizierten, auf den heimgekehrten « Verräter », den sie nach Kriegsende bei den Sowjets verleumdet hatten? Man preßt ihm in einem Heimatmuseum, das zugleich die Funktion einer Folterkammer hat, die eidesstattliche Erklärung ab, daß ihn die führenden Nationalsozialisten ohnehin nur geschützt hätten und seine Verdienste um die Stadt bei Kriegsende erlogen wären. Beim Faschingsball wird er gezwungen, wieder in seine Mädchenkleider zu schlüpfen. Der sadistische Terror regiert weiter und treibt die Hauptfigur, die sich der Integration in die nazistische Volksgemeinschaft widersetzt hatte, wieder in die Grube und in den Wahnsinn.

Das die Handlungsführung dominierende Motiv der Verkleidung des Deserteurs in ein Mädchen dürfte auf die Erfahrung eines Arbeitskollegen von Fritsch zurückgehen, der 1946 ins Tagebuch notiert: « Deserteure wurden gehängt. Ich wurde einberufen. Diesmal endgültig. An die Front am Semmering. Aber ich desertierte. Ich wollte zumindest durch passive Resistenz gegen dieses verhaßte Regime kämpfen. Ich bezog ein in unserem Haus schon vorbereitetes Versteck. Maschinenpistolenbewaffnete SS drang in unser Haus ein auf der Suche nach Deserteuren, aber mein Versteck war gut. Die gräßlichsten Gerüchte waren im Umlauf. Trotzdem traf ich mich nachts mit anderen Kinder-

Deserteuren, verkleidet als Mädchen [...] »<sup>17</sup>.

Während die oben erwähnten, bereits publizierten Vorformen noch einer durch das Erzählen verfügbaren Welt vertrauen, wird diese im *Fasching* dem Erzähler brüchig — « Ich kann mir kein Schlußtableau vorstellen »<sup>9</sup> — und abhängig von der Erinnerungsarbeit des Erzählers, die manchmal aussetzt: « [...] Raimund warnte fürsorglich, einen Satz unterbrechend, welchen eigentlich? »<sup>11</sup> Nicht nur die Handlungsführung und Figurenkonstellation, sondern auch das Erzählverfahren dürften Canettis *Blendung* verpflichtet sein, über die Fritsch schrieb: « Die österreichische Literatur ist nicht leicht überschaubar. Man betrachtet sie und sieht weithin nichts als Provinzialismus, Tertiärtrakelei und und biedere Barden mit Steirerhut. Dann erfährt man plötzlich, daß ein Roman wie *Die Blendung* von Elias Canetti, eines der literarischen Ereignisse des Jahres 1963, schon 1930 in Wien geschrieben wurde »<sup>18</sup>. Die konsequent auf Felix festgelegte Perspektive nimmt die Figuren nur als sprachliche Masken wahr, als akustisches déjà vu, das sich immer wieder zwanghaft in der Verbalisierung der Erinnerung einstellt. Die temporäre völlige Abhängigkeit der Hauptfigur von einer Frau, Kien von Therese, Felix von Vittoria, wobei die Hauptfigur von der Kontrahentin eingeschlossen wird, ebenso die apokalyptische Finalisierung in der Auflösung der Ordnung — rebellierende Bücher und sich der durch das Subjekt organisierten Herrschaft entziehende Sätze — wären als Affintäten zu nennen, weiters die neurotische Fixierung der Figuren auf Fetische, in der *Blendung* auf Massen in Form von Büchern und Inflationsnullen, gestärkte Röcke, in *Fasching* auf Mieder, Photographien und Uniformen.

Fritschs Roman ist ebenso wie Hans Leberts *Wolfs-*

<sup>17</sup> Walter Buchebner, *Die weiße Wildnis. Gedichte und Tagebücher*, Hrsg. v. Alois Vogel, Graz 1974, S. 11.

<sup>18</sup> Zitiert nach Karl Schimpl, *Weiterführung und Problematik. Untersuchungen zur künstlerischen Entwicklung von Gerhard Fritsch*, Stuttg. 1982, S. 217.



haut<sup>19</sup> dem negativen Heimatroman zuzurechnen. Zu den Außenseitern des Dorfes Schweigen zählt ebenfalls ein Photograph, die Verbrechen an den Ostarbeitern bleiben ungesühnt, die Ehemaligen haben das Sagen im Dorf: Der Bürgermeister Habergeier wird Landtagsabgeordneter, im *Fasching* wird Windischreiter als Landesvater tituliert. Während in der *Wolfshaut* die Natur rächend eingreift und den Mörder Rotschädel durch einen abgebrochenen Ast, den er sich auf der Flucht vor einem mythischen Tier, der Wolfshaut, in den Bauch rennt, ums Leben kommt, behalten in *Fasching* die Nazis ständig die Oberhand: die sadistische Hetze, die die Außenseiter Fiala und Wazurak zynisch erniedrigt, hat sich über ein Dezennium unverändert erhalten. Es scheint, als ob die historischen Veränderungen diese Kleinstadt nie erreicht hätten.

Während die Mitglieder der ehemaligen Ortswache von Schweigen versuchen, ihr Verbrechen, das der Matrose nach und nach aufdeckt, zu verbergen und ihnen in der Trunkenheit der Hitlergruß in den Arm fährt, es zu fallweisen engeren Kontakten zwischen den Mädchen und den Außenseitern kommt, bleiben in *Fasching* die Außenseiter von der Volksgemeinschaft exkludiert und ständiges Opfer sadistischer Quälereien, die auf deren Vernichtung hinzielen; nazistische Ideologie gehört zum offiziellen öffentlichen Diskurs, als Lubits den Kameradschaftsball eröffnet: « Unter großflächigen Gemälden mit balzenden Auerhähnen, röhrenden Hirschen, steigenden sowie herabstoßenden Adlern begann das Fest mit Fanfaren. In eingetretener Stille schritt Lubits ans Rednerpult. / Alle Hintern hoben sich von ihren Sitzen. Schlagartig, als würde ein Urteil gefällt. Felix hatte rechtzeitig begriffen. Die Männer standen habt acht. Lubits gedachte der (nicht umsonst) gefallen Kameraden. Sie gehörten auch und gerade bei festlichen fröhlichen Anlässen dazu. Die Kameradschaft, sagte er, er sagte Demokratie und machte eine

<sup>19</sup> Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Die antagonistische Literatur. Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa*, in *Literatur und Kritik* 40 (1969), S. 577-585.

wirkungsvolle Pause, ist richtig, wenn sie den unverrückbaren Werten die Treue hält. [...] So sprach kein Obmann von Besiegten, kein schlechtes Gewissen, hier artikulierte eine gut ausgebildete Stimme Pflichterfüllung im Krieg und Frieden. Wir sollen uns niemals schämen, sagte sie, daß wir. Stolz darauf sein! Wir haben jeder unseren Mann gestellt. Das kann uns niemand nehmen. Es hat keine Alternative gegeben, Kameraden. Das Los der Deserteure ist zu allen Zeiten ein trauriges. Dagegen polemisieren wir nicht, das wissen wir. [...] Wir, die wir unsere Pflicht getan haben, sind und bleiben Kameraden, die wissen, wofür und warum es gilt, wachsam zu sein, auf Posten zu stehen, jeder wo er steht » (99).

Eine ähnliche Rede hatte Felix als Charlotte Weber verkleideter Deserteur schon einmal anhören müssen, als im Rathaus ein Empfang für Lubits gegeben wurde: « Ein hundertfach bewährter Luftheld aus nationalsozialistischer Überzeugung ohne Rücksicht beinhart gegen dich selbst, Idealist und Draufgänger von kleinauf, ich bin stolz als dein Lehrer auch in der Gesinnung in der Systemzeit unerschütterlich der Grenzgau des Reiches Abwehrwall wir alle sind stolz in diesen Tagen der Prüfung ein Ansporn, noch eiserner entschlossen ohne Rücksicht, austradieren Feind jüdisch kapitalistisch defaitistisch durchgreifen abschießen am Boden zerstören zum Absturz bringen durchhalten wie du jeder deutsche Mann an der Front in der Heimat der Führer » (56).

Die Reizwörter nazistischer Demagogie tun auch ohne erkennbaren syntaktischen Zusammenhang ihre Wirkung. Das Ritual der Rede ruft eine rauschhafte, entfesselnde Stimmung hervor: « Das Siegheil schnitt in die Ohren, Pias Stimme überschlug sich, sie drängte gegen die barrierebildenden BdM-Mädchen, auch andere Weiber wollten mehr sehen ». Die Stelle erinnert an den Vers « und den weibern ward so pfingstig ums heil » aus Ernst Jandls *wien: heldenplatz*. Die Abrechnung mit den restaurativen Tendenzen verlegt Fritsch in den gesellschaftlich sensibelsten Bereich, in jenen der Sexualität. Die die Stadtintrigen dominierende Vittoria, zu der Felix höchst ambivalente

Beziehungen hatte, wird an einer Stelle als Klerikalfaschistin bezeichnet. Sie verteidigt auch das Bestehende, Ordnung und Eid seien ihr heilig, sie stammten von Gott (43): « es geht nicht ohne Transzendenz, sie verlängert die die anerkennende irdische Ordnung, welche immer es sei, senkrecht nach oben, und macht sie zu einem Teil der geheimnisvollen Hierarchie » (54). Sie erkennt die herrschaftssichernde Funktion der Religion. Egalisierungstendenzen führten unweigerlich zum Chaos, das die kindermordenden Bolschewiken vor Augen führten. « Unser Feind ist die gottlose Anarchie, du mußt Einordnung, Unterordnung und Gehorsam lernen » (55), so lauten ihre repressiven Sozialisationsprinzipien. Ihre Lebenspraxis und Prinzipien sind jedoch diametral entgegengesetzt, sodaß Felix um Vittoria ein widersprüchliches Assoziationsfeld aufbaut. Die verbal verordnete Triebunterdrückung läßt sich schlecht mit der ehemaligen Prostituierten in Zusammenhang bringen. Felix habe sie einmal « Madonna im Mieder genannt » (31). Dem offenbar katholisch erzogenen Felix, der wohl vor dem Sprechen noch das Beten gelernt hat, stellt sich bei Vittoria, die für ihn die rettende Mutter und Hure ist, das liturgische Sprachmaterial des Marienkultes dann ein, wenn er die Herrschaft über die Sprache an deren assoziative Energien abgibt: « ... ich knie fromm zu euren Füßen ... ich sehe dich mit Raimunds Augen ... begrüßt seist du also ... Königin von Montenegro ... Mutter der Bamherzigkeit ... unsere Hoffnung sei begrüßt ... du Sitz des Heils ... du Arche des Bundes ... du Himmelpforte du ... Morgenstern [...] es erscheint die Madonna im Mieder mit ihren Bütteln... » (237).

Die durch die autoritäre und katholische Erziehung ausgegrenzte Sexualität kehrt in pervertierter Form wieder, sie stellt sich nur im Kontext absoluter Herrschaft und Unterwerfung des anderen ein. Die dem Helden vom Kollektiv abgesprochen sexuelle Identität, die der integrations- und anpassungsbedürftige Felix auf dem Faschingsball freiwillig abgibt, schließt diesen aus der männerbündisch organisierten Gesellschaft aus und gibt ihn der Verachtung preis. Die ambivalente Haltung der Hauptfigur und der anderen Außenseiter vereitelt jegliche Identifikation des

Lesers und radikalisiert die Negativität der geschilderten Zustände. Der Außenseiter, der « andere », ist der faschistischen Stadtgemeinschaft, deren Herrschaftsgefüge sich über ein Jahrzehnt erhielt, eine Bedrohung und muß assimiliert oder vernichtet werden.

Die durch die Desertion erzwungene Verkleidung bringt durchgehend burleske Elemente ins Spiel, die der Thematik unangemessen scheinen und die Disparatheit des Textes erzeugen. Der Fasching, der die sozialen Verhaltensnormen und Identitäten außer Kraft setzt, gibt zugleich den Kontrast zum wohl letalen Verlauf der Handlung ab und macht die Fallhöhe der Gewalt, die Verschränkung von rustikaler Gemütlichkeit und Brutalität sichtbar; diese ist allgegenwärtig und beklemmend, da sie sogar in den herrschaftsfreien Raum des Karnevals vordringt und demonstriert, daß nicht einmal im Spiel Veränderungen geduldet werden.

Die auf den mittleren Helden Felix Golub festgelegte Perspektive und die brüchige Erinnerungsarbeit bedingen viele Leerstellen im Handlungsgefüge. Felix, der dem massiven Anpassungsdruck weicht, begibt sich der die Zusammenhänge analysierenden Vernunft: « Ich will mein Urteil aussetzen » (110), und an anderer Stelle heißt es: « Ich habe nie gewußt, warum die Ereignisse sich ereignen, an denen ich beteiligt bin, beteiligt werde. Erklärungen? psychologisch soziologisch chronologisch, gutwillig böswillig, ängstlich, mutige, was ihr wollt, was ich versuche. Sie reichen nicht aus, sie reichen nicht hin » [...] (186). Die beschränkte Apperzeption spiegelt die Situation Golubs in der Grube wieder, der die Welt nur fragmentarisch und manchmal wahnhaft erinnert.

Die Sprache büßt in den reflexiven Abschnitten der Ich-Perspektive oft ihren referenziellen Charakter ein, der auf die Außenwelt verweist und von der der Sprache innewohnenden Kräfte überlagert wird. Binnenreime, Alliterationen, morphologische Reihen, unverbundene, semantisch in keinem Zusammenhang stehende Aufzählungen durchbrechen immer wieder den den Erinnerungsfluß abbildenden Sprachduktus. Das Tabus verletzende Anstößige, das auf assoziative Weise semantisch heterogene

Felder zusammenführt, ist hier noch durch einen Erzähler vermittelt. Durch dessen Exekution und durch die Verabschiedung der « Literatur » zugunsten der Autobiographie und des Authentischen geht auch die Vermittlung des blasphemisch Anstößigen, das Josef Winkler in den vorwiegend assoziativ strukturierten Texten gestaltet, verloren.

In dem, 1974 aus dem Nachlaß von Alois Brandstetter herausgegebenen Roman *Katzenmusik* thematisiert Fritsch explizit die Rezeption von *Fasching*. Er fühlte sich von der Kritik, die das verstörende Verhältnis von Thematik, zitiertem Aufwand und den Elementen der Verkleidungskomödie beanstandete, in seinen Intentionen mißverstanden. Die mythologischen Verweise auf Achill, Herakles und Omphale sind der ambivalenten Hauptfigur unangemessen und eher dem durchgängigen Strukturprinzip der Inversion des zitierten Materials zuzurechnen. Biblische Mythen, die zum Teil umbesetzt werden, grundieren den Text. Im Buch *Hiob* heißt es: « Du hast in eine tiefe Grube mich gelegt / in Finsternisse, in den Abgrund ». Auch die Gestalt der Vittoria ist durch einen Vergleich in einem apokryphen Text vorgegeben: « Als bald wird die Erde schwanger, aber es ist wie die Schwangerschaft einer Witwe, die keinen Mann mehr hat und Hurerei treibt [...] »<sup>20</sup>. Die dominante Figur der Vittoria, die eigentliche Protagonistin des Romans, ist Repräsentantin einer negativen Kontinuität, die aus den *letzten Tagen der Menschheit*, vom Ende der Monarchie in die Restauration des kalten Krieges führt: sie vollzieht damit die Umkehrung jener, in *Moos auf den Steinen* positiv gesetzten austriakischen Tradition, die noch vom Erbe des habsburgischen Mythos zehrte. Durch das durchgängige Prinzip der Inversion wird sie Regentin einer patriarchalischen, repressiven Ordnung, die sich über Jahrzehnte behauptet und damit den geschichtlichen Prozeß sistiert. Die Stagnation der Geschichte kommt der ambivalenten Mythisierung Vittorias mittels liturgischer Remi-

<sup>20</sup> Zitiert nach: Alfred Doppler, *Der Abgrund. Studien zur Bedeutungsgeschichte eines Motivs*, Graz-Wien-Köln 1968, S. 10.

nissen entgegen. Daß Fritsch gegen diese negative Kontinuität, zugleich gegen seinen ersten Roman anscrieb, und es ihm auf die Deskruktion des harmonisierenden Geschichtsbildes ankam, schien die Literaturkritik nicht wahrnehmen zu wollen. Der Erzähler in *Katzenmusik* scheint die Intention, die Fritsch mit seinem *Fasching* verfolgte, wiederzugeben, wenn er sagt: « Es ist alles in Ordnung. Ich habe Papier. Ich kann es beschreiben oder zusammenballen, um Papierknödel in die Anlagen zu schmeißen. Beides stört die Ordnung »<sup>21</sup>.

Günter Blöcker hatte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 6.12.1967 über *Fasching* einen erbarmungslosen Verriß verfaßt mit dem typischen Irrtum, Sprach- und Vorstellungswelt des Autors mit jener des Felix Golub zu identifizieren: « Der neue Gerhard Fritsch dichtet mit dem Knüppel — wogegen gar nichts einzuwenden wäre. Doch daß er mit dem Knüppel auf eine literatenhaft aufgeputzte Operettenwelt eindrischt, macht sein Unternehmen wirkungslos [...]. Es [sc. das falsche Alibi] setzt keine Kräfte der Gestaltung frei, es verhilft nicht zu dem kritischen Schock, auf den es dem Autor doch wohl ankam, sondern gibt ihm lediglich das zweifelhafte Recht, alle Sicherungen durchbrennen zu lassen, die des guten Geschmacks ebenso wie der künstlerischen Intelligenz ».

In *Katzenmusik* nimmt Fritsch diese Sätze karikierend auf: « Man muß einmal der Tradition gerecht werden. Man darf einfach nicht, wie Günter Blöcker sagt, mit dem Knüppel auf eine literatenhaft aufgeputzte Operettenwelt eindreschen. Ich habe mir das zu Herzen genommen »<sup>22</sup>. In diesem Kontext gibt er ironisch den Rezeptionshorizont der Kritik und des Publikums wieder, das ihm unter folgenden Voraussetzungen gewogen bliebe: « Wenn du ein bißchen mehr Disziplin hältst. Wenn du ein bißchen mehr Bewegung in die Handlung bringst. Wenn du nicht gleich

<sup>21</sup> Gerhard Fritsch, *Katzenmusik. Prosa*, Aus dem Nachlaß hrsg. von Alois Brandstetter, Salzburg 1974, S. 48.

<sup>22</sup> *Ebenda*, S. 46.

wieder von etwas anderem redest. Wenn du weniger mit Zitaten ermüdest. Wenn du nicht ordinär wirst. Wenn du Pikantes pikant vorbringst. Wenn du etwas stimmungsvoller schreibst. Wenn du nicht alles und jedes in den Schmutz ziehst. Wenn du die Menschen liebst. Wenn du neben dem Niedrigen auch das Höhere zeigst. Wenn du gerecht bist. Wenn du dich an ordentliche Vorbilder hältst. Wenn du die Wahrscheinlichkeit nicht außer acht läßt. Wenn du ordentlich erzählst »<sup>23</sup>.

Wie an *Puntigam oder die Kunst des Vergessens* gezeigt werden konnte, erweist sich das 'ordentliche Erzählen', das Szyszkowitz vorführt, der Geschichte gegenüber als ohnmächtig, es wird ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit nicht habhaft. Auch die Ausblendung und der Rekurs auf den habsburgischen Mythos und auf eine fragwürdige Tradition wiederholen nur die kollektive Verdrängung, auf die der Roman *Fasching* mit Vehemenz reagiert. Die Ohnmacht der Kritik, die den guten Geschmack bemühen mußte, spricht für die Qualität des Romans, dessen provokatorischer Impetus zwar manchmal übertrieben anmutet, aber dafür eine gesellschaftliche Realität traf, deren Existenz in Österreich nur in der Negativität der Literatur wahrgenommen wird.

<sup>23</sup> *Ebenda*, S. 71.

## LA FRASE INFINITA DI THOMAS BERNHARD

di  
ALDO GIORGIO GARGANI  
Pisa

Il tratto specifico della letteratura austriaca contemporanea è la dissoluzione dell'epistemologia fondamentale basata su una relazione di corrispondenza tra linguaggio e mondo, la quale si è rivelata una relazione fittizia, anzi magica. Questa la vicissitudine che si compie da Wittgenstein e da Musil sino a Ingeborg Bachmann e Thomas Bernhard attraverso l'analisi e la critica del linguaggio. Alla crisi della concezione del linguaggio come rispecchiamento di un ordine univoco della realtà corrisponde lo stretto legame che nella cultura austriaca si viene a saldare tra estetica ed etica<sup>1</sup>. Wittgenstein scrive che « Ethik und Ästhetik sind eins »<sup>2</sup>, e per parte sua Musil ribadisce la medesima cosa scrivendo:

Ich habe von Jugend an das Ästhetische als Ethik betrachtet [...] So ursprünglich [...] ist meine Abneigung gegen die Spiel « u Schein » Theorie der Ästhetik gewesen. Ihr Grund liegt wohl in der Augenblicklichkeit der Kunstwirkung, d.h. im ästhetischen « Erlebnis ». Es erschien mir von Anfang an als ebenso ethisches wie ästhetisches Erlebnis. Ich könnte sagen, daß es der ästhetische Mensch ist, der sich in mir dem ästhetischen Erlebnis widersetzt<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. A. G. Gargani, *Conoscenza e Lebensformen nella cultura viennese del Novecento*, in: AA.VV., *Mitteleuropa. Storiografia e scritture*, a cura di M. E. D'Agostini, M. Freschi, K. Kothanek, Napoli 1987, pp. 189-210; Id., *Freud, Wittgenstein, Musil*, Milano 1982, pp. 86, 87, 92.

<sup>2</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, prop. 6.421.

<sup>3</sup> R. Musil, *Tagebücher*, Hefte 30 e 33, herausgegeben von A. Frisé, Hamburg 1976, pp. 777 e 941.

In Musil la stretta connessione tra etica ed estetica è la condizione essenziale per la stessa capacità di fare esperienza. Senza morale non c'è possibilità di fare esperienza: « Der General begriff nicht recht, warum man keine Erlebnisse haben sollte, wenn man keine Moral habe »<sup>4</sup>. La ricerca della motivazione (*Motivation*) nell'opera di Musil e in particolare nell'*Uomo senza qualità* è strettamente connessa all'idea di sottrarsi alla *Mechanisierung*, alla concatenazione causale e alla legalità meccanica degli eventi<sup>5</sup> per scoprire l'ordine delle possibilità alternative<sup>6</sup> nelle quali può essere iscritta l'esistenza umana ritrovando l'istanza del senso, che la civilizzazione contemporanea minaccia di cancellare. Per conseguenza anziché assumere il linguaggio come strumento di descrizione e denotazione univoca della realtà, per Musil si tratta piuttosto di dispiegare un nuovo linguaggio attraverso il quale ci si possa impadronire dell'*irrealità*; cioè dell'ordine molteplice nel quale un evento può essere iscritto. Questo è il messaggio che Ulrich rivolge a Diotima: « was ich gesagt habe, heißt aber, man muß sich wieder der Unwirklichkeit

<sup>4</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in Id., *Gesammelte Werke*, herausgegeben von A. Frisé, Hamburg 1978, vol. II, p. 568; cfr. anche vol. I, p. 150.

<sup>5</sup> Cfr. A. Musil, *op. cit.*, vol. I, pp. 64 e 150, vol. IV, *Eine Eintragung*, p. 1421: « In der Mitte steht etwas, das ich Motivation genannt habe. Im gewöhnlichen Leben handeln wir nicht nach Motivation, sondern nach Notwendigkeit, in einer Verkettung von Ursache und Wirkung ». Cfr. *Fallengelassenes Vorwort zu: Nachlass zu Lebzeiten. Selbstkritik und Biographie*: in R. Musil, *Gesammelte Werke*, cit., vol. 7, pp. 973: « Da bildete sich in mir die Entscheidung, den « maximal belasteten Weg » zu wählen / den Weg der kleinsten Schritte / den Weg des allmählichsten, unmerklichsten Übergangs /. Das hat einen moralischen Wert: die Demonstration des moralischen Spektrums mit den stetigen Übergängen von etwas zu seinem Gegenteil. Es kam aber hinzu u. entschied ein anderes Prinzip. Ich habe es das der « motivierten Schritte » genannt. Seine Regel ist: Lasse nichts geschehen (oder: tue nichts), was nicht seelisch von Wert ist. D.h. auch: Tue nichts Kausales, tue nichts Mechanisches. »

<sup>6</sup> Cfr. R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cap. IV.

bemächtigen; die Wirklichkeit hat keinen Sinn mehr! »<sup>7</sup>. In *Gehen* il pensiero stesso è per Thomas Bernhard un essere trascinato qua e là (*ein Hinundhergezogenwerden*) fra tutte le possibilità di una mente<sup>8</sup>.

La stretta connessione tra etica ed estetica è la condizione degli atteggiamenti differenti che gli uomini possono assumere di fronte alle cose; scrive Musil:

Die Dinge sind anders, weil meine Einstellung zu ihnen eine andre ist. Es handelt sich weniger darum, daß ich andre Seiten an ihnen wahrnehme als daß ich überhaupt weniger « wahrnehme », sondern ethisch eingestellt bin<sup>9</sup>.

Il che è come dire che senza una disposizione etica non è possibile fare esperienza. La crisi della concezione del linguaggio come rispecchiamento di un ordine univoco e cristallino della realtà è responsabile dell'avvicinamento che nella cultura austriaca si è venuto creando tra letteratura e riflessione filosofica. La nozione stessa di verità è iscritta da Musil in un ordine molteplice di possibilità tra loro alternative: « Es gibt Wahrheiten aber keine Wahrheit. Ich kann ganz gut zwei einander völlig entgegengesetzte Dinge behaupten und in beiden Fällen recht haben »<sup>10</sup>. In Wittgenstein, entrato nella fase degli *Sprachspiele*, la filosofia costituisce un'attività compositiva che corrisponde al poetare.

Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammengefasst zu haben, indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur *dichten*<sup>11</sup>.

La filosofia è un'attività compositiva di tipo poetico, che realizza la dimensione dell'interpretazione, in quanto noi vediamo le cose nel modo in cui le interpretiamo, come

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, vol. II, p. 575.

<sup>8</sup> Cfr. Th. Bernhard, *Gehen*, Frankfurt a.M. 1980, pp. 73-74.

<sup>9</sup> R. Musil, *Tagebücher*, cit., Heft 25, p. 650.

<sup>10</sup> *Ivi*, Heft 4, p. 12.

<sup>11</sup> L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, herausgegeben von H. G. von Wright, Frankfurt a.M. 1977, p. 53.

viene sottolineato da Wittgenstein nelle *Philosophische Untersuchungen*<sup>12</sup>.

Poiché non c'è un mondo univoco da rispecchiare, l'attività compositiva nel linguaggio diviene per l'uomo la condizione della sua autocostruzione; in questo senso Ulrich esclama che la vita dovrebbe essere tutta e soltanto letteratura (*daß unser Dasein ganz und gar aus Literatur bestehen sollte!*)<sup>13</sup>. Questo stretto legame tra poesia e riflessione filosofica (ma non con la filosofia accademica e professionale) in Wittgenstein è stato sottolineato dallo stesso Bernhard in una lettera al dottor Spiel.

Chère Docteur Spiel,

Je vous ai promis un article pour votre « Ver Sacrum » - « quelque chose sur Ludwig Wittgenstein », voilà ce que vous me demandez, et je retourne cette idée dans ma tête depuis deux semaines, par conséquent, depuis le jour de mon retour de Bruxelles — me voici à nouveau en voyage — Ragusa, Beograd, Roma etc., et la difficulté d'écrire quelque chose sur la philosophie de Wittgenstein, qui est avant tout poésie, puisque selon moi il s'agit, dans le cas de Wittgenstein, d'un intellect (CERVEAU) poétique de part en part, par conséquent d'un CERVAU philosophique et non d'un philosophe — cette difficulté est extrême<sup>14</sup>.

Poiché non c'è un mondo da rispecchiare, e non esiste alcuna certezza da riflettere alla quale appellarsi, viene meno il compito della letteratura come descrizione, in quanto si potrebbe dire che nel caso di Bernhard non c'è un mondo da descrivere ma c'è un'esistenza da criticare. Il rifiuto delle descrizioni letterarie da parte di Bernhard corrisponde a ciò che Harold Bloom definisce l'ansietà delle origini, scaturita dal bisogno da parte di un uomo

<sup>12</sup> Cfr. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M. 1971, Teil II, XI: « Aber wir können auch die Illustration einmal als das eine, einmal als das andere Ding sehen. Wir deuten sie also, und sehen sie, wie wir sie deuten ».

<sup>13</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, vol. II, p. 365.

<sup>14</sup> Cfr. Lettera di Th. Bernhard al dottor Spiel (2.3.1971), in Th. Bernhard, « L'Envers du Miroir ». Cahier n° 1, dirigé par Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer, Arcane 17, Paris 1987, p. 95.

di rinascere mediante un atto di scrittura che è per lui l'unica condizione per sottrarsi al terribile potere della ripetizione, per sottrarsi al pericolo di costituire ancora una volta la replica di una società basata sulla ripetizione nevrotica. Con Bernhard, attraverso una vicissitudine che percorre l'intera analisi del linguaggio sperimentale della cultura austriaca, giunge a dissoluzione l'idea che ciò che scrive un filosofo o uno scrittore costituisca un'*imago mundi*. Tale credenza era originata nella superstizione che l'uomo sia iscritto dalla nascita in una relazione di *rispecchiamento* del mondo, che l'uomo sia un'essenza rispecchiante. Questa volontà di verità e di rispecchiamento manifesta in realtà per Bernhard una falsificazione.

Alles Mitgeteilte kann nur Fälschungen und Verfälschungen sein, also sind immer nur Fälschungen und Verfälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und zur Verfälschung eines Sachverhalts. [...] Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem *Wahrheitswillen* des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar<sup>15</sup>.

Il dato di fatto dell'esistenza non è l'esistenza che descriviamo, che è sempre una menzogna, bensì l'impossibilità di dirla così come essa è. « Wir müßten die Existenz als den Sachverhalt, den wir beschreiben wollen, sehen, aber wir sehen, so sehr wir uns bemühen, durch das von uns Beschriebene niemals den Sachverhalt »<sup>16</sup>. Non c'è una verità che possa essere agganciata e comunicata, nonostante la presenza di una volontà di verità. Se dunque sarebbe una pura e schietta menzogna assumere che le nostre proposizioni dicano la verità, c'è però una consapevolezza critica che scopre e porta alla luce l'impossibilità di esprimere la verità della nostra esistenza e della realtà; e alla scrittura in questo senso è allora riservato il compito di scoprire almeno il contenuto di verità della menzogna (*den Wahrheitsgehalt der Lüge*).

<sup>15</sup> Th. Bernhard, *Der Keller*, Salzburg 1976, pp. 42-43.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 44.

Es kommt darauf an, ob *wir lügen wollen oder die Wahrheit sagen und schreiben*, auch wenn es niemals die Wahrheit sein kann, niemals die Wahrheit ist. Ich habe zeitlebens immer die Wahrheit sagen wollen, auch wenn ich jetzt weiß, es war gelogen. Letzten Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an<sup>17</sup>.

Qui emerge la ragione del rifiuto del regime descrittivo nella scrittura da parte di Bernhard: se la scrittura come descrizione manifesta inevitabilmente una menzogna, una falsificazione<sup>18</sup>, la scrittura come critica dell'esistenza, in quanto quest'ultima è inevitabilmente consegnata e abbandonata alla menzogna, risulta l'unico strumento e anche l'unico stato possibile che rivela il contenuto falso, menzognero di ciò che ordinariamente viene creduto e spacciato come verità. *La scrittura per Bernhard risulta fondamentalmente l'esercizio di un'analisi critica che decostruisce la scrittura che pretende di affermarsi come descrizione vera di qualcosa*. Proprio in questo atteggiamento che Bernhard fa assumere alla sua scrittura si realizza una letteratura che non è una *descrizione* della realtà, dell'esistenza dei fatti, ma che è, invece, una *critica* della scrittura che pretende di essere vera *della realtà, dell'esistenza dei fatti*. La verità è una menzogna, ma il riconoscimento del contenuto di verità insito nella menzogna è il fattore che erige la scrittura come esercizio e fattore di analisi critica dei fatti della nostra esistenza che non sono da *descrivere*, appunto, bensì da *criticare* e da *disarticolare* nella varietà pressoché infinita dei loro aspetti tra loro alternativi e contraddittori. La scrittura di Bernhard è la scoperta dell'attenzione degli aspetti contrastanti e paradossali dei fatti attraverso l'esercizio radicale di una testualità che è pronta a capovolgere ogni frase nella sua contraria; attraverso dunque l'esercizio di una testualità che è preparata ad ogni istante ad esporsi alla propria negazione, perché

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 44-45.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 43: « Wir beschreiben einen Gegenstand und glauben, wir haben ihn wahrheitsgemäss und wahrheitsgetreu beschrieben, und müssen feststellen, es ist nicht die Wahrheit ».

alla fine di questo percorso paradossale della scrittura *qualcosa si veda che però non appartiene alla scrittura, ma che piuttosto sporge al di fuori di essa*. Così il fatto come fatto è ciò che poi risulta *effettivamente* sempre diverso, e il contrario di quello che era assunto o presunto come fatto rivela di essere *effettivamente* il fatto. Così in *Das Kalkwerk*: « *Das Tatsächliche sei tatsächlich immer anders, das Gegenteil, immer das Tatsächliche, tatsächlich* »<sup>19</sup>. La scrittura di Bernhard è un esercizio critico sulla nostra esistenza e sul linguaggio della nostra esistenza che — portando alla luce l'incessante rovesciamento di ogni aspetto, di ogni concetto, di ogni atteggiamento umano nei loro contrari, in una varietà infinita di contrari — traccia al tempo stesso il suo stesso destino, che è quello di mostrare l'impossibilità di comunicare e di comunicarsi, che è quello di mostrare l'inutilità del nostro sforzo di farci capire. Poiché tutto è sempre diverso, risulta impossibile farsi capire. In *Verstörung*:

Es ist alles ganz anders. Es ist immer alles ganz anders. Sich verständlich machen ist unmöglich<sup>20</sup>.

L'impossibilità di comunicare con gli altri, di farsi comprendere, che costituisce il tema insistente della conversazione del Principe in *Verstörung*, segna il destino stesso di un linguaggio che diviene per ciascuno la propria prigione, il carcere nel quale egli è destinato lentamente a soffocare. Ciascuno parla il proprio linguaggio, ciascuno comprende soltanto il proprio linguaggio. Ogni uomo è continuamente ricacciato in se stesso, nel carcere che egli stesso diviene per se stesso, ogni uomo è un incubo abbandonato soltanto a se stesso.

Ich spreche die Sprache, die nur ich allein verstehe, sonst niemand, wie jeder nur seine eigene Sprache versteht, [...] So ist jeder, gleich, was er ist, und ganz gleich, was er tut, immer wieder auf sich zurückgeworfen, ein auf sich selbst angewiesener Alptraum<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Th. Bernhard, *Das Kalkwerk*, Frankfurt a.M. 1973, p. 27.

<sup>20</sup> Th. Bernhard, *Verstörung*, Frankfurt a.M. 1886, p. 27.

<sup>21</sup> *Der Keller*, p. 156.

Ma cos'è, ancora, il pensiero per Bernhard, in che cosa esso esattamente consiste? L'esercizio del pensiero, cioè il complesso di tutte quelle attività che nelle sue opere Bernhard definisce esercizi di pensiero (*Denkexerzitien, Denkübungen, Denkwege, Denkexperimente*) è l'arte propriamente di esistere contro i fatti (*die Kunst, gegen die Tatsachen zu existieren*), che è l'arte più difficile da definire, ma che in ogni caso ha il compito di rendere sopportabile ciò che è insopportabile (*das Unerträgliche zu ertragen*), e cioè l'esistenza che è la pressione intollerabile della vita. Esistere contro i fatti, che sono ciascuno, volta a volta, la ripetizione di questa pressione intollerabile, consiste in una pratica di un pensiero irriguardoso che mette in discussione ogni fatto, evento, situazione disarticolandoli nei loro aspetti contraddittori, nelle dimensioni della loro stessa sovversione. Attraverso un esercizio che consiste di freddezza intellettuale (*Geisteskälte*), di sottigliezza intellettuale (*Geistesschärfe*) e di mancanza di riguardo (*Rücksichtslosigkeit*)<sup>22</sup>, il pensiero milita *contro* i fatti, esiste contro i fatti, perché disarticolandoli sottrae ad essi quell'univocità che costituisce il peso insostenibile e terribile dell'esistenza per l'uomo. Il pensiero non è la *verità dei fatti*, ma è discorso, scrittura che riescono ad esistere contro i fatti, contro la pressione altrimenti insostenibile dell'esistenza e che alla fine diventano la possibilità di una verità che è soltanto il contenuto di verità di un'insensatezza, che è il pensiero di questa insensatezza che è *l'unica condizione che ci fa essere*.

E mentre lo Stato e mentre la Società e mentre la massa fa di tutto per abolire il pensiero, dice Oehler, *noi* ci difendiamo con tutti i mezzi a nostra disposizione contro questo processo, sebbene noi stessi per lo più siamo convinti dell'insensatezza del pensiero, perché noi sappiamo che il pensiero è una completa insensatezza, ma perché d'altronde noi sappiamo altrettanto bene che noi senza questa insensatezza del pensiero non siamo o non siamo nulla<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> *Gehen*, p. 12.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 46: « Und während der Staat und während die Gesellschaft und während die Masse alles tut, um das Denken abzuschaf-

La disarticolazione dei fatti, che è la condizione per il pensiero umano di *esistere contro i fatti*, si dispiega in un regime di continue oscillazioni tra possibilità alternative. Ne è un contrassegno caratteristico nella prosa bernhardiana la clausola « *einerseits ... andererseits* »; in essa si esercita un pensiero che resiste ai fatti scompaginandoli in una varietà di possibilità che in tutte le opere di Bernhard è responsabile del carattere opulento della sua scrittura. Così *da un lato* è sottolineata l'incredibile sensibilità (*die unglaubliche Empfindlichkeit*) di un uomo come Karrer, mentre *dall'altro* è rilevata la sua grande mancanza di rispetto (*seine große Rücksichtslosigkeit*)<sup>24</sup>. *Einerseitsandererseits* è il motto stesso della vita; è lo slogan di quell'attenzione paradossale lucidamente e radicalmente portata fino ai limiti estremi dai personaggi di Bernhard. In *Ungenach*, Bernhard parla di questo *Einerseitsandererseits* come di quel tipo di condotta che raggiunge i confini estremi della capacità di prestazione di una persona

[...] daß ein solches Einerseitsandererseits schwierig ist, ja oft bis an die äusserste Grenze der Leistungsfähigkeit einer Person geht, ist leicht zu begreifen [...] die Existenz ist immer extrem und die Anstrengung zu existieren an sich schon grössenwahnsinnig [...] eine wirkliche Kunst aber ist es, « sagte Moro », sich hundertprozentig von den Menschen abzuschliessen und gleichzeitig ebenso hundertprozentig in ihnen aufzugehn [...]»<sup>25</sup>.

Esistere *contro i fatti* è la condizione per quella possibilità di sopravvivenza contro la pressione intollerabile della vita che è affidata unicamente all'attività del pensiero, ma *esistere contro i fatti* esige dal pensiero la dissoluzione dell'immagine del mondo, la distruzione di ogni immagine.

fen, sagt Oehler, wehren *wir* uns mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln gegen diese Entwicklung, obwohl wir selbst die meiste Zeit an die Sinnlosigkeit des Denkens glauben, weil wir wissen, daß das Denken vollkommene Sinnlosigkeit ist, weil wir aber andererseits genau wissen, daß wir ohne die Sinnlosigkeit des Denkens nicht oder nichts sind ».

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, p. 73.

<sup>25</sup> Th. Bernhard, *Ungenach*, Frankfurt a.M. 1968, pp. 16-17.



Perché il Principe in *Verstörung* esige questa distruzione? Perché essa è la condizione necessaria e indispensabile all'esercizio del pensiero come tale. L'immagine, il *Bild*, costituisce infatti l'identificazione di una rappresentazione della cosa con la cosa stessa, l'identificazione e la pietrificazione di una rappresentazione del mondo con il mondo stesso. L'immagine, in quanto identificazione di un'idea con il mondo, costituisce però l'arresto stesso, la paralisi mortale del pensiero; essa costituisce la sottrazione delle possibilità alternative sull'oscillazione delle quali poggia il pensiero stesso, in quanto esso *esiste contro i fatti*. Per questa ragione il Principe in *Verstörung* afferma:

Notwendig ist, « sagte der Fürst », daß das Bild der Welt, gleich wie und wann immer, von uns zerstört wird, daß alle Bilder immer von uns zerstört werden<sup>26</sup>.

Anziché una descrizione dei fatti, anziché un'immagine dei fatti, il pensiero è, esattamente al contrario, un *esercizio critico* contro i fatti. Se il pensiero ripiega sulle immagini (*Bilder*), esso soccombe proprio di fronte a quei fatti, rispetto ai quali esso per definizione deve resistere, o meglio ancora, esistere resistendo. Il pensiero si esercita percorrendo e attorcigliandosi lungo una spirale nel corso della quale ogni concetto ne genera altri, e nuovamente altri ancora, perché ogni concetto contiene in sé una varietà pressoché infinita di altri concetti. « Jeder Begriff — dichiara il Principe — ist in sich wieder unendlich viele Begriffe »<sup>27</sup>. Bernhard scrive senza presupporre che cosa sia vero; Bernhard scrive senza una tesi nascosta, dunque Bernhard scrive quello che gli succede nella scrittura. Il pensiero per conseguenza è un esercizio critico, e pertanto esso *non vede*; esso non ha a che fare con *immagini* per mezzo delle quali *vedere la realtà, vedere i fatti* e vederli nell'ordine impositivo e costrittivo che è la ragione di tutta quanta la sofferenza che essi comportano per gli

<sup>26</sup> *Verstörung*, pp. 167-68.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 170.

uomini. Il pensiero, dal momento che è un processo senza fine di concetti che si invertono in diramazioni alternative che portano spesso al loro stesso sovvertimento, è un esercizio critico ed esso *non vede*. Il pensiero implica la possibilità, in ogni momento, della dissoluzione di tutti i concetti (*die Auflösung aller Begriffe*)<sup>28</sup>. E tra questi concetti varrà anche la pena di dire che rientra quello che più di ogni altro ci identifica, e cioè il concetto stesso di *io*. Il processo di scomposizione e di correzione ingaggiato da Bernhard investe anche l'*io* che si disloca rispetto a se stesso, che prende posizione contro quello che è stato e che è, che prende distanza da se stesso per ritornarvi sopra ed affermare che esso, l'*io*, non vuole essere *io*. Così in *Amras* scrive Bernhard:

Per tutta quanta la vita: io non voglio essere io. Io voglio essere, non essere io (*Das ganze Leben: ich will nicht ich sein, Ich will sein, nicht ich sein [...]*)<sup>29</sup>.

La nostra esistenza risulta per Bernhard fatta della sostanza più tenue e impalpabile che vi sia e che è quella delle domande che non ottengono risposta; eppure questa è la nostra esistenza, e noi viviamo una vita di domande che non ottengono mai risposte e che s'infrangono contro un muro di silenzio. Alla fine l'esistenza degli uomini, che si pongono domande senza fine, e senza mai ottenere una risposta, diventa essa stessa la domanda essenziale: e cioè la circostanza che noi esistiamo, in quanto poniamo domande, senza risposta, non riceve a sua volta alcuna risposta.

Wir fragen, aber wir bekommen keine Antwort. Wir fragen immer wieder. Wie das ganze Leben nur aus Fragen besteht, weil wir immer wieder nur, da wir zwar fragen, aber keine Antwort bekommen, existieren. Die Tatsache, daß ich existiere, weil ich frage, keine Antwort bekomme [...]<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>29</sup> Th. Bernhard, *Amras*, Frankfurt a.M. 1985, p. 64.

<sup>30</sup> *Ungenschach*, p. 89.

Tema questo che si ricollega ad una annotazione di Kafka in *Das dritte Oktavheft* (24 novembre 1917)

Früher begriff ich nicht, warum ich auf meine Frage keine Antwort bekam, heute begreife ich nicht, wie ich glauben konnte, fragen zu können<sup>31</sup>.

Il pensare inizia quando ha fine la visione di immagini della realtà. Il pensiero per Bernhard non procede verso la visione, la luce, l'immagine; al contrario esso si addentra attraverso la sua fioritura opulenta nella tenebra. La tenebra diviene la scienza stessa del pensiero; « noi ci siamo consegnati alla tenebra come ad una scienza » esclama il Principe in *Verstörung* (*Wir haben uns der Finsternis als einer Wissenschaft ausgeliefert*)<sup>32</sup>. Ed è in questo senso che Bernhard manifesta in *Amras* il disegno, immanente alla sua opera, di intraprendere la ricerca di un più elevato grado di oscurità (*das Studium einer höheren Unklarheit...*)<sup>33</sup>. In Wittgenstein possiamo ritrovare un atteggiamento analogo quando egli in *Über Gewissheit* si domanda se la nostra comprensione non sia in realtà una forma di cecità rispetto alla nostra incomprendione: « Ist mein Verständnis nur Blindheit gegen mein eigenes Unverständnis? Oft scheint es mir so »<sup>34</sup>. Il vedere sempre meno, il rimettersi all'oscurità come ad una forma più profonda di sapere è responsabile della circostanza che costituisce il tema dell'opera *Gehen*, e cioè la contrapposizione radicale tra *andare* e *pensare*. Proprio perché l'esercizio del pensiero si distoglie dalle immagini, il pensiero è uno stato che si contrappone essenzialmente all'andare, al procedere nella vita.

<sup>31</sup> F. Kafka, *Das dritte Oktavheft*, in: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, herausgegeben von Max Brod, Frankfurt a.M. 1983, p. 64.

<sup>32</sup> *Verstörung*, p. 163.

<sup>33</sup> *Amras*, p. 76.

<sup>34</sup> L. Wittgenstein, *Über Gewissheit*, herausgegeben von G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright, Oxford 1964, sez. 418.

Gehen wir längere Zeit intensiv in einem intensiven Gedanken, sagt Oehler, so müssen wir das Gehen bald abbrechen oder das Denken bald abbrechen, weil es nicht möglich ist, längere Zeit gleich intensiv zu gehen und zu denken<sup>35</sup>.

La tensione tra *pensare* da un lato e *procedere, estendere* dall'altro costituisce la ragione del rifiuto da parte di Wittgenstein della civilizzazione contemporanea. Lo spirito della presente civilizzazione procede attraverso strutture sempre più complesse sospingendo l'uomo alla *periferia* di questa complessità crescente, là dove egli, Wittgenstein, vorrebbe ricollocarsi sempre al *centro* di esse, per vivere nella tensione verso la loro perspicuità, dunque per contemplare in qualche modo *sempre le stesse cose*<sup>36</sup>.

Per Oehler l'idea del proprio pensare come un andare, come un procedere è per lui « la più orribile di tutte le rappresentazioni » (*diese Vorstellung ist es, die mir die grauenhafteste von allen Vorstellungen ist*)<sup>37</sup>. La contrapposizione che sussiste tra *andare* (*gehen*) e *pensare* (*denken*), è la medesima che sussiste tra *vedere* (*sehen*) e *pensare* (*denken*); si procede perché si vede, e si vede perché non si pensa, perché non si sono ancora distrutte le immagini (*Bilder*), come osserva il Principe in *Verstörung*. Perciò la contrapposizione tra andare e pensare si riformula anche come contrapposizione tra vedere e pensare.

Was wir sehen, denken wir und sehen es folglich nicht, sagt Oehler, während andere ohne weiteres, was sie sehen, sehen, weil sie, was sie sehen, nicht denken. Was wir Anschauung nennen, ist für uns im Grunde Stillstand, Bewegungslosigkeit, nichts, Nichts. Das Geschehene ist gedacht, nicht gesehen, sagt Oehler<sup>38</sup>.

Come in Wittgenstein, come in Musil, ritorna insistentemente il tema del *Zentrum*, del *Mittelpunkt*, quale luogo

<sup>35</sup> *Gehen*, p. 85.

<sup>36</sup> L. Wittgenstein, *Philosophische Bemerkungen*, Frankfurt a.M. 1964, Vorwort. Id., *Vermischte Bemerkungen*, cit., p. 126.

<sup>37</sup> *Gehen*, p. 90.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 27.

eletto del pensiero e della motivazione<sup>39</sup>, così in Bernhard il concetto del *centro* risulta essenziale come indicazione del luogo in cui si sviluppano il pensiero e la possibilità stessa della nostra salvezza, dell'unica salvezza e forse dell'unica felicità possibile per gli uomini. Come già in *Gehen*, questo è il tema centrale di *Korrektur* in cui l'andare, il procedere, il *gehen*, è un allontanamento dall'esatto centro geometrico (*in den genauen geometrischen Mittelpunkt*)<sup>40</sup>, calcolando il quale Roithamer progetta la costruzione di un cono (*Kegel*) che è destinato ad essere l'abitazione ideale per sua sorella « un cono, nel quale la sorella dovrà abitare in futuro e dovrà essere felice, dovrà essere nel più alto grado di felicità » (... *einen Kegel, in welchem die Schwester künftig zu wohnen und glücklich zu sein habe, in höchstem Glück zu sein habe*)<sup>41</sup>. La definizione del luogo geometrico e il problema della giusta distanza rispetto all'oggetto da esaminare caratterizzano le figure nelle quali si compiono gli esercizi, gli esperimenti, le pratiche di pensiero dei personaggi bernhardiani, quali la « Dachkammer » di Höler in *Korrektur*, la « Kalkwerk » di Konrad, il padiglione di caccia di Wertheimer in *Der Untergeher*, il « Bordone-Saal » di Reger in *Alte Meister*. L'uomo non viene al mondo per rispecchiarlo con il suo linguaggio, con i suoi sistemi simbolici, che sono invece gli strumenti per edificarsi un'abitazione, un centro geometrico nel quale egli riesce a sopravvivere alla pressione altrimenti insostenibile della sua esistenza e dei fatti che

<sup>39</sup> Cfr. A. G. Gargani, *Musil, Wittgenstein et l'esprit de la modernité*, in « Sud. Revue Littéraire », vol. 12, 1982, pp. 32-47; Id., *Freud, Wittgenstein, Musil*, cit., pp. 59, 85-86; Id., *Wittgenstein's « Perspicuous Representation » and Musil's « Illuminations »*, in: AA.VV., *Robert Musil und die kulturellen Tendenzen seiner Zeit*, München-Salzburg 1983, pp. 110-119; Id., *Musil e Wittgenstein: analisi della civiltà e illuminazioni intellettuali*, in: AA.VV., *Musil, nostro contemporaneo*, a cura di Paolo Chiarini, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 1986, pp. 186-87.

<sup>40</sup> Th. Bernhard, *Korrektur*, Frankfurt a.M. 1984, p. 350.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

lo circondano in un mondo che non è preparato per lui, ma nel quale egli è gettato senza sapere perché e come. In questo senso, ogni atto simbolico che l'uomo compie per realizzare la sua abitazione nel mondo è, ogni volta, la ripetizione sostitutiva del mito della creazione del mondo. Il mondo non è una madre protettiva, ogni uomo per Bernhard deve costruirsi un'abitazione, deve cioè definirsi il suo luogo, il suo *perfetto centro geometrico* per proteggersi dalle conseguenze della congiura paradossale che è la sua procreazione, che lo ha esposto ad un mondo che è insidia e insicurezza, nel quale prima o dopo l'uomo, che sin dall'inizio ha dovuto ingaggiare una lotta contro la natura, finisce per soccombere di fronte a questa natura sempre più forte di lui.

Unsere Existenz besteht darin, fortwährend gegen die Natur zu sein und gegen die Natur anzugehen, sagte Glenn, solange gegen die Natur anzugehen, bis wir aufgehen, weil die Natur stärker ist als wir, die wir uns zu einem Kunstprodukt gemacht haben, aus Übermut<sup>42</sup>.

Nei testi di Bernhard l'uomo deve definirsi il suo luogo, deve costruirsi il suo esatto centro geometrico per rendersi abitabile il mondo al quale egli è consegnato. Questa abitazione, questo luogo geometrico risulta contemporaneamente un luogo di fuga (*ein Fluchtort*) che può diventare il suo carcere (*Kerker*). Questo luogo geometrico costituisce un *doppio punto di vista* per l'uomo che edifica una dimora per sfuggire ad un mondo terribile e insopportabile, ma nella quale al tempo stesso egli si cinge d'assedio con il problema che viene a costituire per se stesso e nella quale pertanto egli è destinato lentamente a soffocare e ad estinguersi. Va osservato che la concezione di Bernhard della costruzione del luogo e del centro geometrico ottimale come definizione della giusta distanza dai fatti e dagli oggetti dell'esistenza sovverte la consueta distinzione tra spazio interno (soggetto) e spazio esterno (natura), che è stata

<sup>42</sup> Th. Bernhard, *Der Untergeher*, Frankfurt a.M. 1986, p. 117.

la distinzione secondo la quale la cultura tradizionale ha pensato l'uomo e ne ha fatto un soggetto privilegiato, autonomo e indipendente di atti. E ora invece: quel centro interiore, che la cultura e la filosofia tradizionali hanno fissato nell'uomo come una sua proprietà naturale, spontanea, diventa nell'opera di Bernhard la definizione del punto geometrico dello spazio del quale l'uomo si circonda e a partire dal quale egli può parlare e scrivere perché il parlare e lo scrivere sono tutt'uno in Bernhard con la definizione della *distanza* che un Io-narrante, *ein Erzähler-Ich*, assume rispetto agli altri uomini e agli eventi<sup>43</sup>. La definizione di un esatto centro geometrico come luogo del rapporto e della tensione tra distanza e identificazione da parte dell'Io-narrante con gli altri, cioè i personaggi ai quali egli si riferisce, risulta la struttura stessa della possibilità delle narrazioni di Bernhard. In tale struttura si produce tipicamente e costantemente uno sdoppiamento di figure, una delle quali, un io-narrante, un io-osservatore un *Erzähler-Ich*, un *Beobachter-Ich* riferisce le proposizioni espresse monologicamente in prima persona da un altro, dalle quali egli risulta colpito e rinviato verso il destino ineluttabile dell'esistenza<sup>44</sup>. Questo raddoppiamento, per via della distanza che l'io-narrante assume nei confronti dei personaggi di cui riferisce le frasi, questa dislocazione di figure delle quali l'una riferisce le frasi di un'altra, hanno l'effetto di conferire a tali frasi e all'intera situazione narrativa una condizione di stabilità e uno statuto di oggettività. L'epigrafe di *Korrektur* ci ricorda opportunamente che « Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig,

<sup>43</sup> Sul tema della distanza in Th. Bernhard, cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Thomas Bernhard*, in *Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, herausgegeben von D. Weber, Stuttgart 1977, vol. 2, pp. 56-76.

<sup>44</sup> Su questo punto, cfr. Ferdinand Van Ingen, *Denk-Übungen. Zum Prosawerk Thomas Bernhards*, in: *Studien zur österreichischen Erzählliteratur der Gegenwart*, «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik», vol. 14 (1982), Amsterdam 1982, p. 38.

daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen »<sup>45</sup>.

La distanza, che è alla base di tale dislocamento di figure, consente all'*Erzähler-Ich* anche l'atteggiamento di ironia e di scetticismo rispetto alle frasi dei personaggi che egli riferisce. O, in alternativa all'ironia, la distanza è la condizione attraverso la quale l'*Erzähler-Ich* è investito dalla sofferenza delle frasi altrui che egli riferisce per un effetto di analogia che le parole altrui esercitano su di lui (*die Analogien sind tödlich*)<sup>46</sup>. Come aveva già sottolineato Musil, sono le cose che meno si rassomigliano a suscitare le commozioni più profonde. In ogni caso, lo stile citazionale nel quale si dispiegano le narrazioni bernhardiane conferisce *un carattere di autenticità* ai resoconti dell'Io-narrante, che è un *Berichtstatter*, una *Erzählerperson*<sup>47</sup>. Questo vincolo strutturale della scrittura bernhardiana che si estrinseca nello stile citazionale, trova la sua motivazione nella circostanza che ho chiarito sopra, e cioè che *la verità non è direttamente comunicabile*. Perciò lo stile citazionale è l'unica possibilità di scrittura in quanto *una verità può essere comunicata solo indirettamente* attraverso la frattura che si apre nell'Io-narrante dalla quale emergono i pensieri dei personaggi. Poiché non c'è una verità che sia una verità comunicabile direttamente, noi siamo destinati a vivere in un mondo che è un mondo di citazioni, di frasi riferite.

Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert<sup>48</sup>;

Wir sind eingeschlossen in eine fortwährend alles zitierende Welt, in ein fortwährendes Zitieren, das die Welt ist<sup>49</sup>.

Attraverso questo regime di scrittura di un Io-narrante che riferisce frasi altrui e che insegue conseguenze infinite delle frasi citate in altre frasi citate che sopravvengono

<sup>45</sup> *Korrektur*, p. 5.

<sup>46</sup> Cfr. *Verstörung*, p. 103.

<sup>47</sup> Cfr. F. Van Ingen, *op. cit.*, p. 39.

<sup>48</sup> *Gehen*, p. 22.

<sup>49</sup> *Verstörung*, p. 140.

sulle precedenti lungo una spirale che non ha termine se non nella follia e nella morte, la prosa di Bernhard si caratterizza come un discorso che si sottrae manifestamente ai criteri logico-analitici della coerenza formale e che è espressione, invece, di un pensiero che si fa carico degli effetti paradossali che esso stesso genera. Se la logica tradizionale costituisce il dominio della *riflessione* regolata da criteri di coerenza analitica, la scrittura di Bernhard è l'espressione del pensiero che in opposizione alla riflessione, dà libero corso alle complessità paradossali, agli sviluppi contraddittori che appartengono *all'energia passionale del pensiero*, che è per Bernhard quello che conta; cioè il pensiero che è la passione di se stesso fino a salire alle opposizioni laceranti che non si lasciano più ricomporre; che portano alla disperazione e alla follia, a meno di cessare in un certo istante di pensare. Ma non si tratta di un pensiero sintetico destinato ad un compimento, ad una *Vollendung* di qualcosa di nuovo, perché esso è piuttosto il dispiegamento di esercizi che sono uno sgretolamento di ogni coerenza e che rappresentano anzi le discontinuità che la riflessione suscita di fronte a se stessa nei suoi paradossali percorsi (*Gedankengänge*)<sup>50</sup>.

Non c'è un mondo nuovo da creare, perché la verità non è comunicabile, come abbiamo visto, e allora c'è piuttosto *un'esistenza da criticare* e da smontare attraverso giochi di pensiero e giochi di linguaggio che costituiscono tutto ciò che è praticabile nei confronti dell'esistenza umana dal momento che l'esistenza umana non consente la comunicazione di verità alcuna. La situazione rappresentata da Bernhard rinvia alla paradossalità del giudizio umano rilevata da Kafka negli *Oktavhefte*: la parte in causa soltanto può giudicare, ma poiché è parte in causa, essa non può giudicare obiettivamente. Perciò non v'è possibilità di giudizio e verità in questo mondo, ma soltanto il loro riflesso indiretto.

<sup>50</sup> *Korrektur*, p. 353.

Wirklich urteilen kann nur die Partei, als Partei aber kann sie nicht urteilen. Demnach gibt es in der Welt keine Urteilsmöglichkeit, sondern nur deren Schimmer<sup>51</sup>.

La citazione nei testi di Bernhard è il corrispettivo di un lamento per un mondo privo di verità. Non c'è nulla di nuovo da dire o da fare, non c'è nemmeno nulla che si lasci spiegare, *c'è solo la citazione che è la eco dei tormenti e delle sofferenze degli uomini*. La citazione è la conseguenza dell'impossibilità di mettere la verità per iscritto; in effetti, la verità è irrepresentabile perché ciò che vien messo per iscritto corrisponde alla volontà di verità, ma non alla verità che risulta umiliata, ridicolizzata e rovinata ad opera della sua conversione in parole.

*Was für einen Einfall habe er denken und was für ein jämmerliches Ergebnis notieren können. Die Wörter ruinieren, was man denkt, das Papier macht lächerlich, was man denkt, und während man aber noch froh ist, etwas Ruiniertes und etwas Lächerliches auf das Papier bringen zu können, verliert das Gedächtnis auch noch dieses Ruinierte und Lächerliche. Aus einer Ungeheuerlichkeit mache das Papier eine Nebensächlichkeit, eine Lächerlichkeit, sagte Konrad. So gesehen, erscheine in der Welt und also in der Welt durch die Welt des Geistes sozusagen immer nur etwas Ruiniertes, etwas Lächerliches und also sei auf der Welt alles nur lächerlich und ruiniert. Die Wörter sind dazu geschaffen, das Denken zu erniedrigen, ja, er gehe sogar so weit, zu sagen, die Wörter seien dazu da, das Denken abzuschaffen, was ihnen einmal hundertprozentig gelingen werde. Auf jeden Fall, die Wörter machen alles herunter, sagte Konrad. Die Deprimierung ist aus den Wörtern, aus nichts sonst<sup>52</sup>.*

Questo effetto di degradazione delle parole sul contenuto della verità realizza il significato più profondo della risoluta asserzione bernhardiana in *Verstörung* che « es ist immer alles ganz anders. Sich verständlich machen ist unmöglich »<sup>53</sup>. In questo senso Bernhard è il punto estremo di una scempi linguistica che nella cultura austriaca risale

<sup>51</sup> F. Kafka, *Das Dritte Oktavheft*, cit., p. 64.

<sup>52</sup> *Das Kalkwerk*, p. 115.

<sup>53</sup> *Verstörung*, p. 27.

fino al *Brief von Lord Chandos* di Hofmannsthal<sup>54</sup>.

Per Bernhard le pratiche, gli esperimenti gli esercizi di pensiero e di linguaggio portano al dissolvimento dell'oggetto (*die Auflösung des Gegenstandes*), della realtà, anziché a concetti e a parole che corrispondano ad essi. Infatti il pensiero per definire la giusta distanza, dalla quale poter pensare l'oggetto, deve evitare di avvicinarsi all'oggetto (*die Annäherung an den Gegenstand*); questo è il problema di Roithamer, il costruttore del cono, in *Korrektur*<sup>55</sup>; ma evitare l'avvicinamento all'oggetto allo scopo di pensarlo esaurientemente (*durchdenken*) significa prendere « la più grande distanza possibile » (*die größtmögliche Entfernung*) da esso la quale è la condizione indispensabile per pensarlo e giudicarlo (*beurteilen und durchdenken*) ma che al tempo stesso è quella distanza che ha come conseguenza appunto la dissoluzione dell'oggetto, la quale si compie nel corso di quei processi di pensiero che consistono di progressive correzioni (*Korrekturen*), che si succedono l'una all'altra fino alla dissoluzione totale dell'oggetto, il quale dunque alla fine non può nemmeno essere più pensato.

Konsequentes Durchdenken eines, gleich welchen Gegenstandes, bedeutet Auflösung dieses Gegenstandes, Durchdenken von Altensam beispielweise Auflösung von Altensam und sofort. Aber mit (und in) der äußersten Konsequenz denken wir nicht und nie, weil wir dann alles auflösten<sup>56</sup>.

Il pensiero esercita un'attività dissolutiva delle verità del senso comune che non sono verità, bensì le menzogne sulle quali si regge (e diversamente non potrebbe), l'esistenza ordinaria. Il pensiero è l'inversione di tutte le verità riconosciute. La gente comune dà ad intendere di avere un intelletto, ma in realtà non ha alcun intelletto (*die Leute geben vor, Verstand zu haben, haben aber keinen Ver-*

<sup>54</sup> Su questo punto cfr. C.A.M. Noble, *Sprachskepsis. Über Dichtung und Moderne*, München 1978.

<sup>55</sup> *Korrektur*, p. 227.

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 227-28.

*stand*)<sup>57</sup>. Infatti la gente corre dietro e si riferisce ad oggetti, mentre l'esercizio dell'intelletto si esplica sempre nel contrario (*das Gegenteil*) di ciò che gli uomini ordinariamente assumono; l'intelletto per Bernhard ha come « punto fisso del pensiero » (*als Fixpunkt des Denkens*) non un oggetto, ma un « anti-oggetto » (*ein Antigegegenstand*)<sup>58</sup>. Questo « anti-oggetto », questa *non cosa* è il termine di riferimento sul quale propriamente si esercita il pensiero; è un termine che non si afferra, che non si determina mai esaustivamente, e che permane sempre al di là di linguaggio e discorso, come punto di riferimento di allusioni indirette e di accenni. « Wenn er redete, — è scritto in *Korrektur* — war es nur in Andeutungen »<sup>59</sup>. È un anti-oggetto il punto di applicazione del pensiero e il pensiero scompagina e dissolve ogni rappresentazione che voglia trasmettersi nei termini solidi e stabili di un oggetto. Questa comunicazione indiretta, per allusioni e accenni di Bernhard corrisponde alla situazione illustrata da Kafka negli *Oktavhefte* relativa all'impossibilità di esprimere giudizi e raggiungere verità, e alla sopravvivenza unicamente del loro riflesso (*Schimmer*)<sup>60</sup> che in Bernhard si manifesta come il limite della comunicazione indiretta.

L'esercizio del pensiero è la scoperta di sempre nuove e ulteriori diversità, che alla fine tutto è sempre diverso. L'attività del pensiero trascorre nella correzione della correzione della correzione all'infinito: Roithamer dice che « alles anders ist ... Korrektur der Korrektur der Korrektur der Korrektur »<sup>61</sup>. Il cammino verso la verità, la volontà di verità costituisce nell'opera di Bernhard un progressivo sprofondare nella dissoluzione degli oggetti e della realtà così come essi ordinariamente si presentano. Se la verità è lo sprofondare in un abisso, alla fine nella morte, la non-verità è la vita, è il contrario della morte, dell'abisso;

<sup>57</sup> *Das Kalkwerk*, p. 79.

<sup>58</sup> Th. Bernhard, *Die Billigesser*, Frankfurt a.M. 1980, p. 148.

<sup>59</sup> *Korrektur*, p. 329.

<sup>60</sup> F. Kafka, *op. cit.*, p. 64.

<sup>61</sup> *Korrektur*, p. 261.

per questo la menzogna è una condizione indispensabile per la sopravvivenza.

Wahrheit ist immer ein Abgrund. Unwahrheit ist ein Hinauf, ein Oben, nur Unwahrheit ist kein Tod, wie die Wahrheit der Tod ist, nur Unwahrheit ist kein Abgrund [...] <sup>62</sup>.

Qual è l'esito di questa immane attività del pensiero che si compie attraverso un esercizio inesorabile di autocorrezioni? Gli implacabili esercizi di pensiero che i personaggi di Bernhard perseguono, rifugiandosi dentro fornaci, camere di pensiero (*Denkkammer*), con, nei quali essi realizzano il centro geometrico ottimale della loro esistenza, questi implacabili esercizi di pensiero hanno come destino quello di essere messi in contatto con la crudeltà, il dolore, la morte che sono *al centro della natura*. Così in *Frost*

« Es gibt ein Zentrum des Schmerzes, von diesem Zentrum des Schmerzes geht alles aus », sagte er, « es liegt im Zentrum der Natur. Die Natur ist auf viele Zentren aufgebaut, aber hauptsächlich auf das Zentrum des Schmerzes. Dieses Zentrum des Schmerzes ist, wie alle anderen Zentren der Natur, auf den Überschmerz aufgebaut, es beruht, kann man sagen, auf dem Monumentalschmerz <sup>63</sup>.

Il pensiero, quale esercizio di inversione e perversione delle verità comuni e usuali, come pratica della continua correzione che ha l'effetto di mostrare che tutto è diverso, che tutto è sempre diverso attraverso la dissoluzione di qualsiasi dato, fatto e concetto, questo pensiero dunque è il pensiero che incontra quella che è poi la condizione fondamentale della vicissitudine da cui è tormentata l'esistenza umana disegnata da Bernhard, è cioè un mondo che si autodistrugge, un mondo « die eine sich selbst vernichtende Welt ist » <sup>64</sup>. Il mondo che si distrugge, che si scompagina attraverso lacerazioni tormentose, è la natura, che è una natura crudele, ingannevole, infame <sup>65</sup>,

<sup>62</sup> Th. Bernhard, *Frost*, Frankfurt a.M. 1963, p. 254.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>64</sup> *Verstörung*, p. 53.

<sup>65</sup> Cfr. *Ungemach*, p. 11; *Frost*, p. 17; *Verstörung*, p. 66.

l'amore per la quale è una perversione (*Perversion*) <sup>66</sup>. Konrad, il protagonista di *Das Kalkwerk*, non è un amico della natura (*kein Naturfreund*), non è un amico degli animali (*Tierfreund*), non è un amico degli uomini (*Menschenfreund*), al contrario è addirittura « un passionale odiatore della Natura » (*ein geradezu leidenschaftlicher Naturhasser*) alla fine « un odiatore delle creature » (*ein Kreaturhasser*) <sup>67</sup>. La natura appare il centro della terribile crudeltà e della pressione insopportabile dell'esistenza umana <sup>68</sup>. Il pensiero è un esercizio intellettuale che incontra la natura come un mondo di lacerazioni che si ingrandiscono (*Risse, die sich vergrößern*) <sup>69</sup>. Così il mattatoio (*Schlachthaus*) è l'unico luogo di verità, l'unico luogo del sapere e dell'insegnamento. « L'unica saggezza è la saggezza del mattatoio! Gli unici scritti sono scritti del mattatoio! L'unica verità è la verità del mattatoio! » (*Die einzige Wahrheit ist Schlachthauswahrheit!*) <sup>70</sup>. Attraverso un pensiero che è incessantemente destinato ad apportare correzioni su precedenti correzioni, i personaggi di Bernhard, anziché avviarsi nella direzione di un'approssimazione alla conoscenza della natura, sprofondano sempre più nell'oscurità, in quella che in *Frost* è definita « l'inafferrabile complicazione della terribile natura » (*die unendliche Kompliziertheit der fürchterlichen Natur*) <sup>71</sup>, che consegna gli uomini alla tenebra come ad una scienza (*wir haben uns der Finsternis als einer Wissenschaft ausgeliefert*) <sup>72</sup>. La verità giace sul fondo della tenebra come un oggetto inesplorabile <sup>73</sup>. La verità è che noi viviamo di fronte ad una natura incomprensibile, che noi trascorriamo la nostra esistenza nella « sconfinata ignoranza delle tenebre » (*in der grenzen-*

<sup>66</sup> *Das Kalkwerk*, p. 19.

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 19-20.

<sup>68</sup> Cfr. *Verstörung*, p. 103 e *Gehen*, pp. 11 e 20.

<sup>69</sup> Cfr. *Verstörung*, p. 103.

<sup>70</sup> *Frost*, p. 255.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>72</sup> *Verstörung*, p. 163.

<sup>73</sup> Cfr. *Frost*, p. 230.

losen Unwissenheit der Finsternis), nell'infelicità totale (*das ganze Unglück*) nella quale dobbiamo calcolare ciò che uccide (*in Kälkul ziehen, was tötet*), perché la natura è un unico atto di brutalità (*einen einzigen Roheitsakt*)<sup>74</sup>. La natura è un'immane tenebra che genera la vita per poi distruggerla; ma quello che più profondamente, sottilmente ancora Bernhard ci insegna è la relazione simmetrica che la natura ha con la vita e la conoscenza, nel senso cioè che come la natura produce la vita per poi distruggerla, così la natura consente una conoscenza di se stessa che ha l'unico effetto di renderla ancora più incomprensibile. « Quanto più si sa della natura, tanto meno se ne sa di lei » (*je mehr man über die Natur weiß, desto weniger weiß man über sie*)<sup>75</sup>. La natura uccide la vita, che essa stessa genera, così come uccide la conoscenza che essa concede per fare intravedere una tenebra ancora più profonda. La natura è come uno sciame di uccelli che si levano in volo per oscurare ogni cosa.

Das Unverständliche ist ja das Leben. Nichts sonst. Das manchmal in Menschen Gestalt annimmt, wie Vogelschwärme in die Luft geht, um alles zu verfinstern. Das Unbegreifliche ist das Wunder. Die unbegriffene Welt die Wunderwelt, die begriffene höchstens die wunderbare<sup>76</sup>.

La tenebra, che è l'unico risultato degli affannosi sforzi cognitivi degli uomini, è l'ombra stessa della morte che la natura distende sulla vita. La scienza naturale non è altro che la morte accanto alla vita (*der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben*)<sup>77</sup>. È un pensiero fondamentale di Bernhard che la natura suscita un rovesciamento paradossale degli stessi processi cognitivi con i quali si cerca di afferrarla e di comprenderla: in realtà un processo cognitivo *più approfondito* è soltanto la conoscenza ulteriore di una tenebra ancora più profonda. Anziché luce,

<sup>74</sup> Ivi, pp. 279, 281.

<sup>75</sup> Ivi, p. 173.

<sup>76</sup> Ivi, p. 249.

<sup>77</sup> Ungenach, p. 37.

visione, coerenza e corrispondenza con la realtà (come invece la cultura e la filosofia tradizionali hanno ritenuto), la cosiddetta conoscenza della natura si rivela come la scansione di strati sempre più profondi e abissali d'incomprensibilità, di inversione di ogni concetto nel suo contrario, fino all'estinzione di ogni limite rigido e netto. Giustamente Schmidt-Dengler e F. Van Ingen hanno sottolineato « il rovesciamento di tutti i valori »<sup>78</sup> che prende l'avvio dalla concezione della natura di Bernhard e per effetto del quale i percorsi di pensiero (*Gedankengänge*) diventano itinerari paradossali e contraddittori. È il pensiero stesso che esce riformato dall'opera di Bernhard nel senso che se pensiero ordinariamente significa coerenza, coerenza analitica, e corrispondenza con la realtà, quello che Bernhard mette a fuoco è la sconvolgente attività della mente che non si estrinseca nel *pensare*, ma nel *pensare contro* (*Widerdenken*)<sup>79</sup>. In *Korrektur* gli esercizi di pensiero vengono a costituire « l'essere in uno stato ininterrotto di intransigenza (*Unnachgiebigkeit*) contro tutto », che percorre tutte le possibilità della facoltà stessa del pensare spingendole fino al loro limite estremo, fino al dispiegamento e al raggiungimento di tutto ciò che è possibile<sup>80</sup>. In questo senso la mente, nella misura in cui si manifesta come nel caso di Roithamer, raggiunge ogni possibilità, entra in un processo di lacerazione, di dissoluzione — che è lo stesso regime di possibilità che dischiudono sempre nuove paradossali e contrastanti possibilità — il quale costituisce, come del resto vedremo più avanti, il suo itinerario di *identificazione con la natura*.

Ma se l'assenza di conoscenza, nel senso ordinario, è un non sapere, un non vedere, e se d'altronde la conoscenza è approfondimento di una tenebra sempre più fitta

<sup>78</sup> Cfr. F. Van Ingen, *op. cit.*, p. 56; W. Schmidt-Dengler, *Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben*, in: *Über Thomas Bernhard*, herausgegeben von Anneliese Botond, Frankfurt a.M. 1970, pp. 34-71.

<sup>79</sup> Cfr. *Korrektur*, p. 301.

<sup>80</sup> Cfr. Ivi, p. 10, 39, 334.



e incomprensibile, ci si può domandare dove sussista la differenza tra la prima e la seconda. La differenza è peraltro fondamentale; si potrebbe dire che lo sia in una misura che è essenziale alla scrittura stessa di Bernhard e alla sua motivazione più interna, ed è la stessa differenza che c'è tra l'essere consapevoli e l'essere inconsapevoli di una cosa. La tenebra della natura mette gli uomini tutti al medesimo livello, ma i personaggi di Bernhard sono gli unici ad esserne consapevoli; questa è la differenza che caratterizza Konrad in *Das Kalkwerk* o il Principe in *Verstörung* in quanto della medesima situazione condivisa da tutti gli uomini, del baratro della loro esistenza, essi hanno consapevolezza. Questi personaggi dicono le stesse cose di tutti gli altri uomini, ci fa intendere Bernhard, ma essi queste cose, a differenza da tutti gli altri, le dicono con consapevolezza. I personaggi di Bernhard pensano senza sapere dove saranno portati dal loro pensiero, e per questa ragione sperimentano con il loro pensiero un regime di possibilità e di contraddizioni laceranti che è come un salto nell'abisso, « der Sprung in einen unendlichen Abgrund »<sup>81</sup>. Il pensiero che porta dentro alla tenebra crescente della natura e dunque all'incomprensione, come stato *più naturale* della comprensione, è strettamente legato al tema, che ho trattato sopra, dell'esistenza come resistenza contro i fatti solidi, compatti, ai quali si arrestano il pensiero ordinario e la logica ordinaria, i quali costituiscono la menzogna indispensabile per sopravvivere; ma esso è anche strettamente legato all'altro tema trattato sopra secondo il quale il linguaggio in Bernhard non ha di fronte a sé una realtà da descrivere, bensì un'esistenza da criticare. Ciò corrisponde ad alcuni momenti essenziali della cultura austriaca contemporanea; Musil ai suoi critici che gli rimproveravano *zu wenig Schilderungskraft*, rispondeva che egli aveva in realtà poca intenzione descrittiva, *zu wenig Schilderungsabsicht*. La rinuncia alla descrizione e il ripudio di ogni « intenzione descrittiva » sono tratti fondamentali

<sup>81</sup> Cfr. *Ivi*, p. 334; cfr. *Die Billigesser*, p. 116.

della poetica di Musil<sup>82</sup>, che sancisce l'esaurimento della rappresentazione univoca e descrittiva della realtà<sup>83</sup>. Sia pure in un contesto ovviamente diverso è nondimeno sorprendente confrontare l'analisi bernhardiana del pensiero con lo smontaggio che Musil compie dell'intelligenza (*Geist*), allorché Ulrich arriva a dubitare che l'intelligenza sia a sua volta, intelligente (*daß der Geist selbst keinen Geist habe*)<sup>84</sup>. Il pensiero, Musil scrive ne *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, non procede su alcuna base solida, sicura, ma procede su un terreno cosparso di buche e di lacune e perciò esso è all'origine di un sapere ovunque attraversato da abissi. Il nostro sapere è un mucchio di frammenti in un oceano senza fondo.

Dieses Beispiel, daß unser Denken keinen gleichmäßig festen, sicheren Boden hat, sondern über Löcher hinweggeht. — Es schließt die Augen, es hört für einen Moment auf zu sein und wird doch sicher auf die andere Seite hinübergetragen. Wir müßten eigentlich längst verzweifelt sein, denn unser Wissen ist auf allen Gebieten von solchen Abgründen durchzogen, nichts wie Bruchstücke, die in einem unergründlichen Ozean treiben<sup>85</sup>.

Per Musil il pensiero non appartiene a colui che egli definisce « l'uomo razionale nella sfera razionale » (*der rationale Mensch auf ratioidem Gebiet*)<sup>86</sup>; l'uomo razionale, l'antagonista del poeta, cerca il dato fisso e il calcolo nel quale egli possa eguagliare il numero delle equazioni al numero delle incognite; mentre per il poeta, cioè per l'uomo eticamente motivato contro i fatti (come l'uomo di Bernhard) si tratta di scoprire soluzioni, rapporti, connessioni, variabili sempre nuovi. Scrive pertanto Musil

<sup>82</sup> Cfr. R. Musil *Über Robert Musils Bücher* (1913), in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VIII, p. 997.

<sup>83</sup> Cfr. A. G. Gargani, *Lo stupore e il caso*, Roma-Bari 1985, p. 84.

<sup>84</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., vol. I, p. 155.

<sup>85</sup> R. Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., vol. VI, p. 116.

<sup>86</sup> R. Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in Id., *Gesammelte Werke*, vol. VIII, p. 1026.

Dieses ist das Heimatgebiet des Dichters, das Herrschaftsgebiet seiner Vernunft. Während sein Widerpart das Feste sucht und zufrieden ist, wenn er zu seiner Berechnung so viel Gleichungen aufstellen kann, als er Unbekannte vorfindet, ist hier von vornherein der Unbekannten, der Gleichungen und der Lösungsmöglichkeiten kein Ende. Die Aufgabe ist: immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*<sup>87</sup>.

Di un collasso della logica formale parla Wittgenstein nelle *Philosophische Untersuchungen*<sup>88</sup>, dove viene messa in crisi l'idea di una condizione analitica lineare e coerente. In una forma diversa Wittgenstein mette in crisi fondamentalmente la credenza nella logica come scienza delle essenze e delle possibilità; Wittgenstein mette in crisi l'idea che la logica sia un raggio di luce che illumina super-fatti e super-concetti. In realtà la presunta comprensione trasparente fornita dalla logica è un mito da far esplodere, secondo Wittgenstein, prendendo coscienza che la nostra cosiddetta *comprensione* è soltanto una *forma di cecità* rispetto alla nostra *incomprensione*:

Ist mein Verständnis nur Blindheit gegen mein eigenes Unverständnis? Oft scheint es mir so<sup>89</sup>.

Ciò costituisce un compito difficile, quanto lo è prendere coscienza della mancanza di fondamenti delle nostre credenze.

Die Schwierigkeit ist, die Grundlosigkeit unseres Glaubens einzusehen<sup>90</sup>.

La concezione bernhardiana del pensiero come arte di resistere ai fatti coincide con il suo rifiuto delle immagini, dei *Bilder*, esattamente come la critica del linguaggio da parte di Wittgenstein è il tentativo di rendere consapevole

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 1029.

<sup>88</sup> Cfr. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Teil I, sez. 97 e 108.

<sup>89</sup> L. Wittgenstein, *Über Gewissheit*, sez. 418.

<sup>90</sup> Cfr. *Ivi*, sez. 166.

l'uomo, il quale usa il linguaggio, che le sue parole non sono immagini corrispondenti ai fatti, ma sono strumenti di rappresentazione per mostrare o indicare una realtà che non si può dire e non si può comunicare. L'attività del pensiero per Bernhard si compie attraverso l'esercizio critico che consiste nella dissoluzione di tutti i concetti dati, attraverso l'eliminazione di tutte le immagini, le quali corrispondono ai dati fissi, compatti, solidi, memorabili.

Sein Ziel ist erreicht, wenn in seinem Gehirn kein Bild mehr ist. Wenn die *Darstellungsmöglichkeiten* in seinem Gehirn erschöpft sind<sup>91</sup>.

Si può dire che Bernhard definisca il *pensiero* come un esercizio diverso da quello della *riflessione*, se con quest'ultima s'intende la coerenza analitica tra concetti univoci. Il pensiero, nell'opera di Bernhard è uno sfondamento della linearità coerente dei concetti, nella direzione di un esercizio che sviluppa ogni concetto, ogni stato, ogni parola nel suo contrario e poi nella sua micidiale impossibilità. L'intelletto, alla fine, è « das totale Praktizieren aller Begriffe »<sup>92</sup>, è uno strumento chirurgico che si applica alla materia della storia e della natura che si sbriciolano, si spezzettano irrimediabilmente senza salvezza<sup>93</sup>.

Deve essere ben chiaro che, nell'opera di Bernhard la frantumazione, la dissoluzione degli elementi sia storici, sia naturali non deve essere attribuita all'esercizio del pensiero come tale; infatti la disarticolazione, la dissoluzione dei concetti e delle parole avviene ad opera di un pensiero che, in quanto analizza, disgrega e dissolve, è *un pensiero che si avvicina alla natura*. Il pensiero, attraverso i processi di dissolvimento e di dispersione che mette in opera, viene a rispecchiare il caos della natura. In *Frost* viene detto infatti:

<sup>91</sup> *Verstörung*, p. 185.

<sup>92</sup> *Ungenach*, p. 91.

<sup>93</sup> Cfr. *Das Kalkwerk*, p. 129.

Ich arbeite mit meinen Begriffen, die ich dem Chaotischen abgehandelt habe, ganz aus mir<sup>94</sup>.

Questo processo di scomposizione e dissolvimento progressivi, per effetto dei quali il pensiero si approssima alla natura, la quale è in sé questo immane teatro di dissoluzione di ogni ordine, compattezza, coerenza, corrisponde alla circostanza che il pensiero è il pensiero che nell'istante si riferisce a tutto, a tutto il possibile. Senza questa attitudine ad investire tutte le dimensioni e direzioni nelle quali esso può piegare e sviluppare infinite possibili connessioni e le nuove ulteriori conseguenze, il pensiero non è riconosciuto come pensiero:

Denn — afferma Roithamer — ohne im Augenblick immer alles zu denken, ist kein Denken, so er<sup>95</sup>.

Il pensiero dei personaggi di Bernhard diviene un fenomeno di schizofrenia nella misura in cui sviluppandosi genera le più svariate possibilità del cervello, decomponendosi in una varietà di esistenze scisse. Pensare per i personaggi di Bernhard non è pensare il tutto nel senso di *rappresentare* il tutto, ma nel senso che il pensare per i personaggi di Bernhard è il proprio stesso frantumarsi che lo avvicina all'immane e totale processo di scomposizioni e lacerazioni in cui consiste la natura stessa. Per questo, alla fine, pensare, pensare inesorabilmente fino al limite estremo delle facoltà del pensiero umano è diventare *la disgregazione della natura stessa*. La schizofrenia, le lacerazioni del pensiero, che subiscono ad opera di esso le menti dei personaggi di Bernhard, fanno perdere loro ogni consistenza. Ciascuno di essi ad un certo punto non si sente più nulla, il che è una ragione altrettanto buona per dire che ciascuno di essi diviene tutto, diviene tutto l'umanamente possibile, cioè una devastazione inimmaginabile. La verità, confessa il Principe in *Verstörung*, è che lui crede di essere tutto, perché in realtà lui non è assolutamente nulla.

<sup>94</sup> Frost, p. 79.

<sup>95</sup> *Korrektur*, p. 60.

« [...] Die Wahrheit ist, daß ich mehr und mehr glaube, alles zu sein, weil ich in Wirklichkeit gar nichts mehr bin und dadurch alles Menschliche wie alles Menschenmögliche, alles Menschenmögliche », sagte der Fürst, « nur noch als beschämend empfinde. [...] »<sup>96</sup>.

In *Frost* Bernhard scrive di un pittore che crede di essere il padrone di più esistenze simultanee e teme di essere schiacciato da queste esistenze le quali tendono verso uno stato di transizione che non è calcolabile e queste esistenze, che egli non riesce a padroneggiare, costituiscono il materiale non concepibile, non pensabile delle sue vicissitudini.

*Dritter Brief*

Verehrter Herr Assistent!

Ihr Herr Bruder lebt tatsächlich in dem Irrtum, gleichzeitig mehrerer Existenzen Herr zu sein, wie in dem von ihm selbst als fürchterlich empfundenen Irrtum, von diesen verschiedenen, gleichzeitigen, auf einen niemals errechenbaren Übergang zustrebenden Existenzen, die er selbst wieder als « das unausdenkbare Material der (seiner) Vorfälle » betrachtet, unterdrückt zu sein<sup>97</sup>.

« È il pensiero più concentrato che mi ha ucciso, è il pensiero più concentrato che ti ha ucciso disse » scrive Bernhard in *Midland in Stilfs*<sup>98</sup>, cioè il pensiero che raggiunge l'estrema densità della psicosi, nella quale tutto viene pensato in tutto. A tale concentrazione Bernhard assegna i luoghi deputati agli esercizi di pensiero, che sono la fornace di Konrad in *Kalkwerk*, il castello di Hochgobnitz per il Principe Saurau, la *Denkkammer* di Roithamer in *Korrektur*, per fare alcuni esempi. Questi luoghi deputati del pensiero sono centri geometrici definiti da una distanza ottimale dal mondo esterno, dalla *Aussenwelt*, che tende ad esercitare un'oppressione sugli uomini<sup>99</sup>. Il pensiero spinto al limite estremo rende possibile l'impossibile, rende possibile diventare tutto; esso è il centro geometrico che

<sup>96</sup> *Verstörung*, p. 117.

<sup>97</sup> *Frost*, p. 301.

<sup>98</sup> Th. Bernhard, *Midland in Stilfs. Drei Erzählungen*. Frankfurt a. M. 1971, p. 105.

<sup>99</sup> Cfr. *Korrektur*, p. 228.

costituisce il luogo di fuga dell'uomo dalla pressione degli altri uomini e del mondo esterno, ma che al tempo stesso diviene il carcere nel quale l'uomo, che si era liberato, è destinato lentamente a soffocare<sup>100</sup>.

In queste camere di pensiero, fornaci, in questi castelli, i personaggi di Bernhard hanno trovato il centro geometrico ottimale per realizzare una *concentrazione di pensiero* che tende la mente umana al limite estremo delle sue possibilità, come al limite mortale di una tortura, e avvicina pericolosamente la mente alla natura, portando l'esistenza umana alla completa distruzione (*zur völligen Vernichtung*).

Alle Gedanken lassen sich anwenden zur völligen Vernichtung unserer eigenen Existenz, wie zur Vernichtung jeder Existenz<sup>101</sup>.

Il pensiero nel quale, come in un centro geometrico, l'uomo si concentra nella solitudine e nella distanza ottimale rispetto agli altri uomini, si converte a poco a poco in una sorta di pensiero che esiste solo per se stesso, nella sua chiarezza gelida, in un automatismo che impone una coazione a pensare un'idea fino in fondo, cioè fino alla lacerazione e alla dissoluzione di essa; cioè a pensare un'idea per così dire sino al limite della sua disperazione. Gli esercizi di pensiero si trasformano in altrettante coazioni; da questo meccanismo isolato che è diventato il pensiero dei personaggi di Bernhard nei luoghi geometrici della loro solitudine si producono coazioni a pensare. I pensieri sono là, ci sono ed esigono di venir pensati<sup>102</sup>; a poco a poco il pensiero diventa la tortura del pensiero, una costrizione che stritola l'uomo nella concatenazione inesorabile di sequenze di idee alle quali egli non riesce più a sottrarsi.

[...] aber wenn ein solcher Gedanke da ist, muß er gedacht werden, möglichst zuende gedacht werden [...] <sup>103</sup>.

[...] ein von ihm aufgenommenes Thema mußte zuende gedacht

<sup>100</sup> Cfr. *Ivi*, p. 38.

<sup>101</sup> Th. Bernhard, *Watten*, Frankfurt a.M. 1970, p. 69.

<sup>102</sup> Cfr. *Gehen*, pp. 97-98.

<sup>103</sup> Th. Bernhard, *Ja*, Frankfurt a.M. 1978, p. 75.

und auf alles in ihm überprüft worden sein, bevor er sich mit der Beschäftigung mit einem solchen Thema zufrieden geben konnte, ein Thema aufnehmen, heißt, ein solches Thema bis zum Ende durchzudenken, es darf nichts von diesem Thema übrig bleiben, das nicht geklärt, oder wenigstens nicht bis zu dem höchstmöglichen Grade geklärt ist [...] <sup>104</sup>.

La mente diviene una prigioniera di pensieri e il luogo geometrico ottimale, che il personaggio di Bernhard si era tracciato per resistere ai fatti e alla pressione dell'esistenza, diviene la prigioniera del pensiero perché spingere il pensiero fino al limite estremo delle possibilità del pensiero significa entrare in una situazione di costrizione del pensiero (*Geisteszwangslage*)<sup>105</sup>. Il pensiero diviene la costrizione inesorabile a decomporre la cosa, qualunque cosa, che viene presa in considerazione, fino a perderne ogni conoscenza, ogni sapere, perché il pensiero disarticola, scompone fino alla dissoluzione della cosa che pensa. Tale è il caso della riflessione di Roithamer sul cono.

Wenn wir denken, *wissen* wir nichts, ist alles offen nichts, so Roithamer. Die Natur der Sache ist immer eine andere, so Roithamer. Zuerst, der Kegel hat Ausblicke nach allen Richtungen, dann, der Kegel hat nur nach Süden Ausblicke und nach Norden, dann, nur nach Westen und nach Osten, schließlich nur nach Norden<sup>106</sup>.

È in quel punto che il pensiero perde la conoscenza, il sapere e incontra la tenebra; più avanza il pensiero, più fitta diventa la nebbia. Il cono di Roithamer ha una tale varietà di prospettive in tutte le direzioni, verso sud, verso nord, verso est, verso ovest, ecc., trapassando nelle quali esso finisce improvvisamente per scomporsi e dissolversi quale oggetto di un sapere, per diventare la sequenza inesorabile delle sue infinite possibilità. Ed è allora che subentrano in luogo della conoscenza la tenebra della natura, la dissoluzione, la morte. Sono queste le improvvise transizioni

<sup>104</sup> *Korrektur*, p. 50.

<sup>105</sup> Cfr. *Ivi*, p. 69.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 214.

(*die abrupten Übergänge*) che interrompono la compattezza e la coesione degli oggetti e delle idee. Nello stato approfondito dell'esercizio di pensiero nella camera di pensiero (*Denkkammer*) Roithamer dice

ich habe *alles Mögliche* erreicht, so Roithamer. Und Naturwissenschaft und Kegel der Natur überlassen, so Roithamer [...] Daß es möglich ist, zwei (scheinbar) entgegengesetzte Gegensätze gleichzeitig zu denken und darin zu handeln, so Roithamer<sup>107</sup>.

Per Roithamer diviene possibile pensare al tempo stesso due proposizioni contrapposte e agire in esse. Quando Roithamer ha raggiunto « tutto il possibile », al tempo stesso egli conclude — ecco il punto decisivo dell'intenzionalità estetica e critica di Bernhard — *che egli ha rimesso la scienza naturale e il cono da lui progettato e costruito alla natura*<sup>108</sup>. Il pensiero di un personaggio bernhardiano, nella concentrazione in se stesso, nell'isolamento da tutti gli altri e alla fine nella distanza dal suo stesso corpo, come nel caso di Karrer in *Gehen*<sup>109</sup>, o nel caso del Principe in *Verstörung*<sup>110</sup>, diviene un automatismo inarrestabile che mette in moto e rovescia una slavina di parole che si succedono l'una all'altra secondo una concatenazione inesorabile di « interi quartieri di costruzioni verbali ». Si pensa perché ad un certo punto si è condannati a pensare.

Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist, wie es noch einmal alles exakt herunterhämmt, womit es Stunden und Tage, ja Wochen vorher geschlagen, malträtiert worden ist. Wie ein Wort eine ganze Lawine von folgerichtigen Wörtern, ganze Stradteile von Wortkonstruktionen in die Bewegung zur Tiefe setzt und nicht die geringste Auslassung zulässt, ja zulassen kann<sup>111</sup>.

Il tema centrale di Bernhard è la rappresentazione di un pensiero che nella sua concentrazione e nella sua tensione

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 334.

<sup>108</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>109</sup> Cfr. *Gehen*, p. 23.

<sup>110</sup> Cfr. *Verstörung*, p. 146.

<sup>111</sup> Cfr. *Frost*, p. 290.

fino al limite estremo diventa esso stesso natura, perché risulta un immane ammasso di parti divise, lacerate, interrotte, così come la natura è un'immane raccolta di realtà sconnesse, infrante e disarticolate. *Il pensiero che pensa tutto il pensabile, tutto il possibile è il pensiero di quella dissoluzione che è la natura stessa*, come dichiara il Principe in *Verstörung* allorché parla della « follia nata da noi stessi in quanto follia del mondo, della natura » (*Wahnsinn durch sich selbst als Wahnsinn der Welt, der Natur*)<sup>112</sup>. E allorché il pensiero raggiunge e oltrepassa il suo limite estremo, esso precipita nella follia; e anche qui, diremo, il pensiero che, al massimo della sua intensità, sfonda il suo limite estremo precipita in quella follia che è la natura stessa. Per effetto di questa autonomizzazione del pensiero, il pensiero potrebbe essere là, dove noi non abbiamo nemmeno più accesso (*mein Kopf könnte ja dort sein, wohin ich gar keine Zugänge mehr habe*)<sup>113</sup>. Dunque la scomposizione dell'io, la sua schizofrenia originata dal pensiero nella sua tensione illimitata, è divenuto natura, natura che è follia. Karrer, in *Gehen*, dichiara senza alcuna inibizione: « L'intensità è destinata a salire sempre di più, può darsi che una volta questo esercizio oltrepassi il limite verso la follia, della qual cosa io non ho il minimo riguardo. Il tempo nel quale avevo riguardo è passato, io non ho più alcun riguardo ».

Die Intensität ist immer noch mehr zu steigen, kann sein, einmal überschreitet diese Übung die Grenze zur Verrücktheit, darauf kann ich aber keine Rücksicht nehmen, so Karrer. Die Zeit, in welcher ich Rücksicht genommen habe, ist vorbei, ich nehme keine Rücksicht mehr, so Karrer<sup>114</sup>.

Il pensiero che oltrepassando un certo limite diviene follia (*Verrücktheit*) è il pensiero che diventa natura, cioè la mente che diviene cervello che è natura. Questa natura,

<sup>112</sup> *Verstörung*, p. 152; segue l'eccellente traduzione italiana di Eugenio Bernardi, *Perturbamento*, Milano 1981.

<sup>113</sup> *Frost*, p. 299.

<sup>114</sup> *Gehen*, p. 101.

che è la realtà lacerata e decomposta in tutte le sue possibilità, che è tutto ciò che è possibile e che come tale è tutto il grande potere di un'immane devastazione, *questa è la natura che è filosofia*. In *Gehen* Karrer dice che « lo stato della perfetta indifferenza, nella quale io mi trovo [...] è in tutto e per tutto uno stato filosofico » (*Der Zustand der vollkommenen Gleichgültigkeit, in welchem ich mich dann befinde, so Karrer, ist ein durch und durch philosophischer Zustand*)<sup>115</sup>.

Anche in *Watten* scrive Bernhard che « la natura è però, ciò che viene continuamente dimenticato, una natura in tutto e per tutto filosofica » (*die Natur aber ist, das wird immer wieder vergessen, eine durch und durch philosophische*)<sup>116</sup>. Il personaggio di Bernhard portatore del pensiero oltrepassa ogni limite, diventa natura, diventa filosofia, incontra la follia e alla fine la dissoluzione e la morte. Gli esercizi di pensiero sono correzioni che si apportano su altre precedenti correzioni lungo un percorso che è appunto quello della progressiva concentrazione del pensiero sui propri risultati, che sono correzioni di correzioni di correzioni, fino a che i personaggi di Bernhard raggiungono quel limite nel quale essi compiono l'estrema correzione, e questa volta la correzione sarà il suicidio, come avviene nel caso di Roithamer in *Korrektur* che compie l'estrema correzione suicidandosi, dopo aver costruito il cono che costituiva il perfetto centro geometrico della sua esistenza per il suo pensiero. Questa correzione ultima, definitiva costituisce il momento nel quale il pensiero raggiunge quell'attimo temporale nel quale esso oltrepassa il limite estremo delle sue possibilità. Noi, come è scritto in *Korrektur*, conosciamo il metodo per raggiungere questo stato estremo radicale del pensiero, ma non conosciamo il punto temporale, l'istante temporale nel quale si compie la catastrofe. Siamo tentati di andare o di non andare, di fare o di non fare fino a che un giorno noi *in un unico istante*

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Watten*, p. 38.

sfondiamo il limite estremo, diventiamo natura, esistenza scissa, follia, lo stato d'indifferenza, *essere ogni cosa, essere tutto ciò che si chiama lo stato filosofico*.

Immer zu weit gegangen, so Roithamer, damit sind wir immer an die äusserste Grenze gegangen. Aber durchstossen haben wir sie nicht. Wenn ich sie einmal durchstossen habe, ist *alles* vorbei, so Roithamer, alles unterstrichen. Wir sind immer auf den *bestimmten Zeitpunkt* bezogen, bestimmten Zeitpunkt unterstrichen. Ist der Zeitpunkt da, wissen wir nicht, daß der Zeitpunkt da ist, aber es ist der richtige Zeitpunkt<sup>117</sup>.

Ma l'istante temporale, nel quale tutto ciò si compie, questo non lo conosciamo, questo no, non lo potremo mai conoscere. Così diventano pazzi e suicidi questi appassionati esercitatori di pensiero che sono i protagonisti delle opere di Bernhard, i quali conoscono il metodo per diventare pazzi ma non conoscono l'istante unico nel quale, sfondando il limite estremo del loro pensiero, essi diventano pazzi, non sanno che quando questo è l'istante temporale, quando questo si presenta esso è sempre invariabilmente il giusto istante temporale (*der richtige Zeitpunkt*)<sup>118</sup>.

C'è dunque un pensiero che nel corso finale del suo sviluppo, nella tensione verso il limite estremo delle sue possibilità, diventa *lo stato di indifferenza che è la filosofia*, dissoluzione, natura, follia, morte. È questo il pensiero che procede come correzione della propria correzione, e che al suo estremo limite mette in atto la correzione finale, che è il suicidio o l'estinzione. Il pensiero incontrollato, senza limiti, spinge ogni uomo verso la propria estinzione; si tratti del folle Karrer in *Gehen*, dell'ossessivo Wertheimer in *Der Untergeher* destinato ad opera delle *Variazioni Goldberg* di Bach ad impiccarsi ad un albero ad un centinaio di metri dalla casa di sua sorella, o sotto un diverso aspetto dello stesso Glenn Gould, il quale, segnato dalla forza del talento e dal successo, nondimeno diventa la cosa

<sup>117</sup> *Korrektur*, pp. 362-63.

<sup>118</sup> Cfr. *Ivi*, p. 363.

che egli sa fare, diventa il pianoforte con il quale finisce per identificarsi, perdendo la sua umana identità personale<sup>119</sup>. Il pensiero degli uomini è la loro guida verso la morte<sup>120</sup>, è il destino della loro dissoluzione.

Ma c'è nell'opera di Bernhard un'alternativa a questa vicissitudine, ed è in questa alternativa che risiede l'unica speranza di salvezza che si può ritrovare nell'opera di Bernhard e che al tempo stesso costituisce la motivazione fondamentale di essa. Forse è un'alternativa che non risparmia, o risparmia solo secondariamente l'individuo, ma salva l'opera, la quale sopravvive al primo ed è appunto così salva. Se il pensiero è una corsa verso la dissoluzione, verso la disintegrazione che è propria della natura, la follia e la morte, esiste un'arte della riflessione, *eine Kunst des Nachdenkens* che consiste, come insegna Oehler in *Gehen*, nell'interrompere il pensiero *esattamente prima dell'istante mortale*. Noi possiamo rinviare questo istante mortale ma non sappiamo quando è il momento mortale, nessuno lo sa.

Die Kunst des Nachdenkens besteht in der Kunst, sagt Oehler, das Denken genau vor dem tödlichen Augenblick abzubereiten. Wir können aber diesen tödlichen Augenblick ganz bewusst hinauszuziehen, sagt Oehler, mehr oder weniger lang, je nachdem. Darauf kommt es an, daß wir wissen, wann der tödliche Augenblick ist. Aber niemand weiß, wann der tödliche Augenblick ist, sagt Oehler<sup>121</sup>.

Fino a che non oltrepasiamo il limite estremo delle possibilità del pensiero noi non siamo folli, « sind wir nicht wahnsinnig » dice Roithamer<sup>122</sup>; ma « c'è un istante, un unico istante (*ein einziger Augenblick*) nel quale la follia sopravviene » e l'individuo che vi è coinvolto « improvvisamente è pazzo » (*plötzlich verrückt ist*)<sup>123</sup>. L'arte di dominare

<sup>119</sup> Cfr. *Der Untergeher*, pp. 74, 117, 123, 159.

<sup>120</sup> Cfr. *Verstörung*, p. 143.

<sup>121</sup> *Gehen*, p. 26.

<sup>122</sup> *Korrektur*, p. 361.

<sup>123</sup> *Gehen*, pp. 23-24.

quest'unico istante mortale che dischiude la precipitazione nella follia e nella morte nessuno la sa dominare; esso anzi è l'evento per definizione che si compie senza che noi ne siamo consapevoli<sup>124</sup>. Il che significa poi che nessun individuo può assicurarsi la propria salvezza e che egli è rimesso ad un potere più forte di lui che, in ultima istanza, è la natura<sup>125</sup>. La salvezza, cioè l'arte di interrompere l'esercizio del pensiero prima che esso precipiti nella dissociazione, nella follia e nell'estinzione, dipende allora essenzialmente ed esclusivamente dalla scrittura in quanto essa realizza la possibilità di puntualizzare quell'istante unico che precede la dissoluzione, la follia e la perdizione dell'uomo. Nessun individuo lo può fare; soltanto la scrittura può realizzare un tale compito. Ora la scrittura bernhardiana è congegnata secondo un dispositivo geometrico della distanza dalle vicende e dai personaggi narrati che risponde appunto all'esigenza di far sopravvivere un significato e un pensiero coerenti al loro tragico destino. L'autore della scrittura, come avviene nel caso di Bernhard, disponendo del filtro costituito da un narratore, da una *Erzählergestalt*, da un *Berichterstatter*<sup>126</sup>, che riferisce vicende, fatti, accadimenti, e i loro personaggi, può prendere distanza da essi e assumere nei loro confronti il distacco dell'ironia e inoltre può sostituirsi ad essi, per così dire, con la sua arte e con la sua narrazione allorché i protagonisti fatalmente incontrano il destino della follia e della morte. Precisamente in quanto la narrazione in Bernhard è la storia e la ricostruizione di frasi altrui e in quanto essa espone la soglia critica nella quale i personaggi-autori di frasi oltrepasano il limite oltre il quale sono travolti verso la follia e la distruzione, precisamente per questo la narrazione in Bernhard focalizza quel luogo della scrittura che sopravviene alla disperazione e alla dissoluzione dei personaggi che dalle loro frasi sono stati portati, passo

<sup>124</sup> Cfr. *Verstörung*, p. 168.

<sup>125</sup> Cfr. *Der Untergeher*, p. 117.

<sup>126</sup> Cfr. F. Van Ingen, *op. cit.*, p. 85.

passo, alla pazzia, alla scissione e alla dissoluzione finale, attraverso la morte naturale o il suicidio. C'è un pensiero degli uomini che li trascina inesorabilmente verso la follia e la morte, e che è l'esercizio del pensiero come il destino di una condanna, che è poi il senso dell'opera di Kafka e c'è un pensiero (come quello al quale si riferisce Oehler in *Gehen*) che è l'arte di sospendere l'esercizio del pensiero stesso prima che esso precipiti nella disintegrazione. In questo senso la narrazione di Bernhard è una storia di frasi, è una narrazione di frasi e del tragico destino al quale esse portano i loro protagonisti; questi ultimi sono condannati alla follia e alla morte. Ma ad essi sopravvive la narrazione bernhardiana che rappresenta « la poesia del pensiero », la *Gedankenpoesie*<sup>127</sup>, cioè quel punto dello sviluppo di un pensiero che si arresta sulla sua cima un attimo prima che esso precipiti nella follia e nell'autodissoluzione. È questa l'unica condizione di poesia e di verità che l'opera di Bernhard consente<sup>128</sup>.

È giusto dire quindi che l'opera di Bernhard riconosce l'unica condizione di salvezza e di senso nella letteratura e che in fondo il suo significato riposto è quello di costituire un elogio della letteratura. I suoi protagonisti sono travolti dalla follia e dalla distruzione, ma la narrazione di essi resta e sopravvive. Come dice Bernhard in *Midland in Stilfs*, « l'opera d'arte vive, chi la fa, muore » (*Das Kunst-*

<sup>127</sup> Cfr. *Frost*, p. 253.

<sup>128</sup> Scrive Bernhard: « La mia poesia, che è l'unica poesia e per conseguenza anche l'unico vero, l'unico vero come l'unico vero sapere che io riconosco all'aria, che io percepisco dall'aria, che è l'aria, questa mia poesia è sempre inventata soltanto nel centro del suo unico pensiero, che le appartiene interamente. Questa poesia è istantanea. E quindi non esiste. Essa è la mia poesia » (*Frost*, p. 253: « Meine Poesie, die die einzige Poesie ist und also folglich auch das einzige Wahre, genauso das einzige Wahre wie das einzige wahre Wissen, das ich der Luft zugestehe, das ich aus der Luft fühle, das die Luft ist, diese meine Poesie ist immer nur in der Mitte ihres einzigen Gedankens, der ganz ihr gehört, erfunden. Diese Poesie ist augenblicklich. Und also ist sie nicht. Sie is meine Poesie »).

*stück lebt, der es macht, ist tot*)<sup>129</sup>. Il problema che ora sorge e che investe la specificità dell'opera di Bernhard riguarda i modi, i mezzi con i quali Bernhard realizza questo stato della letteratura. Qui allora emerge la funzione essenziale della *geometria della scrittura* di Bernhard, cioè la disposizione topologica che non prevede, per lo meno nelle opere esemplari del suo stile, una narrazione diretta di fatti ed eventi in quanto Bernhard non crede alla comunicabilità diretta della verità e introduce una dislocazione per effetto della quale, anziché una impossibile narrazione in presa diretta della realtà, viene invece introdotta una narrazione indiretta di eventi e vicissitudini attraverso la mediazione di figure narranti che riferiscono il loro pensiero su eventi e vicissitudini. È proprio questo dispositivo della scrittura bernhardiana, in quanto rappresenta una comunicazione mediata di pensieri altrui, a costituire l'unica possibilità di attingere una verità, che è sempre una verità mediata, l'unica disponibile agli uomini, e precisamente *la verità mediata dalla letteratura*. Il dispositivo della scrittura di Bernhard che, anziché farsene carico direttamente in prima persona, demanda l'enunciazione delle frasi e la narrazione di eventi ad un'altra figura narrante, ad una *Erzählergestalt*, distinta dall'autore, consente — per effetto di questa topologia — di dare espressione alla vicenda del pensiero di un personaggio arrestandosi in quell'unico istante decisivo che precede immediatamente la caduta nella pazzia e nella morte. Solo in quanto il processo di pensiero non viene comunicato nella sua immediatezza, ma per la mediazione di una figura narrante distinta dall'autore, la scrittura bernhardiana può cogliere quell'istante unico e decisivo nel quale consiste l'arte del pensiero, e precisamente l'arte di arrestare il pensiero prima che esso sfondi il limite che lo separa dalla follia e dall'estinzione. In quanto l'*Erzählergestalt*, la figura narrante è travolta dal suo tragico destino, è l'autore, lo scrittore, con la sua narrazione, indiretta e mediata, a sostit-

<sup>129</sup> *Midland in Stilfs*, p. 195.



tuirlo e a preservare lo stato di significato e di coerenza del racconto.

Per effetto del dispositivo di questa geometria della scrittura nella quale l'autore è distinto dalla figura del narratore, il testo bernhardiano *può cogliere quell'istante unico e memorabile nel quale il pensiero umano arriva sino al limite estremo delle sue possibilità senza oltrepassarlo*. L'autore, Bernhard, in quanto è distinto dalla figura narrante, è in grado di cogliere quel momento del quale la figura narrante è inconsapevole perché oltrepassandolo essa entra nel dominio della follia. La scrittura di Bernhard, grazie a questa dislocazione tra autore e figure narranti, può afferrare quell'istante unico e irripetibile nel quale l'uomo-scrittore si specchia per una volta nell'eternità. A Konrad, il protagonista di *Kalkwerk*, non era mancata la spietatezza (*Rücksichtslosigkeit*), ma gli era mancata la cosa più importante: la mancanza di paura di fronte alla realizzazione, al compimento, semplicemente gli era mancata la mancanza di paura, scrive Bernhard, « di afferrare improvvisamente da un momento all'altro la sua testa nella maniera più spietata per rovesciarla e per rovesciare dunque il suo saggio sulla carta ».

An Rücksichtslosigkeit auch oder gerade gegen sich selber habe es ihm im Hinblick auf die Studie in diesen einerseits, wie er selbst sich ausgedrückt haben soll, demütigend in die Länge gezogenen, andererseits erschreckend kurzen Jahrzehnten, nicht gemangelt, aber das Wichtigste habe ihm gefehlt: Furchtlosigkeit vor Realisierung, vor Verwirklichung, Furchtlosigkeit einfach davor, seinen Kopf urplötzlich von einem Augenblick auf den andern auf das rücksichtsloseste um- und also die Studie auf das Papier zu kippen<sup>130</sup>.

In questo testo, che è la chiusa di *Das Kalkwerk*, finisce Konrad, Konrad è finito perché non ha scritto, perché ha avuto paura della creatività della scrittura, ma in questo testo, al tempo stesso nasce la scrittura di Bernhard, diciamo più semplicemente nasce la scrittura in generale

<sup>130</sup> *Kalkwerk*, p. 211.

che è l'istante nel quale l'uomo, che è una creatura finita, si misura con l'infinito e con l'eternità. Non per quello che gli uomini dicono e credono, essi raggiungono quell'istante unico e memorabile; per quello che dicono e credono gli uomini non sanno mai quando è questo istante. Non dunque per quello che dicono e vogliono dire gli uomini si salvano dalla follia e dall'estinzione, bensì per il fatto che *essi stessi vengono raccontati*, che c'è una scrittura che si fa carico di loro. Nessuna frase che un uomo possa dire potrà salvarlo, ma la scrittura *che è la narrazione della sua frase* avrà il potere di proteggerla dalla pazzia e dalla morte. La scrittura di Bernhard è una rinuncia ad una qualsiasi volontà propria di verità; in tal modo la scrittura anziché essere per lui uno strumento al servizio di quello che gli uomini vogliono vedere e dire, diventa il rovesciamento di quello che gli uomini hanno voluto vedere e dire. La scrittura di Bernhard diviene il riflesso della verità indiretta e incomunicabile che il destino di ogni uomo rappresenta, l'incubo nel quale ciascuno è abbandonato a se stesso.

## THOMAS BERNHARD: TRAUMA E TEATRALITÀ

di  
EUGENIO BERNARDI  
Venezia

Precedendo di poche settimane la pubblicazione di *Perturbamento*, la prima traduzione italiana di un'opera di Thomas Bernhard fu quella di *An der Baumgrenze*, un volumetto di racconti uscito presso il Residenz Verlag nel 1969. Le edizioni Guanda, forse ancora titubanti sulle possibilità di successo delle prose di Bernhard in Italia, preferirono intitolarlo *L'italiano* (Milano 1981), usando cioè il titolo di un altro dei tre racconti, diverso da quello che nell'originale dà il titolo alla raccolta. Non mi consta che in Italia questa piccola opera abbia suscitato qualche attenzione, né la presentazione editoriale fa pensare che dietro a questa scelta vi fosse una precisa intenzione, quella cioè di offrire una chiave per penetrare nel mondo di questo scrittore austriaco che agli inizi degli anni Ottanta, quando appunto Guanda e subito dopo Adelphi lo cominciarono a pubblicare, era pressoché sconosciuto al pubblico italiano.

A rileggerli oggi, i tre brevi racconti, forse proprio per la loro immediatezza e semplicità rispetto ad altri contemporanei e successivi dello stesso autore, sembrano contenere in trasparenza quasi dei principi di poetica, per cui al di là del loro risultato formale (uno dei tre è esplicitamente definito frammento) meritano di essere presi in considerazione, almeno quanto si prendono in considerazione le più esplicite dichiarazioni dell'autore stesso sulle proprie intenzionalità poetiche, quelle per esempio sempre molto citate, contenute nel filmato *Drei Tage*. D'altra parte quando Bernhard nel 1969 dà alle stampe *An der Baumgrenze*, ha già pubblicato opere come *Frost*,

*Amras* e *Verstörung*, che non solo impongono con grande rilievo il suo mondo poetico, ma in tre grandi arcate narrative tese per propria natura all'eccesso, ne indicano già i rapidi progressi. Sicché quello che di troppo immediato ed esplicito si può ritrovare in *An der Baumgrenze* non può riflettere che una precisa intenzione.

Già si potrebbe dire che il titolo ha un significato emblematico, per lo meno quanto quello di *Frost* o di *Verstörung*. Quell'indicazione geografica « ai limiti del bosco » o « ai limiti della vegetazione arborea », tanto più se si riconnette al significato dell'albero nella narrativa di Bernhard (per esempio in *Watten*) potrebbe efficacemente designare il luogo in cui si situa, almeno nei primi tempi, il percorso poetico e poetologico di Bernhard. Un percorso ai limiti appunto, ma senza mai superarli. Un percorso che sforza linguaggio e immagini fino al punto di rottura, ma restando al di qua di questo punto, come se proprio questa zona precarsica e preglaciale, una zona aspra, ardua e pietrosa, in cui ogni respiro costa fatica, fosse il vero e unico spazio in cui si situa quella che oggi si abbia ancora da intendere come letteratura.

Volendo insistere ancora su questo titolo, si potrebbe dire che proprio l'oscillazione fra concreto e astratto, fra intenzionalità teorica saldissima fin dall'inizio e referente concreto determinano buona parte della suggestione (o del fastidio e della irritazione) che fino a tutt'oggi esercita la lettura o la messinscena di un'opera di Thomas Bernhard. Incrociando la componente teorica con l'indicazione concreta, ribadendo continuamente le strutture della finzione ma evocando con altrettanta insistenza immagini quotidiane ancorate a riscontri autobiografici e a paesaggi di provincia austriaca, Bernhard costruisce uno spazio sufficientemente elastico per ospitare pensieri filosofici e invettive politiche, citazioni letterarie e idiosincrasie personali, malinconia e indignazione, uno spazio riconoscibile fin dall'inizio come un sistema di segni e di allusioni estremamente saldo e nello stesso tempo in continua tensione fra conservazione e emancipazione, aderenza e liberazione, identità e inafferrabilità.

Ma torniamo ai racconti di *An der Baumgrenze*. Il primo si intitola *Kulterer* e narra di un detenuto di questo nome chiuso in un istituto di pena. Nessuna indicazione geografica in questo caso e nessuna precisazione sul reato per cui questo tale si trova in questo luogo. Ma qui, nell'isolamento dal mondo esterno, nella limitazione della libertà, Kulterer scopre improvvisamente il piacere di scrivere. Sono piccole storie le sue, quasi delle favole che egli scrive per lo più di notte, per non disturbare i compagni di cella per i quali Kulterer è un essere curioso, da non prendere troppo sul serio, con un suo strano potere e con una capacità rasserenatrice nel caso di conflitti fra detenuti e guardiani. In questa situazione limite, dai brevi racconti scritti quasi per caso e che Kulterer stesso definisce « fragili come sogni », si sviluppa via via, quasi naturalmente, un mondo di valori e di concetti attraverso i quali Kulterer scopre la propria libertà interiore. Egli che conosceva soltanto anarchia e caos, ora scopre l'ordine e l'armonia che sostengono il tutto. Da qua dentro, dal buio, da questo luogo di privazione e isolamento, il mondo finisce per sembrargli perfettamente razionale:

Alle supposizioni provocate dalle percezioni, improvvisamente erano seguiti accenni di particolari finalità, gli effetti improvvisamente dipendevano da delle cause.

Innalzata notte dopo notte, questa costruzione ideale ha fondamenta tanto solide e ponteggi tanto arditi da ergersi come un monumento teorico, degno dei tempi del romanticismo:

E sui pilastri della matematica egli scoprì la poesia, la musica che tiene unito tutto.

Una costruzione così solida ha un solo pericolo da temere: il confronto con il mondo esterno, così come Kulterer teme il giorno in cui avrà finito di scontare la pena e se ne potrà andare a casa. Quando la porta del carcere si aprirà, egli si avvierà « verso un paesaggio di campagna che, ondulato, bruno e grigio, vaporava di disperazione ».

Vagamente ricordando i modi delle parabole kafkiane,

ma preceduto da un motto tratto da Robert Walser, alludendo con ciò direttamente ad altri raccontini concepiti nell'isolamento e nella segregazione, altrettanto fragili di quelli di Kulterer e solo apparentemente non minacciati dal confronto drammatico con il mondo esterno, questo racconto (la cui prima stesura risale al 1962, ossia effettivamente agli esordi di Bernhard) già pone con stupefacente precisione un tema che l'autore riprenderà e svilupperà continuamente. L'arte intesa come espressione massima e emblematica di ogni progetto creativo dell'uomo (e quindi identica nelle sue intenzionalità al progetto filosofico, scientifico o politico) sembra all'individuo l'unica salvezza possibile e l'unico rifugio per la sua individualità minacciata, ma per essere realizzata essa richiede isolamento, parzialità, segregazione, oscurità, contraddice cioè fin dall'inizio alla propria ambizione totalizzante, pecca (e uso il verbo peccare non a caso) di presunzione ed è destinata a sfociare nella follia. Ampliandosi in altri racconti e rinforzandosi con altri motivi e indicazioni, soprattutto con il motivo sempre presente delle vittime silenziose (soprattutto femminili) di questi ambiziosi e sempre crudeli sogni di intellettuali, il tema qui appena abbozzato con tinte ancora vagamente patetiche, produrrà racconti e figure straordinarie come il principe Sarau di *Verstörung*, il Konrad di *Das Kalkwerk* e le innumerevoli variazioni sul tema offerte dal teatro di Bernhard, dal *Weltverbesserer* al *Theatermacher*.

Il secondo racconto intitolato *Der Italiener* porta la data del 1963, l'anno in cui esce *Frost*, ma per tematica e per stile esso s'iscrive chiaramente nell'orbita di *Verstörung*. Quell'esercizio che nelle brevi prose di Kulterer (esempi di quello che i tedeschi chiamano *absolute Prosa* e di cui Bernhard darà prova nello *Stimmenimitator*), si presentava ancora come un conforto e procurava al detenuto scrittore un'aura di autorevolezza in mezzo ai compagni disposti ad ascoltarlo incantati, qui perde l'aria patetica e si definisce esplicitamente come una *Ablenkung*. Ciò da cui si deve o si tenta di distrarsi (e il termine rinvia direttamente al *divertissement* inteso in senso pascaliano) è la morte, nella cui prospettiva ogni progetto creativo

appare nella sua vera luce, come un tentativo cioè necessario e nello stesso tempo assolutamente risibile. Tutto il vitalismo di Bernhard, la sua loquacità rivolta, si direbbe, a non permettere all'avversario di interromperlo, tutta la sua foga narrativa da *Forst* fino a *Auslöschung* nasce da questa considerazione. Ma gli spunti filosofici che la ispirano, da Pascal (l'unico testo che già il primo personaggio di Bernhard, il pittore Strauch di *Frost*, riesce a leggere) a Schopenhauer (il più citato fra gli autori cari a Bernhard e ai suoi personaggi) non rimangono nell'astratto né assumono una forma paragonabile, per esempio, all'apparizione ammonitrice in *Der Tor und der Tod* di Hofmannsthal. Come nei racconti di Ingeborg Bachmann, la componente esistenziale di questa concezione come pure le nevrosi personali dello scrittore moderno vengono immediatamente proiettate su uno sfondo storico che è il costante riferimento dei romanzi maggiori. Qui all'inizio vi è sempre la morte, per suicidio o per disgrazia, di un padre o di madre, in cui bene o male ancora si rifletteva un'immagine di totalità e di potere. Immagine ambigua, perché quando viene sospinta verso uno sfondo più lontano, cioè verso una generazione precedente a quella dei genitori, allora può risplendere della luce di un'unità perduta (il mondo meraviglioso dei nonni, evocato continuamente, da *Frost* fino a *Auslöschung*). Se si riferisce invece alla generazione immediatamente a ridosso di un giovane protagonista, essa evoca immagini di violenza e oppressione. Il rapporto con la tradizione si presenta insomma fin dall'inizio come traumatico: combinando insieme il ricordo sempre vivissimo, e a quanto pare mai superato, dello sfacelo dell'Impero con quello altrettanto presente delle conivenze e atrocità del secondo conflitto mondiale, il trauma indica continuamente un vuoto in cui, come nei racconti di Ingeborg Bachmann, sembra esserci posto solo per il silenzio e per il gelo oppure per la diffamazione generalizzata e quindi più impotente. Nell'*Italiener* il padre del protagonista, ricco e temuto proprietario di una grande villa fra parchi e boschi, si è suicidato. Il figlio del suicida cerca di distogliere se stesso e un amico dalla vista del ca-

davere esposto nell'attesa del funerale e invita l'amico italiano a seguirlo in una passeggiata attraverso il grande parco della villa. Ma il tragitto quasi involontariamente porta i due verso una radura dove verso la fine della guerra sono stati frettolosamente sotterrati una ventina di polacchi trucidati dai soldati tedeschi. « Non c'è modo di sfuggire a se stessi », commenta alla fine l'amico, quando i due si ritrovano di fronte alla bara esposta nel padiglione. È questa prospettiva (non solo esistenziale dunque, ma storica) a far sì che ogni pensiero distraente (qui il figlio del suicida è, a quanto pare, uno studioso del movimento socialista) riporti inevitabilmente a quel doppio trauma dell'origine, alla causa da cui discende tutto il resto. Perché proprio di questo si tratta: di arrivare a scoprire l'origine del disagio del presente. E *Die Ursache* (la causa, l'origine) è anche il titolo del primo libro dell'autobiografia di Bernhard. A più di settant'anni dalla fine dell'Impero, a quarant'anni dalla fine della seconda guerra mondiale (e Hans Höller ha sottolineato esattamente i punti di riferimento della autobiografia) quel gesto che negli autori della svolta del secolo nasceva dal sospetto verso l'estetismo condannato in altri perché avvertito in se stessi come una tentazione, qui, in una prospettiva di disfatte dello spirito europeo esemplate sul destino dell'Austria, diventa smascheramento, anzi decisamente scherno verso ogni attività che presuma di dare un'altra volta senso alla vita e alla storia. Eppure questa attività resta, come per Kulterer, la più grande aspirazione dell'uomo, una necessità biologica insita nel cervello di chi appena riesca a sporgere il capo fuori dalla ottusità della massa. Le storie di Bernhard sono in fondo storie di ricadute in questa tentazione. Ed è da questa contraddizione, così chiara nella coscienza dei personaggi, del pittore Strauch di *Frost*, del principe Saurau di *Verstörung*, di Konrad di *Das Kalkwerk*, una contraddizione confitta nel cervello e si direbbe anche nella carne dei personaggi (ma i personaggi di Bernhard hanno più cervello che corpo, più fantasie che carne) che sembra nascere, entro il mondo poetico di Bernhard, la dimensione della teatralità. Anche in questo senso il

racconto-frammento *L'italiano* è significativo. Il luogo infatti in cui è esposta la bara del padre suicida è un padiglione del parco dove fino a quella morte si è sempre fatto teatro. Un teatro di famiglia, allestito per una certa sera dell'anno, a fine agosto. Il testo lo ha sempre scritto un adolescente della famiglia stessa, di notte, chiuso nel padiglione, ed era, a quel che pare, una cosa leggera, forse anch'esso « fragile come i sogni ». È un motivo questo del teatro scritto e recitato da adolescenti che nasce (come si sa) da un ricordo autobiografico e che viene subito trasformato in un avvenimento emblematico, come il primo felice e forse in qualche modo sacro contatto con la creatività, parallelo al motivo dell'infanzia e innocenza perduta, altrettanto presente nella produzione narrativa di Bernhard come supporto ideale alla diffamazione del presente. Non a caso lo si ritrova — intatto — nei ricordi di Robert Schuster, il protagonista di *Heldenplatz*. E la stessa presenza dell'amico italiano (nella sceneggiatura che qualche anno dopo Bernhard trasse da questo racconto, l'italiano avrà anche un nome, Gianni Selvani) per cui il rapporto con il passato e la tradizione è assolutamente opposto a quello esperito dal figlio del suicida (per l'italiano la guerra e la morte dei genitori hanno significato fortuna economica) non è tanto una banale contrapposizione offerta dallo spirito mediterraneo, quanto un'indicazione precisa di un'aspirazione a vivere il trauma come spettacolo, a fare delle contraddizioni di cui ho parlato una rappresentazione. L'indicazione in questo senso è così esplicita da risultare imbarazzante: « Das Italienische in uns habe uns für die Schauspielerei inspiriert, sagte ich ». Che si tratti di un'aspirazione da prendere sul serio, che in questo breve e forse fin troppo esplicito racconto lo scrittore colga un nodo di pensieri e di immagini destinato ad avere una grande importanza entro lo sviluppo del suo mondo poetico, lo prova il fatto che nel suo ultimo romanzo, *Auslöschung*, Bernhard ripropone lo stesso mondo abbozzato nell'*Italiener*, con la villa padronale di Wolfsegg, con i cacciatori e i giardinieri, con il ricordo delle connivenze e dei crimini di guerra. Il romanzo (che è del 1986 e che con le sue

650 pagine sembra essere stato scritto come una sfida contro tutti quelli che, dopo i cinque volumi autobiografici, consideravano Bernhard uno scrittore finito) apporta delle varianti di rilievo all'abbozzo dell'*Italiener*, intrecciandoci molti temi sviluppati nel frattempo nei romanzi e nel teatro. Fra la figura dell'italiano elegante e un po' fatuo del racconto del 1963 e quella di Gambetti di *Auslöschung* non sembra esserci parentela. Se non nella teatralità appunto, appena abbozzata nel primo e pienamente realizzata in questo ultimo romanzo in un altro personaggio dal nome italiano, un cardinal Spadolini, personaggio apparentemente caricaturale, a cui però Franz Josef Murau, il protagonista di *Auslöschung*, guarda con grande ammirazione proprio per le sue capacità retoriche e spettacolari. Già nell'*Italiener* non manca l'accento, per quanto fugace, alla commedia dell'arte come rappresentazione istintivamente, quasi biologicamente opposta alla visione traumatizzata e immobile dell'esistenza propria del protagonista e dei suoi familiari. Alla drammatica solitudine di personaggi segregati dal mondo e soprattutto prigionieri del proprio cervello, si oppone già nelle prime prose e nel teatro, il mondo degli artisti girovaghi e dei saltimbanchi, il mondo del circo cioè, un mondo simile nella sua funzione a quello in cui prima di rientrare in società si rifugia il protagonista di *Der Schwierige* di Hofmannsthal. L'esito di *Auslöschung*, che può sconcertare chi ama il Bernhard più drastico e più cupo, va letto nel complesso della narrativa di questo narratore austriaco intesa come quella rete di motivi e variazioni di cui dicevo all'inizio, come un mondo che fin dall'inizio intende presentarsi come artificiale e che affiora via via su una scena nera, come ebbe a dire Bernhard stesso in una famosa dichiarazione contenuta in *Drei Tage*, escludendo fin dall'origine dunque ogni aspetto accattivante. Mondo che non vuole essere inteso nel suo complesso né come tragedia né come commedia, ma come teatro, appunto come quello che era possibile rappresentare per pochi, in famiglia e per una sera soltanto dentro quel padiglione prima che esso diventasse un luogo di morte. Ovvio l'allusione al teatro del barocco. Con *Auslöschung* Thomas

Bernhard tenta in fondo di conciliare e rinsaldare i due temi che in *Italiener* risultano oppositivi: il trauma e la commedia, come se solo in questa luce dove tutto si rivela più ambiguo e meno cupo, fosse possibile un'effettiva emancipazione dalle ossessioni. La conclusione del romanzo è sorprendente: Murau, ricco intellettuale austriaco da anni pendolare fra il castello avito di Wolfsegg e Roma, quando in un incidente stradale muoiono i suoi genitori e il fratello maggiore lasciandolo quindi improvvisamente erede di un immenso patrimonio, decide di liquidare definitivamente tale patrimonio regalandolo in blocco alla comunità israelitica di Vienna. Non è la prima volta che Bernhard chiude con un *coup de théâtre* del genere i suoi interminabili romanzi costruiti spesso, come è stato detto, come una pera a testa in giù. Probabilmente ha ragione chi nei nomi dei personaggi e in una serie di motivi ricorrenti in questa logorroica storia di un'emancipazione vede affiorare una serie di metafore romantiche. Una solida rete di memorie letterarie è del resto ben presente fin dall'inizio, quando Murau, che conversa di letteratura tedesca con il suo allievo Gambetti, gli consiglia di leggere il *Siebenkäs* di Jean Paul, *Il processo* di Kafka, *La portoghese* di Musil, *Esch oder die Anarchie* di Broch e *Amras* di Thomas Bernhard. È molto probabile, come ha dimostrato Andreas Gössling, che fra il nome di Gambetti e la continua allusione alle *Wahlverwandschaften* vi sia un rapporto nascosto. Qualunque sia il giudizio che si voglia dare su quest'ultima opera in cui, dopo l'intervallo dei racconti autobiografici, si assiste ad una ripresa delle complesse strutture narrative tipiche delle prime opere, si può dire che essa, a livelli meno immediatamente evidenti, ripropone quella tensione fra conservazione e emancipazione, fra aderenza e liberazione, fra identità e inafferrabilità che costituisce la caratteristica di questo scrittore.

*Alte Meister*, pubblicato un anno prima di *Auslöschung*, tratta in fondo di questa tensione, la mette in scena, ne fa, come dice esplicitamente il sottotitolo, una commedia. Non che l'elemento comico non fosse già presente nella narrativa precedente. Certo, come è sorte comune della

comicità e dell'umorismo, esso ben raramente riesce a sopravvivere anche nella più attenta delle traduzioni. Chi legge Bernhard nell'originale, sa quanta comicità s'infiltri nei discorsi interminabili dei suoi intellettuali, inevitabilmente invischiati nel tentativo di dire l'indicibile pasticciando con un linguaggio che non riesce a tener dietro ai loro sforzi.

Non c'è traduttore che non sappia quanto vada perduto dello stile di Bernhard, quando, come è inevitabile, bisogna risolvere con due o tre termini, quindi con una spiegazione, una di quelle frequenti parole composte che entro alla *Geschwätzigkeit* dei suoi personaggi affiorano come grumi o secrezioni subito pietrificate attorno alle quali il discorso si avvolge e su cui esso insiste per pagine e pagine per poi allontanarsene e fluire verso altri coaguli e gorgi del genere. È certo comunque che a questa svolta della narrativa di Bernhard, divenuta decisamente più umoristica negli ultimi anni (penso anche a *Wittgensteins Neffe* e a *Holzfällen*) ha contribuito l'itinerario percorso con la serie dei testi autobiografici che si apre con *Die Ursache* e si conclude con *Das Kind*. Testi decisamente meno complessi sia nel processo narrativo sia nei fatti narrati per quanto quest'ultimi vengano enfatizzati secondo le modalità usate nei testi di pura invenzione. Si potrebbe anche dire che questo avvicinare sempre più realtà e finzione, con un procedimento parallelo, per esempio, all'operazione che Bernhard compie scrivendo un testo intitolato *Minetti* per l'attore di nome Minetti (testo in cui Minetti è Minetti e non Minetti), fa parte di quella strategia che anche dove l'elemento reale è più vicino e quasi palpabile, insiste a dimostrare che ogni scrittura è finzione, che non esiste letteratura realistica e che il suo valore conoscitivo è, come teatro, nella percezione di questa insormontabile differenza. Le continue, ossessive e spesso eccessive diffamazioni della letteratura e dell'arte in genere in quanto menzogna mirano in fondo allo stesso scopo. Anche qui la diffamazione di Bernhard va letta al di là del suo primo significato, più meno divertente, più o meno risaputo. Anche in questo caso agisce quella tensione fra emancipazione e conservazione, fra identità e distanza che sostiene orga-

nicamente e fin dall'inizio la loquacità di Bernhard.

Una chiave per intendere questo processo già la si trova in *An der Baumgrenze* nel racconto che porta questo titolo. Esso, che è del 1967 ossia dell'anno di *Verstörung*, narra di un gendarme di stanza in un villaggio di montagna il quale una sera, mentre sta scrivendo alla fidanzata, osserva una coppia di giovani che cena e poi chiede alloggio per la notte, e ne rimane turbato. Il giorno dopo la proprietaria della locanda scopre che la ragazza si è suicidata, mentre il giovane è sparito di prima mattina. Si scoprirà poi che i due erano fratello e sorella. Il cadavere di lui alcune settimane dopo verrà ritrovato « al limite del bosco ». Una storia che raccontata così potrebbe sembrare banale, almeno come una delle tante storie minori contenute in *Frost* o in *Verstörung*. Eppure il raccontino ha un suo strano fascino per la sua capacità di combinare l'evocazione estremamente precisa di alcuni particolari con l'atmosfera allucinata dell'ambiente. Un'altra volta Kafka, dunque? Ma l'interesse del racconto per il nostro discorso non sta nella vicenda. Il tratto caratteristico di Bernhard è anche qui l'attenzione rivolta a chi racconta, al filtro cioè attraverso il quale la storia viene presentata. Mentre guarda la coppia di giovani amanti il gendarme scrive una lettera che lo inquieta. Non solo per quello che deve dire alla fidanzata, ma per la distanza che avverte fra quello che scrive, quello che pensa e quello che vede. Come se l'atto di scrivere scatenasse di per sé la mente anche nella più quotidiana delle occasioni.

Negli ultimi tempi scrivo tutte le lettere tre, quattro o addirittura cinque volte, lottando sempre contro l'eccitazione che sento mentre scrivo, sia in rapporto alla mia stessa scrittura sia ai miei pensieri.

Una eccitazione e una vertigine che anche nella più semplice delle occasioni ripropone la tensione del rapporto fra realtà e scrittura. Tutti i racconti maggiori di Bernhard sono costruiti tenendo presente questo punto di partenza e conservandone per tutto il corso la memoria. Già in *Frost* questa eccitazione (a cui non si vorranno negare certo le componenti erotiche) si presenta come il tentativo (fal-

lito e non fallito) di uno studente di medicina di registrare un caso umano che va al di là degli schemi scientifici e per cui non esiste un linguaggio sufficiente a descriverlo. Ma l'intenzionalità narrativa non si ferma a questa constatazione: già in *Frost* (e la cosa si ripete subito dopo per *Amras*) tutta l'attenzione è rivolta agli effetti che l'incontro con la scrittura provoca. È questo il principio su cui si fondano, al di là delle differenze tematiche, le storie di *Frost*, di *Verstörung*, di *Das Kalkwerk*, di *Der Untergeher* fino a *Auslöschung*.

Al di là delle differenze tematiche esso si potrebbe grossolanamente riassumere così: cosa avviene nella mente di chi ha a che fare con la scrittura, propria o altrui? Quali sconquassi provoca questa attività, quali dimensioni apre? Non si tratta solo di personaggi indotti a scrivere per qualche motivo, come lo studente di *Frost* o il figlio del medico in *Verstörung* che non osando scrivere una lettera al padre, si limita a scrivere la cronaca di una giornata di visite in cui lo ha accompagnato, cronaca che costituisce appunto *Verstörung*. In realtà non c'è personaggio di Bernhard che non abbia in mano un libro, a cominciare dallo studente di *Frost* che legge Henry James fino a Gambetti di *Auslöschung* che legge i libri che gli consiglia Murau, il quale da parte sua si proclama un « Vermittler literarischer Liegenschaften ». Sbaglierebbe chi volesse vedere in queste indicazioni e allusioni un elemento di snobismo in Bernhard e una sua tendenza al *pastiche*. Mentre difama la scrittura per la sua impotenza e per la sua insita disposizione alla menzogna, con ogni sua narrazione Bernhard ne riafferma indirettamente l'efficacia. Mentre sembra cancellare la struttura narrativa trasformandola in un gioco con variazioni, per vie meno dirette e per richiami interni all'opera narrativa nel suo complesso, per allusioni ad autori del passato, per citazioni (spesso manipolate *ad hoc*) Bernhard edifica un mondo narrativo combinando sapientemente o amalgamando (per usare un'espressione usata da Goethe per *Clavigo* e *Torquato Tasso*) autobiografia e tradizione letteraria e recuperando, mentre sembra insultarla, la scrittura come luogo di senso.

Non è un gioco ovviamente l'uso del discorso indiretto, per cui ogni narrazione, a partire da *Frost*, viene presentata come il racconto (registrato, già scritto) di qualcuno su qualcun altro. Anzi questa tecnica costituisce il riscontro stilistico perfetto di quella complessa tematica di cui stiamo ripercorrendo le tappe partendo dalla « eccitazione » di cui si parla nel racconto *An der Baumgrenze*. Sfruttando al massimo le possibilità che la sintassi tedesca offre nella formulazione del discorso riportato, Bernhard indica concretamente, ossia nei suoi effetti sul discorso, quella « eccitazione » che l'esercizio dello scrivere comporta. Qui la razionalità referente che si presume obiettiva si incontra con tutte le trappole tese dalla codificazione sintattica, s'invischia nelle imprecisioni prospettive evocate dal congiuntivo travolgendo chi narra in un magma in cui solo di tanto in tanto delle brevi frasi incidentali (« diceva lui », « così pensava », « a suo dire » ecc.) segnalano che non vi è ancora affondato. Ma poiché tutto questo avviene in un tono quotidiano, con un lessico ridotto, con un procedimento propulsivo a base di ripetizioni e formulazioni che, come avviene nel discorrere quotidiano, sembrano crearsi nel momento stesso dell'eloquio e con sorpresa della stessa persona che parla, la situazione fa sì che in ultima istanza il testo nel suo complesso possa apparire come un chiacchiericcio, come un discorrere interminabile in cui anche il lettore può immergersi e con cui può identificarsi. Ed è certamente questo l'esito geniale della tematica dell'« eccitazione » provocata dalla scrittura. Partendo dal modello oppositivo (dal confronto cioè fra un'istanza razionale e un fenomeno che l'oltrepassa), passando attraverso il coinvolgimento di tale istanza in un magma non più chiaramente definibile, Bernhard arriva a coinvolgere totalmente il lettore il quale di fronte ad un testo di Bernhard (e questa mi sembra davvero la sua inimitabile caratteristica rispetto ai suoi molti imitatori) ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un testo da leggere ad alta voce, ad un testo da « re-citare ». Col che sembra risaldarsi definitivamente l'anello fra narrativa e teatro, e mentre si mantiene intatta la struttura narrativa (un tale che parla



di un altro che parla di un altro ancora) continuamente si cancellano le distanze e si ristabilisce un rapporto diretto fra autore, personaggio inventato e lettore.

Negli ultimi racconti Bernhard, continuando su questa linea, sembra avvicinarsi decisamente al *diverstissement*: *Alte Meister* in particolare sembra cucito su un repertorio di battute, gesti, contraddizioni, idiosincrasie che conosciamo da innumerevoli testi precedenti. L'ambiente in cui l'autore pone l'io monologante e immobile di Reger (una sala del Kunsthistorisches Museum di Vienna), sembra sottolineare questo approdo di una scrittura partita, come direbbe il principe Saurau, con l'intento di « condurre una persona attraverso il suo cervello fino a farla star male », di portare il lettore quindi a « quello stato pietosissimo, a quella specie di colica di tutte le circonvoluzioni del cervello » di cui parla Musil in un capitolo dell'*Uomo senza qualità* dedicato alla « difficoltà di descrivere un uomo che pensa ». Questa scrittura sembrerebbe perdere qui la sua asperità. Ma anche *Alte Meister*, per un complicato sistema di specchi e prospettive in cui tutto parrebbe risolversi in un gioco in cui riecheggiano ma anche si precisano i punti di riferimento di tutta la narrativa bernhardiana (Novalis, Stifter, Heidegger), continua con altrettanto rigore delle prime prove a indicare l'arte come luogo inesauribile di coinvolgimenti. Luogo di forme e di caos, di valori e di contraddizioni, di continua, assidua, paradossale salvezza per un cervello che deve temere solo la propria immobilità.



## DAS WIEN THOMAS BERNHARDS

VON  
GERHARD MELZER  
Graz

In einer frühen Erzählung Thomas Bernhards mit dem Titel *Jauregg* ist von einem Mann die Rede, der die Stadt verläßt und aufs Land zieht. Den letzten Ausschlag gibt ein Onkel, der ihm eine Anstellung im Verwaltungsbüro seiner Steinbrüche anbietet. Doch es sind in erster Linie nicht berufliche Erwägungen, die ihn zu diesem Orts- und Milieuwechsel bewegen, sondern Erwartungen, die auf eine generelle Verbesserung seiner Lebensverhältnisse zielen. « Ein Grund, warum ich aus der Stadt fort bin », erläutert er seine Entscheidung, « war ja wohl der ungeheure Überfluß an Menschen gewesen, in welchem ich meiner Schutzlosigkeit in den Körper- und Nervenzentren, meines Mangels an Sinnmöglichkeiten wegen schier zu ersticken drohte. Die Vorstellung, an jedem Tag in der Frühe während des Aufwachens unter der Last von einer Million und siebenhunderttausend Menschen mein Tagwerk verrichten zu müssen, hat mich beinahe umgebracht »<sup>1</sup>. Bald allerdings zeigt sich, daß auf dem Land alles noch viel schlimmer ist. Enttäuscht muß der Mann sich eingestehen, daß die Verhältnisse dort « noch viel bedrückender sind als diejenigen in der Stadt, und daß vierhundert Menschen in den jaureggschen Steinbrüchen eine viel größere Last auf dem Kopf eines Menschen wie ich darstellen als eine Million und siebenhunderttausend in der Stadt »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Thomas Bernhard, *Jauregg*, in: Th. B., *Prosa*, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 1975, S. 49.

<sup>2</sup> *Ebda.*

Trotzdem bleibt er an den Ort gebannt. Zwar denkt er immer wieder daran, zurückzugehen in die Stadt, doch verliert er zusehens die Kraft, diesen Gedanken in die Tat umzusetzen, bis er es zuletzt gar nicht mehr versucht. «Heute weiß ich nicht mehr», heißt es gegen Schluß der Erzählung, «warum ich wirklich aus der Stadt fort und in die jaureggschen Steinbrüche bin... Ich quäle mich mit der Antwort, die ich mir nicht mehr geben kann, ich frage mich: war es die plötzliche Unerträglichkeit des Städtischen?»<sup>3</sup>

Interessant ist die kleine Geschichte, die gewiß nicht zu Bernhards Meisterstücken gehört, wegen ihres Modellcharakters. Sie stellt in komprimierter Form einige Grundzüge seiner Prosa heraus. Wie der Mann in der Erzählung *Jauregg* ziehen sich Bernhards Protagonisten gern zurück in die Abgeschiedenheit ländlicher Regionen, meist um irgendwelche wissenschaftliche Studien, über denen sie bislang vergeblich gebrütet haben, endlich in Angriff zu nehmen oder fertigzustellen. Daß diese Arbeiten dort erst recht nicht gelingen wollen, hängt vor allem mit der «Negativität des Landes»<sup>4</sup> und seiner Lebensformen zusammen, die eine durchgehende Konstante in Bernhards Werk darstellt. Bei Bernhard ist das Klischee vom unversehrten Lebensraum ins Gegenteil verkehrt: die Natur heilt und besänftigt nicht, sondern zeigt sich in ihrer ganzen «Bösartigkeit» und «Unerbittlichkeit». Entsprechend haftet den Aufenthalt auf dem Land — überwiegend in der Gegend zwischen Linz und Salzburg, wo Bernhard seinen Wohnsitz hat — etwas Zwanghaftes, Quälendes an; sie versöhnen nicht mit der Welt, sondern vertiefen Bernhards Grundgefühl, daß die Existenz unerträglich sei. In diesem Sinn äußert sich etwa der Ich-Erzähler im Romam *Der Untergeher*: «Daß wir auf dem Land mit den in alle Zeit und in alle Zukunft unlösbaren Problemen der Welt auf die viel rücksichtslosere Weise konfrontiert sind als in der Stadt, in welcher wir uns ja, wenn wir wollen, vollkommen

<sup>3</sup> *Ebda*, S. 62 f.

anonymisieren können, dachte ich, daß uns die Scheußlichkeiten und die Fürchterlichkeiten auf dem Land *direkt* ins Gesicht geschlagen werden und wir ihnen nicht auskommen und daß uns diese Scheußlichkeiten und Fürchterlichkeiten, wenn wir auf dem Land leben, mit Sicherheit in der kürzesten Zeit zugrunde richten»<sup>5</sup>.

Die Vermutung liegt nahe, daß einer derartigen Gering-schätzung von Natur und Landleben ein entsprechend positives Bild der Stadt gegenüberstehe. Tatsächlich spielt aber die Stadt als Schauplatz lange Zeit kaum eine Rolle in Bernhards Werk. Werden einmal Städte erwähnt, wie beispielsweise im Roman *Das Kalkwerk*, so nur, um den Kontrast zum ländlichen Lebensraum zu unterstreichen. Wie dem Mann in der Erzählung *Jauregg* fehlt Bernhards Protagonisten meist die Kraft, um dem zerstörerischen Bann des Landes in die Stadt zu entkommen.

Andererseits läßt sich gar nicht so eindeutig sagen, ob Bernhard die Stadt wirklich als Alternative zur Existenz auf dem Land empfindet. Ein Blick auf seine diesbezüglichen Verlautbarungen fördert zunächst jedenfalls einen ambivalenten Befund zutage. Wo immer Stadt und Land in einem Atemzug erwähnt werden, gibt Bernhard der Stadt den Vorzug. Dabei kehrt er den autobiographischen Gehalt dieser Vorliebe nahezu unverhüllt hervor, am deutlichsten in einem langen Gespräch mit André Müller: «Ich müßte in eine Stadt ziehen, aber das kann ich mir aus gesundheitlichen Gründen nicht leisten, weil ich in der Stadt einfach eingehen würde. Ich bin ja an sich gar kein Landmensch. Die Natur interessiert mich überhaupt nicht, weder die Pflanzen noch die Vögel, weil ich die sowieso nicht unterscheiden kann voneinander und noch heute nicht weiß, wie eine Amsel aussieht. Aber ich weiß halt genau, ich kann mit meinen Bronchien in der Stadt auf die Dauer nicht leben. Ich werd' jetzt auch im Winter den Hof nicht

<sup>4</sup> Wendelin Schmidt-Dengler, *Thomas Bernhard, in Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Bd. 2. Hrsg. von Dietrich Weber, Stuttgart 1977, S. 66.

<sup>5</sup> Thomas Bernhard, *Der Untergeher*, Frankfurt a.M. 1983, S. 207 f.

mehr verlassen, weil ich mich halbert umbringe, wenn ich in der Stadt bin »<sup>6</sup>. Von dieser gesundheitlichen Nötigung, auf dem Land zu leben, ist neuerdings auch in fiktiven Zusammenhängen die Rede, etwa in den Erzählungen *Ja*, *Beton* und *Wittgensteins Neffe* oder im Roman *Der Untergeher*, und jedes Mal wird dabei die Stadt als der idealere Lebensraum herausgestrichen.

Dem widerspricht allerdings, daß die Stadt, sobald sie nicht bloß gegen das Land ausgespielt wird, sondern als *reales* Umfeld der Existenz auf Bernhards Protagonisten einwirkt, in ähnlicher Weise abqualifiziert wird wie sonst nur die diversen ländlichen Regionen. Ausgenommen von dieser Abwertung sind Weltstädte oder weltläufige Städte außerhalb Österreichs. So darf einmal Madrid den Lorbeer für sich in Anspruch nehmen, die « herrlichste aller Städte »<sup>7</sup> zu sein, dann ist wieder Palma di Mallorca der « idealste Ort »<sup>8</sup>, und von New York heißt es, daß sie « die einzige Stadt auf der Welt » sei, « in welcher ein Geistesmensch ungehindert aufatmet, sobald er sie betritt »<sup>9</sup>. Demgegenüber trifft Bernhards Bannstrahl die österreichischen Städte mit voller Wucht. Sie machen, « fährt man an ihnen vorbei, einen verkommenen Eindruck »<sup>10</sup>, Innsbruck und Graz deprimieren Bernhards fiktive Platzhalter « auf das Niederschmetterndste »<sup>11</sup>, Linz ist ihnen die abstoßendste und die durch und durch häßlichste österreichische Stadt »<sup>12</sup>, von Salzburg nicht zu reden, « die im Grunde die kunst- und geistfeindlichste ist, die man sich denken kann ». Die Salzburger, heißt es, « waren immer fürchterlich wie ihr Klima und komme ich heute in diese Stadt, bestätigt sich nur mein Urteil, es ist alles noch viel fürchterlicher »<sup>13</sup>.

<sup>6</sup> André Müller, *Entblössungen. Interviews*, München 1979, S. 93.

<sup>7</sup> Bernhard, *Der Untergeher*, S. 172.

<sup>8</sup> Thomas Bernhard, *Beton*, Frankfurt a.M. 1982, S. 82.

<sup>9</sup> Bernhard, *Der Untergeher*, S. 27.

<sup>10</sup> *Ebda*, S. 86.

<sup>11</sup> Bernhard, *Beton*, S. 162.

<sup>12</sup> Thomas Bernhard, *Ja*, Frankfurt a.M. 1979, S. 117.

<sup>13</sup> Bernhard, *Der Untergeher*, S. 18.

Naturgemäß bleibt auch Wien von dieser flächen-deckenden Stadtbezichtigung nicht verschont. Wien, kann man schon in einer frühen Erzählung aus dem Jahr 1965 nachlesen, sei die « fürchterlichste aller alten Städte Europas », ein « von ganz Europa und von der ganzen Welt allein- und liegengelassener Friedhof »<sup>14</sup>; später firmiert Österreichs Metropole als « zutiefst gehaßte »<sup>15</sup>, « entsetzliche Stadt »<sup>16</sup>, die etwa den Ich-Erzähler in *Holzfällen* mit nichts als kalter, brutaler Hoffnungslosigkeit konfrontiert<sup>17</sup>. In Wien werde immer « das Beste » abgerissen<sup>18</sup>, die « Rücksichtslosigkeit und die Unverschämtheit gegen die Denker und die Künstler » sei dort immer am größten gewesen<sup>19</sup>, Wien nehme alles und gebe nichts, mit einem Wort: die Stadt sei eine « fürchterliche Genievernichtungsmaschine, ... eine entsetzliche Talentezertrümmerungsanstalt »<sup>20</sup>.

Der Schein solcher Äußerungen allerdings trügt, denn mit Bernhards Verhältnis zu Wien hat es seine besondere Bewandnis, und das Besondere dieser Beziehung geht keineswegs auf in bloßer Beschimpfung. Unter den Städten, die in Bernhards Werk erwähnt werden oder, wie in jüngeren Texten, zunehmend auch als Schauplätze eine Rolle spielen, nimmt Wien eine ähnlich bevorzugte Stellung ein wie die ländlichen Regionen rund um Bernhards Ohlsdorfer Wohnsitz. Der erste längere Text vor Wiener Kulissen war die Erzählung *Gehen* (erschienen 1971); eine gewisse Kontinuität Wiener Schauplätze läßt sich aber erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit beobachten. Dabei fällt auf, daß es örtliche Schwerpunkte gibt, etwa in Währing, in Döbling

<sup>14</sup> Thomas Bernhard, *Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohn*, in: Th. B., *Prosa*, S. 85.

<sup>15</sup> Bernhard, *Der Untergeher*, S. 89.

<sup>16</sup> Thomas Bernhard, *Holzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt a.M. 1984, S. 11.

<sup>17</sup> Vgl. *ebda*, S. 159.

<sup>18</sup> Vgl. *ebda*, S. 202.

<sup>19</sup> Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, Frankfurt a.M. 1978, S. 173.

<sup>20</sup> Bernhard, *Holzfällen*, S. 97.

und im Ersten Bezirk. Darüber hinaus greift die topographische Bewegung der Texte aber immer wieder in verschiedene Richtungen aus, insbesondere in weniger attraktive Gegenden Wiens jenseits des Donaukanals und der Donau. Die Lokalitäten, die Bernhard meist bloß nennt, ohne sie näher zu beschreiben, die Straßen, Parks, Plätze, Kaffeehäuser und Restaurants sind durchwegs authentisch, und wenn auch die Zusammenhänge, in die sie eingebunden erscheinen, streng genommen fiktiver Natur sind, so dürften sie letztlich doch aus autobiographischen Bezügen hergeleitet sein<sup>21</sup>.

Bernhard hat in den fünfziger Jahren in Wien studiert, und aus dieser Zeit mag ein Bild der Stadt herrühren, das dem Gegenstand heftiger Beschimpfungen geradezu entgegengesetzt ist. Unverstellt geäußert hat sich Bernhard zu diesem « anderen » Wien in einem langen Monolog, zu dem ihn 1970 der Regisseur und Filmmacher Ferry Radax bewogen hat: « Die Melancholie ist ein sehr schöner Zustand. Ich verfallte ihr sehr leicht und sehr gern. Weniger oder überhaupt nicht auf dem Land, wo ich arbeite, aber sofort in der Stadt [...]. Für mich gibt es keinen schöneren Ort als Wien und die Melancholie, die ich in der Stadt habe und immer gehabt hab' [...]. Es sind die Menschen, die ich dort seit zwei Jahrzehnten kenne, die Melancholie sind [...]. Es sind die Straßen von Wien. Es ist die Atmosphäre dieser Stadt, *der Studienstadt ganz natürlich* »<sup>22</sup>. Vereinzelt erwähnt Bernhard bestimmte Örtlichkeiten, um die sich diese Melancholie kristallisiert, etwa die Friedhöfe in Döbling und Neustift am Walde, die er gern aufsuche, und diese Örtlichkeiten tauchen dann mit ähnlich melancholischer Färbung auch in fiktiven Zusammenhängen

<sup>21</sup> Vgl. zum Problem der « verschleierte Authentizität » bei Bernhard Wendelin Schmidt-Dengler, in *In Sachen Thomas Bernhard*, Hrsg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer, Königstein/Ts. 1983, S. 124-147.

<sup>22</sup> Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: Th. B., *Der Italiener*, Salzburg 1971, S. 158 f.

auf<sup>23</sup>. Er kenne niemanden, läßt Bernhard den Ich-Erzähler in den *Billigessern* verkünden, der aufmerksamer durch den Neunzehnten Bezirk gehe als er. « Jahrzehntelang habe ich meinen Lieblingsbezirk mit der größten Aufmerksamkeit erforscht, seine Gassen, seine Straßen, seine Plätze, seine Parks, seine Menschen. Kein Ort auf der Welt ist mir vertrauter. Wenn überhaupt irgendwo in der Welt zuhause, so habe ich mich immer nur hier im Neunzehnten Bezirk zuhause gefühlt »<sup>24</sup>.

Fragt man, wie sich derlei Schalmeienklänge mit Bernhards heftigen Ausfällen gegen Wien und die Wiener vereinbaren lassen, so stößt man auf eine psychische Verfassung, die aus der Erfahrung des *Verlusts* resultiert und dieser Erfahrung auf zweifache Weise beikommen will: durch Wut und durch Wehmut. Die Erfahrung muß grundlegend und bestimmend sein, denn sie umfaßt über Wien hinaus auch das Verhältnis Bernhards zu Österreich, ja zur Welt schlechthin. Überspitzt ausgedrückt könnte man sagen, daß der Beziehung zu Wien das Muster von Bernhards Weltsicht eingezeichnet sei.

In diesem Sinn ist Wien zunächst einmal das Objekt einer Zuwendung, die in dem Maß leerläuft, in dem sie von der Zeit eingeholt wird. « Ich habe zwanzig Jahre ununterbrochen in Wien gelebt », heißt es in *Beton*, « wahrscheinlich meine beste, gleichzeitig meine schönste Zeit, aber diese Zeit ist unwiederholbar, alles heutige ist dagegen nur mehr ein dürftiger Aufguß, den mitzumachen ich mich zu schämen habe. Wien ist heute eine durch und durch proletarisierte Stadt, für welche ein anständiger Mensch nur mehr noch Spott und Hohn und die tiefste Verachtung übrig haben kann [...] Lange Zeit hatte ich gedacht, Wien ist meine Stadt, aber jetzt muß ich doch sagen, ich bin doch nicht in einer von den Pseudosozialisten bis an den Rand mit ihrem Unrat angefüllten Kloake zuhause »<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Bernhard, *Der Untergeher*, S. 64 f.

<sup>24</sup> Thomas Bernhard, *Die Billigessern*, Frankfurt a.M. 1980, S. 95.

<sup>25</sup> Bernhard, *Beton*, S. 99 f.

Und ähnlich klagt auch der Ich-Erzähler im Roman *Der Untergeher*, daß Wien nicht mehr wiederzuerkennen sei: « Eine häßlich gewordene Stadt, die mit dem Wien von früher nicht mehr zu vergleichen ist. Eine schreckliche Erfahrung, nach Jahrzehnten im Ausland, in diese Stadt zurückzukommen, überhaupt in dieses verkommene Land [...] »<sup>26</sup>.

Ist es hier also die *Geschichte*, die dem Bernhardschen Subjekt einen einstmals geliebten Lebensraum entzieht, so ist es andererseits die *Natur* des Subjekts selber, die ihm den Zugang zu diesem Lebensraum ein für allemal verstellt. Bernhards Äußerung im Gespräch mit André Müller, daß ihm seine Lungenkrankheit jeden längeren Aufenthalt in der Stadt verbiete, nimmt in den Texten den Charakter einer obsessiven Klage an. « Ich lebe in der Natur nur, weil mir die Ärzte gesagt haben, daß ich, will ich überleben, in der Natur zu leben habe, aus keinem andern Grund », empört sich das Erzähler-Ich in *Wittgensteins Neffe*<sup>27</sup>. « Schon immer habe ich meine kranken Lungenflügel verflucht, die es mir unmöglich gemacht haben, für immer in der Großstadt zu leben, was das mir entsprechende wäre »<sup>28</sup>.

Im Fall Wiens stellt sich diese prinzipielle Versagung als eine Art Vertreibung aus dem Paradies der fünfziger Jahre dar. Liest man die diesbezüglichen Verlautbarungen in den Texten als fiktive Transformationen eines letztlich autobiographischen Gehalts, so muß sich in *dieser Zeit* und an *diesem Ort* Bernhards Liebe zu den Künsten, insbesondere zur Musik<sup>29</sup>, herausgebildet und gefestigt haben. Um so schmerzlicher empfindet er die Aussicht, daß ihm ein derart idealer Geistes- und Lebensraum fortan aus

<sup>26</sup> Bernhard, *Der Untergeher*, S. 174 f.

<sup>27</sup> Thomas Bernhard, *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1983, S. 87.

<sup>28</sup> *Ebda*, S. 125.

<sup>29</sup> Vgl. Bernhard, *Beton*, S. 162: « Aber, um die Wahrheit zu sagen, verdanke ich doch der Stadt Wien, daß ich auf die Musik gekommen bin, auf das Alleridealste, muß ich sagen ».

gesundheitlichen Gründen verschlossen bleiben soll. « Ich hatte gerade in dem Augenblick auf Wien und was alles das für mich bedeutete, nämlich alles, zu verzichten gehabt, in welchem ich glaubte, ein für allemal untrennbar mit dieser Stadt verbunden zu sein, die ich zwar damals schon und, wie ich weiß, immer schon gehaßt, gleichzeitig aber wie keine zweite geliebt habe [...] Wenn überhaupt irgendwo, so denke ich immer, dann nur in Wien, in keiner anderen Stadt der Welt, aber ich habe mir Wien verrammelt, endgültig unmöglich gemacht. Und ich verdiene diese Stadt nicht mehr [...] »<sup>30</sup>.

Die Sätze finden sich in der Erzählung *Beton*, und dort ist auch angedeutet, wie aus der Erfahrung von Verlust und Versagung jene Aggression freigesetzt wird, die Bernhard bei seinen Wien-Attacken leitet. Daß es dazu der fiktiven Instanz einer Schwester bedarf, auf die sich die Aggression konkret beziehen läßt, sollte nicht den Blick verstellen auf den existenziellen Kern dieser Empfindung: « Ich neide ja heute nur meiner Schwester, daß sie in Wien leben kann, das ist es, was mich gegen Wien fortwährend aufbringt, der Neid, was mich gegen meine Schwester zu den allergrößten Ungerechtigkeiten und letztenendes sogar Gemeinheiten hinreißen läßt, mein Neid, daß sie in Wien leben kann und noch dazu auf die, wie ich weiß, angenehmste und glücklichste Weise, nicht ich »<sup>31</sup>.

Die Funktion, die hier der Schwester zukommt, weist Bernhard in *Holzfällen* verschiedenen Wiener Künstlerfiguren zu. Gemahnt die Schwester an den Ort, der sich der kränkelnden *Natur* des Bernhard'schen Subjekts verschließt, so verkörpern diese Künstler-Figuren den Verrat der *Geschichte* am Wien der fünfziger Jahre. So wie der Ich-Erzähler dieses Wien in Erinnerung behalten und gewiß auch ein wenig verklärt hat, war es ein nahezu idealer Ort, und es ist die Wehmut über den Verlust eines solchen Ortes, die der Wut über dessen gegenwärtige Entstellung

<sup>30</sup> *Ebda*, S. 164.

<sup>31</sup> *Ebda*.

den Boden bereitet. An den Menschen, die nicht wie der Ich-Erzähler selber aus diesem Ort verbannt wurden, sondern *bleiben* durften, wird die Entstellung offenbar: « Was in diesen dreißig Jahren aus allen diesen Leuten geworden ist, dachte ich, was alle diese Leute in diesen dreißig Jahren aus sich gemacht haben [...] aus allen diesen einmal glücklichen Zuständen und Umständen haben alle diese Leute deprimierende Zustände und deprimierende Umstände gemacht [...] alles haben sie zu etwas durch und durch Deprimierendem gemacht, ihr ganzes Glück zu einer einzigen Depression [...] Denn zweifellos waren alle diese Leute einmal, das heißt damals, vor dreißig, ja noch vor zwanzig Jahren, glückliche Menschen gewesen, glücklich gewesen, jetzt sind sie nurmehr noch deprimierende Menschen [...] Aus einem einzigen Glück haben sie eine einzige Katastrophe gemacht [...] aus lauter Hoffnung lauter Hoffnungslosigkeit »<sup>32</sup>.

Man wird also zusammenfassend sagen dürfen, daß die Stadt und Wien im besonderen sich in doppelter Hinsicht entziehen: Während Bernhards Melancholie Wien bloß noch als *vergangenen*, ein für allemal *entrückten* Ort zu fassen bekommt, stößt seine Aggression das *gegenwärtige* Wien von vornherein ab, um wenigstens auf diese Weise mit dem in Berührung zu bleiben, was dem verstoßenen Aggressor auf Dauer verschlossen ist. « Haßliebe » ist da lediglich ein schwaches, konventionelles Wort, um diese heikle, verquere Beziehung zu Wien zu bezeichnen.

Die Konsequenzen freilich, die eine derartige Haßliebe zeitigt, sind aufschlußreich genug. Sie betreffen, im wörtlichen, aber mehr noch im übertragenen Sinn, den *Standort* Bernhards. Dieser Standort ist höchst prekär, letztlich paradox, weil er sich nicht als *feste*, sondern als *bewegliche* Position definiert. Dem entspricht ein « Verfahren des Ortswechsels », an dem Wendelin Schmidt-Dengler zurecht die antipodische Struktur auffällt<sup>33</sup>. Zwar macht er seine diesbezüglichen Beobachtungen vor allem an den kurzen

<sup>32</sup> Bernhard, *Holzfällen*, S. 92 f.

Geschichten des *Stimmenimitators*, aber sie lassen sich durchaus auch auf andere Texte Bernhards anwenden. Gemeint ist eine rastlose Pendelbewegung *zwischen* den Orten, die kein längeres Ausharren kennt und ihren Sinn in sich selbst findet. Es kann nicht verwundern, daß sich diese Bewegung in erster Linie zwischen Stadt und Land vollzieht: weil die Stadt tödlich ist für den *Körper* und das Land tödlich für den *Geist*, läßt Bernhard seine Subjekte nirgends dauerhaft verweilen. So spricht etwa der Ich-Erzähler in *Wittgensteins Neffe* von seinem « lebensnotwendigen Rhythmus des Wechsels zwischen Stadt und Land », den er bis an sein Lebensende beizubehalten gedanke, « alle vierzehn Tage mindestens nach Wien, alle vierzehn Tage mindestens auf das Land. Denn so schnell der Kopf in Wien vollgesaugt ist, so schnell ist er auf dem Land leer und er ist in Wahrheit auf dem Land genauso schnell leer wie in der Stadt vollgesaugt, denn das Land ist in jedem Fall grausamer gegen den Kopf und seine Interessen, als es jemals die Stadt und das heißt, die Großstadt, sein kann »<sup>34</sup>.

Entscheidend an dieser Pendelbewegung zwischen Stadt und Land ist, daß sie das Muster einer existenziellen Grundhaltung in sich birgt. Hin- und hergerissen zwischen zwei tödlichen Drohungen, bleibt Bernhards Subjekten bloß die Flucht in eine Art von rettender Unbehaustheit: « Wie neunzig Prozent aller Menschen, will ich im Grunde immer da sein, wo ich nicht bin, da, woraus ich gerade geflohen bin », lautet die Umschreibung solcher Unbehaustheit in *Wittgensteins Neffe*: « Diese Fatalität hat sich in den letzten Jahren verschlimmert und nicht verbessert und ich fahre in immer kürzeren Abständen nach Wien und wieder nach Nathal zurück und von Nathal aus in eine andere Großstadt, nach Venedig oder Rom und wieder zurück, nach Prag und wieder zurück. Und die Wahrheit ist, daß ich nur *im Auto sitzend* zwischen dem einen Ort, den ich gerade

<sup>33</sup> In *Sachen Thomas Bernhard*, S. 132.

<sup>34</sup> Bernsard, *Wittgensteins Neffe*, S. 124.

verlassen habe und dem andern, auf den ich zufahre, glücklich bin, nur im Auto und auf der Fahrt bin ich glücklich, ich bin der unglücklichste Ankommende, den man sich vorstellen kann, gleich, wo ich ankomme, komme ich an, bin ich unglücklich. Ich gehöre zu den Menschen, die im Grunde keinen Ort auf der Welt aushalten und die nur glücklich sind *zwischen den Orten*, von denen sie weg und auf die sie zufahren »<sup>35</sup>.

Das Subjekt, vertrieben aus dem geliebten Ort und verwiesen auf ein ungeliebtes Exil, richtet sich ein in der paradoxen Heimat des Nirgendwo: so etwa könnte man den Gehalt fassen, den das Modell permanenter Bewegung hervorkehrt. Gleichzeitig bestimmt und präzisiert sich dieser Gehalt durch strikte Abgrenzung vom Gegenmodell des *Stillstands*. Wer irgendwo *bleibt*, wer es verabsäumt, welchen Ort auch immer rechtzeitig zu verlassen, setzt sich der Gleichförmigkeit dieses Ortes aus und droht letzten Endes an ihm zugrunde zu gehen. Zwar macht Bernhard auch hier wieder einen Unterschied zwischen Stadt und Land, indem es in erster Linie immer wieder das Land ist, das zu solcher Bewegungslosigkeit verleitet<sup>36</sup>, aber grundsätzlich kann der Bann des Stillstands auch von der Stadt ausgehen. In diesem Sinn heißt es beispielsweise in Bernhards Stück *Ritter, Dene, Voss*: « In London bleiben / und in London ersticken »<sup>37</sup>. Und in der Erzählung *Gehen* ist es eine bestimmte Straße in Wien, an der dieser geradezu gesetzmäßige Zusammenhang von Ausharren und Absterben offenbar wird: « Die ganzen Jahre habe ich gedacht », sinniert Karrer, eine der Hauptfiguren des Textes, « etwas und das heißt alles ändern und aus der Klosterneuburgerstraße weggehn, aber es hat sich nichts geändert [...] Wenn

<sup>35</sup> *Ebda*, S. 143 f.

<sup>36</sup> Vgl. Bernhard, *Der Untergeher*, S. 188 f: « In Madrid gehe ich wenigstens einmal im Tag aus dem Haus, um zu essen, dachte ich, hier wäre ich nie aus dem Haus gegangen in meinem fortschreitenden rettungslosen Verwahrlosungsprozeß ».

<sup>37</sup> Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, Frankfurt a.M. 1984, S. 22.

man nicht früh genug weggeht, sagte Karrer, ist es auf einmal zu spät und man kann nicht mehr weggehn. Auf einmal ist klar, man kann tun, was man will, man kann nicht mehr weggehn »<sup>38</sup>.

Allerdings läßt die Stadt, anders als das Land, innerhalb ihres Bereichs eine Bewegung zwischen verschiedenen Schauplätzen zu, und diese Bewegung wird von Bernhards Protagonisten ähnlich befreiend empfunden wie die Pendelbewegung zwischen Stadt und Land oder zwischen verschiedenen Städten. Auffallend häufig begegnet man einer solchen innerstädtischen Bewegung — zwischen verschiedenen, meist weit auseinanderliegenden Wiener Bezirken — in Bernhards umstrittenem Roman *Holzfällen*. Nicht zufällig vollzieht sich der Umschlag von der Wien-Beschimpfung zur Liebeserklärung an Wien, mit welcher der Text endet, ausgerechnet im *Laufen*. Der Ich-Erzähler in *Holzfällen* wird ja nicht bloß von der Vorstellung geplagt, daß er die Einladung zum « künstlerischen Abendessen » des Ehepaares Auersberger angenommen hat; vor allem ärgert ihn, daß er in Erwartung dieses Essens *ausharrt* und nicht und nicht *weggeht*. Erst im Zustand der *Bewegung* löst sich sein Bezeichnungskampf, und indem er sich vom Schauplatz des « künstlerischen Abendessens » eilends entfernt, wird auch Wien wieder zu einem erträglichen, ja geliebten Ort.

Das Weggehen, zu dem sich der Ich-Erzähler hier entschließt, steht stellvertretend für ein Weggehen in Permanenz, wie ähnliche Beispiele in Bernhards Werk zeigen. Im Akt der Trennung nicht bloß von einem *bestimmten*, sondern von *jedem* denkbaren Ort rufen sich Bernhards Subjekte immer wieder neu den Verlust ihres Lebensraumes in Erinnerung. Die Permanenz des Weggehens, die ihre Existenz ausfüllt, zielt in letzter Konsequenz auf einen endgültigen Austritt aus dieser Existenz. Von daher beantwortet sich schließlich auch die Frage des Mannes in der Erzählung *Jauregg*: Nicht die Unerträglichkeit des Städti-

<sup>38</sup> Thomas Bernhard, *Gehen*, Frankfurt a.M. 1971, S. 97.

schon hat ihn aufs Land getrieben, wie er vermutet, sondern die Unerträglichkeit der Existenz. Trotzdem bleibt er in Jauregg, auf dem Land, wo alles noch viel unerträglicher ist, denn er scheint nicht zu wissen, daß er der Unerträglichkeit da wie dort nur entkommen könnte, wenn er sein Weggehen auf die Spitze triebe, bis zu jenem Punkt, auf den Bernhards Monolog *Drei Tage* zusteuert: « Man müßte *herausgehen aus allem*, die Tür hinter sich nicht *zumachen*, sondern *zuwerfen* und *weggehen*. Und alles müßte immer mehr von einem weg durch sich selbst lautlos *verschwinden*. Man müßte aus der *einen* Finsternis, die zu beherrschen einem zeitlebens unmöglich ist, schließlich total unmöglich geworden ist, hineingehen in die *andere*, in die *zweite*, in die *endgültige* Finsternis vor einem und sie möglichst rasch und ohne Umschweife, ohne philosophische Spitzfindigkeiten erreichen können, einfach hineingehen [...] und möglicherweise die Finsternis durch das Schließen der Augen *verfrühen* und erst dann die Augen wieder aufmachen, wenn man die Gewißheit hat, absolut in der Finsternis, in der endgültigen, zu sein »<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Bernhard, *Drei Tage*, S. 161.

## L'EUFORIA DEL MONDO

di

FRANCO CORDELLI

Roma

Il testo che in italiano è uscito con il titolo *Storie del dormiveglia* risale al 1967, all'anno del secondo romanzo di Handke, *L'ambulante*. Rileggerlo può essere un'occasione per verificare alcune tra le fonti dello scrittore austriaco; oppure lo stato di salute di quel suo « primo tempo » e, per estensione, l'attualità o meno della letteratura oggettiva, o della letteratura ipotetica, allora praticata a fini igienici ma anche, paradossalmente, poetici.

In genere l' 'ambiente' di queste storie — praterie, circhi, giostre — è fantastico, sia pure di secondo grado: uno sfondo programmaticamente anti-naturalistico, artificioso. Inoltre, contenuto e tema appaiono costantemente elusi, posti tra parentesi, lasciati in sospeso. Viceversa, Handke non rinuncia quasi mai al 'finale': non una battuta sentenziosa, o la chiusura del senso attraverso una produzione narrativa, ma un vero e proprio colpo di scena epistemologico. Nell'indirizzo di salute di un consigliere d'amministrazione, tutta la 'fabula' si risolve nello scoprire che il problema era quello dell'impossibile rincorsa a coincidere tra letteratura, teatro ed evento; o, altrove, la descrizione di un accadimento è ritagliata su un primo piano cinematografico (il racconto si chiama *Lo scoppio della guerra* — ma di una scena di massa Handke descrive solo le mani di alcune persone).

Altri procedimenti, altre sorprese: nel racconto *L'alluvione* la pura descrizione acquista di colpo un rilievo epico, benché alla rovescia, quando siamo informati che chi parla si trova su un aereo, e cioè ad una grande distanza dal



luogo dei fatti; o, ancora, per ben due volte siamo chiamati in causa sul piano emotivo, sul piano di una certa partecipazione — fino al momento in cui ci giunge la notizia che gli eroi del racconto si chiamano Gary Cooper o Randolph Scott; e ci chiediamo: perché se si chiamassero in altro modo, se la finzione fosse soltanto di primo grado l'effetto sarebbe tutto diverso? Basta dunque un nome a cancellare tutto, a tutto rimettere in discussione?

Questa domanda, questa baluginante e adolescenziale soglia dell'interrogazione è dal giovane Handke identificata nello stato di dormiveglia: il sonno, il dormire, il risvegliarsi, la visione, il sogno e, infine, il risveglio dalla stessa coscienza sono da lui evocati — come a rendere palpabile, in senso metaforico e magari leggermente ridondante, una prosa che non si concede nessun altro lusso. Vengono in mente, leggendo *Storie del dormiveglia*, le parole con cui Musil salutò il primo libro di prose brevi di Kafka, *Contemplazione*, trovandovi qualcosa della « coscienziosa malinconia con la quale un pattinatore sul ghiaccio disegna le sue lunghe volute e le sue figure coreografiche ». Ma si pensa, poi, non solo al primo Kafka (del resto qui esplicitamente citato), ma anche al primo Walser, al suo *Storie* e, perché no, all'ultimo Musil, quello delle *Pagine postume pubblicate in vita*. La parentela è abbagliante — come, del resto, risulta chiarissima la conversione effettuata da questi scrittori, ognuno a suo modo, dell'enormità delle Scritture Sacre nello sfilacciamento e addirittura nella noncuranza non tanto di singoli racconti quanto di esili « scritture profane ».

Molto più tardi, intorno alla metà degli anni Settanta, in Italia (ma ben presto il tema divenne europeo) si cominciò a parlare del « mutamento antropologico ». Per Pasolini non era questione di nostalgie, come da tutti fu ritenuto: e, soprattutto, non si trattava di una 'disumana' metafora. Italiani significava europei o occidentali; e mutamento antropologico significava fine di un certo umanesimo, o d'una idea della convivenza civile che chiamavamo così; fine dell'idea che fosse possibile interpretare il mondo unitariamente, o meglio (poiché questo era già impossibile da molto tempo) fine delle dialettiche, delle ideologie, delle

utopie — da cui scaturirà, come la lama di un coltello dal crocifisso bunueliano di *Viridiana* — una Letteratura di puro comportamento...

A molti quella fine sembrò una catastrofe. Molti si sentirono orfani. Sembrava che vivere fosse diventato più difficile. Per tanti altri, invece, le notizie dai gulag, i libri di Solgenitsin o dei *nouveaux philosophes*, la fine della guerra in Vietnam, la morte di Mao, la morte di Franco, il femminismo e la crisi del petrolio non rappresentò altro, tutto insieme, che una liberazione. Cominciavano a diventare legittime tante altre ipotesi di rapporto con il reale. Al cappio di una lettura a senso unico e predeterminato si sostituì un salutare pluralismo — che non era ancora un obbligo, il divieto filosofico e politico di adottare un punto di vista unico e di progettare... È vero che molti continuarono ad andare a scuola, alcuni alla scuola delle cose prescritte ed altri a quella delle cose proibite. Ma qualche altro cercò d'inventarsi uno stile di vita, resistendo alla vertigine della libertà.

Che quella vertigine sia particolarmente scomoda e imbarazzante quasi tutto lo dimostra: linee di fuga nella depressione da eroina o nell'euforia da cocaina; linee di fuga in quella svolta ideologica del femminismo in cui l'idea della debolezza diventa cincischiamento e compiacimento delle conquiste, o in quella svolta dell'utopia in cui l'idea di forza diventa tentativo di instaurare un regime del terrore. « La depressione ne uccide più che la repressione » recitava il protagonista di un film e al teorico della *Storia senza soggetto*, Louis Althusser, accadde di strangolare la moglie... O, al contrario, Hans Magnus Enzensberger, a insistere con la Porsche di Pasolini rimproverandogli il doppio regime, il lusso e il rifiuto del lusso — per nessun altro motivo se non perché nessuno ammetteva di volere quel lusso e quel successo senza sentimenti di colpa; nessuno, neppure gli onesti come Enzensberger, sopportava che si può avere una Porsche e starci dentro scomodamente...

Euforia e depressione, dunque; pluralità e paradossale senso di colpa, o paradossale riconversione della democrazia in tolleranza repressiva, dell'euforia nell'euforia coatta. Un

caso del genere è rappresentato dal secondo tempo di Handke: *L'ora del vero sentire*, che è del 1975, e il suo diario *Il peso del mondo*, che è del 1977, potrebbero essere assunti a manifesti involontari di una tendenza ormai ampiamente diffusa: quella che vede rovesciate le più sofisticate proposizioni dell'avanguardia — di critica del reale e di diffidenza dell'esperienza letteraria — in una specie di nuova ingenuità, di dizione elementare delle cose, di segreti rapimenti ed estasi... Una nuvola vista dalla finestra, una nuvola vista in un film, una malattia, un incontro sulle scale di casa, un libro, una trasmissione televisiva, un raduno di persone illustri o ignote, una figlia: tutto è occasione o pretesto, ad esempio nel diario, per trascrivere quasi meccanicamente — o come in quel limite ambiguo che separa la veglia dal sonno, nel perdurare attraverso le epoche dell'eterno dormiveglia — il proprio trasalire di fronte alle cose. Tutto ci ferisce, dice Handke, e nello stesso tempo tutto ci può esaltare, convertire, redimere: quasi che si trattasse non d'altro se non di fare il necessario silenzio in sé, perché le cose tornino a parlare, perché tutto rinasca.

*Il peso del mondo* è forse il libro più compatibile, più coerente, di questa nuova avanguardia, quella che crede quasi fideisticamente, nell'esistenza di un'ora del vero sentire. Mentre nei romanzi questa fede si tramuta in un vettore ideologico suo malgrado che finisce per appesantire il testo e la sua libertà, nel diario tutto è chiaro fin dall'inizio. Ogni frase è in sé una denuncia che la fede è immutata e che non si è dovuto rinunciare che alla vanità di un progetto. Ogni frase, insomma, si è tramutata in un'epifania. Ed è un procedimento che registra il bello e il buono senza che il discorso ne risulti intralciato. Il bello e il buono, tutto ciò che nasce per la seconda volta, sono lì, a portata di mano; e ogni aurora, ogni rinascita degli dei, esistono appunto per questo; per togliere al mondo il suo peso, all'aforisma il suo alone sentenzioso, la pretesa di abbellire un racconto, e regalargli in extremis un senso...

Ma se pensiamo al romanzo, il discorso è diverso. All'euforia mondano-mercantile dell'Enzensberger che risponde alla crisi o alla svolta fondando con « Traslantantik », una

rivista ben diversa dal « Kurbusch », possiamo accostare l'euforia mistica di Handke. L'eroe dell'*Ora del vero sentire*, l'addetto d'ambasciata Kauschnig (siamo nell'ambasciata austriaca a Parigi) fa un sogno e diventa di colpo un Risvegliato. Cioè, il dormiveglia per adesso è finito, almeno per il tempo che durerà l'illuminazione. Tutta la sua precedente vita quotidiana gli appare nauseante (così, senza motivo, è ovvio) e l'unica cosa che conta è la ricerca di una esperienza semplice ma assoluta: la bottiglia del latte sulla porta di casa, la visione di una foglia d'ippocastano sul lungosenna... « Alla fine Kauschnig si accorse che stava per piangere, per il sollievo di non dover più simulare, per il dolore, poiché ora era finita per lui », dice Handke del suo eroe — ed è quasi un lapsus se pensiamo che ciò che non si deve più fingere è ciò che eravamo stati fino al giorno prima, vale a dire un giovane scrittore d'avanguardia. Il risveglio di questo scrittore equivale alla caduta di una censura, al crollo di un tabù, addirittura al crollo di una diga. La roccaforte dell'io si spappola in mille rivoli lacrimali: sembra che Kauschnig abbia sulle sue spalle, appunto, e di nuovo, « tutto il peso del mondo ».

Ebbene: è proprio confrontando il diario e il romanzo, poi, che definiamo meglio la nuova situazione. I temi sono gli stessi. Ma mentre nel diario non c'è personaggio, non c'è azione, non c'è romanzo (come è inerente al suo statuto) e ogni frase si tramuta in un'epifania — o foglia d'ippocastano, o dialogo trascritto da un altro libro, o disegno di una conversazione colta per strada — senza che ciò debba scaricarsi su un solo attante, per dirla con Brandi, nel romanzo c'è il personaggio che, come un magnete, deve raccogliere tutto su di sé, sulle sue povere spalle d'Atlante.

E mentre il diario potrebbe somigliare ad un « libro di devozioni domestiche » (strano davvero questo passaggio da Musil, o da Kafka, a Brecht!) o ad una collezione di atti santi e virtuosi senza che ciò sia troppo pesante, nel romanzo davvero nulla è lieve. Kauschnig, con tutta la sua innocenza ritrovata, fa un po' ridere, è una macchietta — ogni secondo un'emozione, ogni passo una angoscia o un librarsi in volo, tutta una serie di insopportabili stati

d'animo e uno sciorinare ipersensibilità fino a produrre, fatalmente, l'ingorgo, il *tilt* e il nostro rigetto. L'aria del romanzo è così rarefatta che si satura ben presto, impedendoci di respirare. Di questi due giorni della stupida vita dell'addetto d'ambasciata non ce ne importa niente perché sappiamo che troverà per terra o sulle panchine un mucchio di roba, cioè niente; perché sappiamo che la sua sensibilità è dimostrativa — perché Handke, questa è la verità, cercando l'ora del vero sentire esibisce niente altro che lo zelo del convertito.

Quando Kauschnig, nelle sue eroiche passeggiate, dice alla figlia in lacrime per un cane che « non si piange per una cosa così », abbiamo il secondo e più significativo lapsus. Il primo riguardava il passato e questo secondo riguarda il presente. In effetti non si piange per cose così e se non pianse Joyce nel 1901, quando ebbe a diciannove anni la sua prima epifania, e se non pianse neppure Sartre nel 1939 (ma Sartre, voi direte, aveva già trentaquattro anni!) quando scoprì la famosa radice dell'albero, Handke non fa altro che sprofondare voluttuosamente nelle sue lacrime, cioè nella sua ritrovata libertà. Handke prima credeva di essere obbligato a nascondere (e se il suo Kauschnig compra un libro di Henry James, il maestro delle censure, è il terzo lapsus!) e ora si sente libero di esibire. Ma non si accorge che quella libertà è ancora un obbligo — e che quando lo scrittore d'avanguardia invecchia succede che, allentandosi le difese, tutto diventa, in effetti, meglio visibile — e la sua nuova fede non è che un ritorno del rimosso, e la sua ingenuità, come ogni primitivismo, niente altro se non la cattiva coscienza di ogni avanguardia.

DEMOLIERUNG DER ÖSTERREICHISCHEN SEELE  
ZUM PROSAWERK JOSEF WINKLERS

von  
FRANZ HAAS  
Neapel

Josef Winkler kreist in seinen Büchern viel um sich selbst, führt aber dazu noch weitere Kreisbewegungen aus, immer wieder um seine zwei Themen: um Eros und um Thanatos. Aber diese beiden Fixpunkte Sexualität und Tod, um die sich in Winklers Mikrokosmos wiederum Themen wie Geburt, Gewalt, Familie und Religion bewegen, diese beiden Pole sind nicht nur Angelpunkte in seiner Innenwelt. Sie haben ihre Gültigkeit auch in der Außenwelt, denn der Kosmos, den er in obsessivem Zwang beschreibt, ist zwar sein eigener, doch die poetische Kraft seiner Bilder verleihen dem Geschriebenen jene Allgemeingültigkeit, die das Kunstwerk ausmacht. Seine literarische Methode ist die Überladung der Sprache mit Methaphern, die Errichtung eines komplizierten Kunstgebäudes aus Bildern von seiner bäuerlichen Welt im finstersten Österreich, von seinen Fluchten nach Italien und kurzen Aufenthalten in Berlin. Mit einer blasphemischen Lust an der Verletzung möglichst vieler Tabus beschreibt und demoliert Winkler die Idylle seiner ländlichen Heimat, die barock-katholischen Riten mit ihrer Allgegenwärtigkeit des Todes in einer düsteren österreichischen Provinz, die gezeichnet ist von einem latenten Hang zum Geist des Nationalsozialismus.

Doch von Anfang an hatte Winkler nichts im Sinn mit jener « negativen Heimatliteratur », die in den siebziger Jahren Schule und Mode machte und sich in einer gutwilligen Sozialkritik erschöpfte. Seine egozentrische Perspektive geht in ihren blasphemischen, nekrophilen und homoero-

tischen Wortkaskaden aber auch weit über die ästhetisch dezente literarische Nabelschau der « neuen Innerlichkeit » hinaus. Franz Schuh schreibt über das Dilemma der österreichischen Literatur zu Beginn der achtziger Jahre, daß ihm « der schmutzige Charme falscher Diskretion » ebenso verhaßt sei wie der « Schweißgestank risikoloser Denunziationen »<sup>1</sup>. Leicht ließen sich die Namen Peter Handke und Franz Innerhofer diesen beiden Fraktionen zuordnen.

Was Winkler in seinen Romanen gelingt, ist die Verschmelzung dieser beiden Strömungen und damit ein Ausbruch in eine dritte Dimension, die seine verbalen Rebellionen zu Literatur machen: sein Dasein zu beschreiben und damit ein Stück *des* Daseins zu beschreiben. Was ihm nicht gelingt, ist die eigene Befreiung von Kindheitstraumata, vom existenziellen Schrecken, vom Terror des Eros und des Thanatos, jene Befreiung, die der Autor sich durch die Sprache erhofft und die er immer wieder in der Sprache beschwört. Aber es ist anzunehmen, daß auch diese Beschwörungsformeln Bestandteile eines komplizierten literarischen Gebildes sind, rhetorische Figuren, ohne die das schillernde Kartenhaus der Metaphern einstürzen würde.

Ich-Besessenheit wird dem Autor vielfach vorgeworfen, und doch ist seine Schreibweise kaum autobiographisch im landläufigen Sinn. Es ist ein selbstbezogenes Schreiben vom Unwohlsein in der eigenen Haut und von der Unerträglichkeit jeglicher Mitwelt. Auch Ingeborg Bachmann mußte sich anhören, sie habe ihr persönliches Unglücklichsein ausgenutzt und umgemünzt in Literatur und ausgekostet auf Kosten der Leser. Dem ist nur zu entgegen, daß so das « Ungargassenland » jetzt auffindbar ist in der Topographie der Weltliteratur, so wie das

<sup>1</sup> Franz Schuh, *Beschreibung eines Wunsches. Die Grazer Autorenversammlung als Paradigma eines Schriftstellervereins der siebziger Jahre*, in *Zeit ohne Manifeste? Zur Literatur der 70er Jahre in Österreich*. (Hrsg. von Friedbert Aspetsberger), Wien, 1987, S. 29.

« Bauerntheater » im Dorf Kamering des Josef Winkler ein Detail ist aus dem Welttheater.

#### DIE KINDERSEELE

Die Wortmaschine mit ihrem kleinkarierten Buchstabenfeld am Labyrinth tausender Schrecksekunden, ein schwarzes Leintuch vor Augen, den zu Gewebe reduzierten Augenblick eines Liebesaktes, diese Wortmaschine, die beschreibt und in der Beschreibung in der sprachlichen Konsequenz die angehäuften menschlichen Bewegungen in ihrer Ekstase auflöst, wird jetzt in Betrieb genommen. (Me12)

Solches Schreiben über das Schreiben im literarischen Text hat immer einen Beigeschmack von Ritual und Beschwörung und erinnert, ob es will oder nicht, an Homers « Anrufung der Muse, die helfen soll, das Ungeheure zu vermelden »<sup>2</sup>. Vermeldet wird in Winklers erstem Roman *Menschenkind* gleich zu Beginn der gemeinsame Selbstmord zweier Jugendlicher, erhängt an einem Kalbstrick im Pfarrhofstadel des Heimatdorfes: ein ungeheurer Liebestod, der fortan als Tabu auf dem Bauerntheater gilt; und der Autor will deshalb nur noch über ihn schreiben, über die Liebe und über den Tod im ausschweifendsten Sinn. Der Text ist äußerlich vielfach gegliedert, kursiv geschrieben die Regieanweisungen für ein imaginäres Theater, in Normalschrift die Rede eines stummen Interpreten, manchmal satzenhaft kurz, dann wieder als uferloses Wortmeer, aufwendig und verschwenderisch<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Über epische Naivität*, in: Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt 1981, S. 35.

<sup>3</sup> vgl. Karl Wagner, *Über die literarischen Dörfer. Zur Ästhetik des Einfachen*, in: *Zeit ohne Manifeste?*, op. cit., S. 179. Wagner schreibt unter anderem: « Von den in der österreichischen Nachkriegsliteratur so zahlreichen Inversionen des Heimatromans unterscheidet sich *Menschenkind* durch seine Sprach-Ausschweifungen, die — mitunter von einer manieristischen Automatik angetrieben — radikal die brutale Vernichtung von Kindheit auf dem Dorf in eine Bilderfolge bannt, die von Mord, Tod und Sexualität bestimmt wird. »

Berichtet wird von der Verfassung einer Seele, die geformt wird im Dunst des Kuhstalls und des Weihrauchs, unter materiellen Zwängen und den archaischen Ritualen der Dorfkirche. Berichtet wird vom Zustand dieser Seele, nachdem sie ein weltliches und geistliches Schreckensregime ertragen hat eine ganze Kindheit lang, eine « Kindheit, die sich zwischen zuckenden blutigen Hahnenköpfen, trottelnden Pferden, tänzelnden Kalbstricken bewegte » (Me 148). Erzählt wird im kruden Idiom der Bauern, im schrillen Klage-ton des Kindes und im Pathos der Barocktragödien bis hin zur Sprache der trancehaften Insistenz der kirchlichen Litaneien. Auch das ist eine österreichische Tradition: die Zeichen und Gesten der barock-katholischen Tradition, die sich in ihrem grellen Pomp bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Diese Zeichen und Gesten, die mithalfen, ein feudales Regime über Jahrhunderte zu tragen und heute noch Seelen in Schach halten, die hat sich der ehemalige Dorfministrant Winkler abgeschaut. « Und alles diese Barocke », sagt der Autor in einem Interview, « das kommt natürlich in meiner Prosa wieder, und dieser Ritus, der da drinnen ist, das Rituelle in der Kirche, das Ministrieren, das Zelebrieren [...] jetzt zelebriere ich in der Sprache weiter »<sup>4</sup>. Nicht nur der Inhalt sondern auch die Form des Erzählten werden geprägt vom kirchlichen Ritual, das sich bis in den Sprachduktus fortsetzt, wie zum Beispiel in jener Beichtszene, in der der Priester das Kind « mit einem Schwall bezaubernder Formeln » in eine trancehafte Bewußtlosigkeit versetzt. Der Trancezustand der Kindes setzt sich fort in einen Schwebestand der Sprache, einer beschwörenden Sprache, die das Geschehen in einem einzigen Satz vom Beichtstuhl hinausführt in das Dorf und auflöst in der Natur:

Der Körper des Kindes war ermüdet und hing wie ein gekreuzigter Jüngling am Priester, der sich seiner Schuld wie eine in den Himmel

<sup>4</sup> Josef Winkler in einem Interview mit Arnulf Ploder, *Neues vom Äckermann aus Kärnten*, in: « Kärntner Tageszeitung », 17.9.1981, S. 7.

hochfahrende Seele entthob, indem er betete und streichelte, streichelte und betete, den Gott meiner Kindheit und die violetten Engel anrief, schließlich die Dorfglocke zur Mittagsstunde zum Läuten brachte, Hähne erschreckte, Bauern, Knechte und Mägde von ihrer bückenden Arbeit kerzengerade aufstellte, Milchkühe und Pferde unruhig werden ließ, die Großmutter aus ihren Todesträumen weckte und die Regenbogenforellen im Dorfbach wie Kugeln eines Flipperautomaten zuckend von Stein zu Stein schnellen ließ. (Me90)

Hubert Fichte, dem Winkler seinen zweiten Roman gewidmet hat, sieht im Barocktheater einen « säkularisierten Nachhall » religiöser Riten, die sich bis heute in den christlichen Litaneien und in den Messen der Mischreligionen erhalten haben und in eine Trance versetzen, die den « umgekehrten Moralweg » geht: « Nicht Imitation des Guten, also Naturalismus, Klassik, sondern Entäußerung des Bösen »<sup>5</sup>. Die Tradition des Barock übernimmt Winkler nicht nur aus dessen katholischer Schattenseite; sein suggestives Sprachverhalten erinnert an die rhythmischen Formen der Barockdichtung ebenso wie der zwanghafte, letztendlich aber vertraute Umgang mit dem Bösen, mit dem Tod, der in den Metaphern und Beschwörungsformeln an Schrecklichkeit verliert. Der Tod ist dann nur noch Teil eines Kreislaufs und Gegenstück zur Geburt:

Das Dorf war von Friedhof, Kirchenglocken und dem herrschaftlich am Golgathahügel stehenden Pfarrhof eingezäunt. Die Bauern begannen ihre Arbeit mit Hahnenschrei und Morgenglocken. Ein silbergrauer Mann ging mit priesterlichen Gebärden kontrollierend die frisch asphaltierte Dorfstraße hinunter, links und rechts schauend, das seelische und körperliche Kreuz der Bauern, zuerst der Bauern, dann der Bäuerinnen, der Knechte, Mägde und Kinder segnend. Rote Ministranten liefen ihm zu und bestärkten seine göttliche Einsamkeit, rangen um seine Gunst, bekriegten einander, flochten ihre Händchen in seinen Heiligenschein. Der Dorfälteste und der Dorfjüngste waren dem Tod gleichermaßen nahe, und dort, wo der Tod ist, geht auch der Priester aus und ein. (Me91)

<sup>5</sup> Hubert Fichte, *Vaudoueske Blutbäder. Mischreligiöse Helden. Anmerkungen zu Daniel Casper von Lohensteins Agrippina*, in: Hubert Fichte, *Homosexualität und Literatur 1*, Frankfurt 1987, S. 186.

Wer eine katholische Erziehung in einem österreichischen Dorf erfahren hat, wird im Ton und im Gehalt solcher Sätze jene beklemmende Welt wiedererkennen. Was hier aus dem dörflichen Kosmos an Realitätspartikeln festgehalten wird, erfolgt auf dem spirituellen Umweg: nicht durch Beschreibung des Lebens, sondern durch Aufschreibung der Zeichen und Gesten und Symbole aus jenem Kosmos, allen voran die Symbolik des Todes<sup>6</sup>. Selbst angesichts des Todes treibt Winkler mit dem Realismus ein spöttisches Spiel, wie jener Kreter, der alle Kreter der Lüge bezichtigt: « Dichter lügen alle. In ihren Lügen steckt oft die ganze Wahrheit. Ein Dichter, der nicht lügt, beweist nur seinen falschen Charakter » (Me 151). Und er zitiert damit fast im Wortlaut sein erklärtes Vorbild Jean Genet und dessen Aufforderung, das zu entdecken, was der Dichter verbergen wollte<sup>7</sup>. Nach dem Bericht vom Unfall eines Mädchens auf der Landstraße, der den Autor aus seiner Literaturwelt aufscheucht, heißt es über das eigene Schreiben, daß « dieses kleine Dreckstück Literatur » bedeutungslos sei angesichts eines Menschenlebens. Doch der Leser weiß auch hier nicht so recht woran er ist; denn Dichter lügen alle.

Über das Schreiben wird noch oft geschrieben in diesem Text, die Muse immer wieder angerufen, zu helfen, das Ungeheuerliche zu vermelden: die ungeheure Liebe des Erzählers zu einem jungen Mann, die zu berichten die Muse

<sup>6</sup> vgl. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, revidierte Ausgabe besorgt von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1969, S. 183. Benjamin schreibt an dieser Stelle über die Symbolik des Todes und des Totenkopfes, diese « naturverfallenste Figur »: « Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen des Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todesverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. »

<sup>7</sup> vgl. Hubert Fichte, *Jean Genet*, Frankfurt und Paris 1981, S. 105. Darin Jean Genet und Hubert Fichte in einem Gespräch: « J.G.: ...in Wirklichkeit war ich sehr ungenau. Ich kann niemandem etwas sagen. Ich kann nur lügen. »

wahrhaftig mithilft, in einem schillernden Wechsel von physischer und allegorischer Beschreibung, deren Gegenständlichkeit die Rezensenten der Tagespresse erwartungsgemäß irritiert hat. Man drohte freilich nicht mehr mit dem Verdikt « Pornographie », wie man es vor zwanzig Jahren noch getan hätte, sondern es hieß jetzt « Schwulst, Bombast und Kitsch »<sup>8</sup>. Es ist auch wirklich viel verlangt von einem Literaturkritiker, die Kunde von so Ungeheuerlichem zu vernehmen: eine Liebe nachzuvollziehen in ihren Exzessen, ihren Rasereien zu folgen bis hin zur verstiegenen Behauptung, sie habe den Tod überwunden:

Unsere Liebe ist stärker als unser Leben, stärker als unser Tod, der sich von Geburt an in unsere Herzen nistet und als hungriger Vogelschrei meine zwei und deine zwei Trommelfelle manchmal erzittern läßt. (Me187)

Zu denken ist hier an den Film *Das Gesetz der Begierde* von Pedro Almodóvar, in dem das Erzählen einer tödlichen Leidenschaft zur Gratwanderung zwischen Kitsch und Tragik wird, einem Balanceakt, bei dem sich Homosexuelle offensichtlich am schwindelfreisten erweisen.

In der literarischen Komposition des Romans steht diese Liebe als positives Gegenbild zum gemeinsamen Liebestod der Selbstmörder und zur mehrdeutigen Symbolik des Kalbstricks (als Instrument der Geburtshilfe und des Selbstmords), die im Text immer wieder auftaucht. Für Thomas Bernhard ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt. Josef Winkler hat in diesem Roman *Menschenkind* so viel über den Tod geschrieben, daß dieser lächerlich geworden ist: « Der Tod war lächerlich und hatte die spitzbübischen Augen eines Kindes, das sich für einen Augenblick aus der Deckung aufrichtet und gleich wieder niederkauert [...] » (Me 187 — Und im darauffolgenden Satz dann gleich: « Der Tod, nur mehr eine Frage der Formulierungskunst? » — versehen aber mit einem unübersehbaren Fragezeichen.

<sup>8</sup> Sigrid Löffler, *Blut und Hoden*, in: « Profil », 12.6.1979, S. 53.

## DAS VATERLAND

Ach, die österreichischen Verhältnisse kommen mit ihrer Kraft der Antithese schon als Satire zur Welt, und ein Satiriker, der ihre künstlerische Gestaltung erstrebt, muß eher mildern als übertreiben [...] <sup>9</sup>  
(Karl Kraus, *Sittlichkeit und Kriminalität*)

Josef Haslinger hat in einem beredten Essay von einem « braunen, unterirdischen Fluß » geschrieben und daß es richtiger sei, von einem « Fall Österreich » zu sprechen und nicht nur von einem « Fall Waldheim » <sup>10</sup>. Thomas Bernhard kommt in seinem sechshundertfünfzig Seiten langen Roman *Die Auslöschung* sehr bald zu einem Urteil über die Charakteristik seines Landes in einer knappen Sentenz: « katholisch und nationalsozialistisch » <sup>11</sup>.

Bei Josef Winkler erfolgt die Auseinandersetzung mit dem Vaterland wiederum auf dem poetischen Umweg über den verbalen Hahnenkampf mit dem Vater und über die Verzeichnung von Alltagsmomenten aus einem österreichischen Dorf. Im Roman *Der Ackermann aus Kärnten* wird mit einem ähnlichen Inventar an Metaphern und Symbolen wie in *Menschenkind* vom Erwachsenwerden einer Kinderseele erzählt. Der Halbwüchsige taumelt durch eine groteske bäuerliche Welt zwischen den Autoritäten Kirche und Obrigkeit: das ist die unanfechtbare geistliche Autorität des Pfarrers, das ist aber auch der Staat, der seine Symbole der Macht sogar den Dorfkindern zur Kenntnis bringt, als weiße Uniformkappen der Dorfgendarmen. « 'Weiß Mäuse' nannte man die fahrenden Polizisten, die die Kinder auf dem Sandhaufen erstarren ließen, wenn

<sup>9</sup> Karl Kraus, *Sittlichkeit und Kriminalität*, München 1970, S. 164.

<sup>10</sup> Josef Haslinger, *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*, Darmstadt 1987, S. 47.

<sup>11</sup> Thomas Bernhard, *Die Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt 1986, S. 148.

sie langsam links und rechts blickend über die Dorfstraße führen. Sobald ich einen Polizisten sah, fielen mir alle Untaten ein, genauso, wenn ich in der Kirche den Beichtstuhl betrachtete » (A 166).

Das Polizeiauto und der Beichtstuhl, der Stahlhelm und die Erntedankkrone, das sind die äußeren Zeichen jenes Reiches in dem der Vater « Ackermann » herrscht. « Der Ackermann trägt einen Hitlerbart. Tiere und Kinder bilden sein Volk, das jedem Befehl gehorcht. Die Schare des Pfluges salutieren, wenn er die strammliegenden Ackerschollen entlangschreitet. Millionen von reifen Weizenehren jubeln im zu. Heil Ackermann! » (A 31).

An winzigen Ausschnitten aus dem familiären Alltagsleben und in allegorischen Visionen werden hier Tendenzen sichtbar gemacht, die aus dem Mikrokosmos der Familie oder des Dorfes übertragbar sind hinaus auf das ganze Land. Der latente Hang weiter Teile der österreichischen Bevölkerung zum Nationalsozialismus ist in der zitierten Textstelle semantisch reduziert auf ein lächerliches Hitlerbärtchen auf der Oberlippe des Vaters <sup>12</sup>. « Der Tod ist auch ein Meister aus Österreich » <sup>13</sup>, so variiert Winkler an einer anderen Stelle den emblematischen Vers von Paul Celan. Im Roman *Der Leibeigene* ist das ganze Pandämonium der österreichisch-nationalsozialistisch-katholischen Tendenz dann oft nur auf schrille Formeln reduziert: « Hitler von Nazareth, König der Juden » oder « bischofsmützentragende

<sup>12</sup> Wendelin Schmidt-Dengler verwendet für die Beschreibung literarischen Verfahrens die Bezeichnungen « Destruktion », « Reduktion » und « Restauration ». In diesem Schema kommt Winkler der Reduktion am nächsten; es drängt sich für ihn aber der Ausdruck « Deformation » geradezu auf. Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Drei Naturen: Bernhard, Jandl, Handke - Destruktion, Reduktion, Restauration. Anmerkungen zum Naturbegriff der drei Autoren*, in: Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, Wien 1986, S. 64-86.

<sup>13</sup> Josef Winkler, *Du darfst mich töten, wenn du mich nur liebst*, Nachwort in: Hans Henny Jahnn, *Die Nacht aus Blei*, Frankfurt 1981, S. 114.

Rattenleichen » oder « Plastikmuttergotteszitzen » sind subversive Ungetüme, über deren poetischen Stellenwert sich die Geschmäcker uneinig sind<sup>14</sup>.

Äußerlich strukturiert ist der Roman *Der Ackermann aus Kärnten* durch die Einteilung in Kapitel von denen je eines einem Haus des Dorfes gewidmet ist. Aufgezählt werden gleich zu Beginn die Anzahl der Tiere, der Kinder und der Kruzifixe in jedem Haus - als ironisches Spiel mit den Wertsymbolen dieser archaischen Welt, aber auch mit jeglicher empirischen Verfahrensweise. Auf dem Rundgang durch diese Welt voll düsterer Menetekel erfährt der Leser in fragmentarischen Bildern Einzelheiten vom Leben im Dorf: Am Kalbstrick baumeln die jugendlichen Selbstmörder, endlos sind die Züge der Leichenbegängnisse, allgegenwärtig die Fernsehapparate, die Kruzifixe und die Helden aus den Büchern von Karl May. Mit der Musik von John Travolta und der Rolling Stones im Ohr, schreitet die Dorfjugend zur Feldarbeit, und ein rebellischer Hirtenknabe treibt die Rinder mit seiner Kawasaki über die Wiesen. Das zentrale Kapitel des Buches ist dem Vaterhaus des Erzählers gewidmet und damit dem Konflikt zwischen Vater und Sohn. Die Erzählposition wechselt dabei öfter in die zweite Person, indem das Du in einer Art « Brief an den Vater » direkt angesprochen wird: Mit einer Flut von emotional geladenen Anklagen aus Assoziationsketten von Kindheits-erinnerungen voll ödipalen Hasses wird dem Vater der Prozeß gemacht; doch nicht nur diesem leiblichen Vater, sondern auch dessen ganzer despotischen Welt, dem Bauernland, dem Vaterland. Natürlich ist Winkler dabei « von einer

<sup>14</sup> So zum Beispiel schreibt Wolfgang Hegewald: « Zudem finden sich in Winklers Roman Fluchreihen und blasphemisch gemeinte Verwünschungen, Racheformeln und zivilisationskritische Ausfälle von feuilletonistischer Gewöhnlichkeit, die keinen Kalauer scheuen. Dabei gerät die Provokation gelegentlich ziemlich pubertär; eine Wendung wie 'Jesus von Nazareth, der König der Juden' ist peinlich und unheimlich zugleich, Wortwerk *made in Kamering*, gespenstisch furchtbarer Gedankenunrat. » Vgl. W. Hegewald, *Ein Hindernislauf. Josef Winklers Roman 'Der Leibeigene'*, in: « Die Zeit », 29.5.1987.

analytischen Lösung des Konflikts weit entfernt, beabsichtigt sie aber auch nicht »<sup>15</sup>, wenngleich das Buch *Abschied von den Eltern* von Peter Weiss immer wieder als Vorbild angesprochen wird. Der bäuerliche Ödipus läßt an der Schreibmaschine den ausschweifendsten Mordphantasien und leichenschänderischen Instinkten freien Lauf:

Wenn du tot bist, werden wir, mein kleinster Bruder und ich, an den Sarg herangehen, deine Prothese aus dem Oberkiefer nehmen und, die Zacken nach oben auf dein Haupt stellen, dich krönen, Vater, das Zepter deiner Mistgabel in die rechte Hand, dir den Rosenkranz entreißen, raus mit dem Kruzifix, den Gekreuzigten runterlösen und das Embryo, das ich war, kreuzigen, und rauf damit und auf deine Brust gelegt, mein Vater, die wenig behaart ist. (A105)

Angesichts solch sprachlichen Delirierens im Sakrileg rufen in Österreich die Konservativen gerne nach dem Staatsanwalt, die die Fortschrittlichen nach dem Psychiater. Alois Brandstetter spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem « Zynismus » Winklers, der zwar noch von dessen « Masochismus » überboten werde; offensichtlich jedenfalls sei die « vertrackte psychische Situation »<sup>16</sup>. Nun sollte aber für den, der mit Literatur sich kritisch befaßt, die Beschaffenheit eines literarischen Werkes zur Debatte stehen und nicht der psychiatrische Befund über den Autor.

Über die emotionalen Gründe des eigenen Schreibens gibt auch Franz Kafka Auskunft an den Vater: « Mein Schreiben handelt von Dir, ich klagte dort ja nur, was ich an Deiner Brust nicht klagen konnte. Es war ein absichtlich in die Länge gezogener Abschied von Dir »<sup>17</sup>. Und Josef Winkler schreibt:

<sup>15</sup> Josef Strutz, *Josef Winkler*, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*, 29. Nachlieferung (Stand: 1.4.1988), München 1988, S. 8. Im Anschluß an diesen ausführlichen Beitrag findet sich auch eine beinahe komplette Auflistung der Sekundärliteratur über Winkler.

<sup>16</sup> Alois Brandstetter, *Prosaische Annäherung an die Väter. Zu einem Motivboom in der österreichischen Gegenwartsliteratur*, in: *Zeit ohne Manifeste?*, op. cit., S. 195.

<sup>17</sup> Franz Kafka, *Brief an den Vater*, Frankfurt 1975, S. 51.



Warum kann ich nicht erzählen wie jeder andere, beschreiben wie jeder andere beschreibt? Als wollte ich einen Brief in Romanform schreiben, aber es sind keine Briefe, die ich schreibe, keine Romane, keine Erzählungen, Gedichte oder Sprechstücke, es ist die Sprache, die während meiner Kindheit abgewürgt und stumm gemacht worden ist. Diese unterdrückte Sprache ist aufgebrochen, wie sie abgewürgt wurde mit derselben Kraft der Liebe und des Hasses. (A101)

Wie Kafka im *Brief an den Vater* läßt auch Winkler den Vater in einer langen Gegenrede zu Wort kommen<sup>18</sup>, einer Rede, die der Autor selbst dem Vater in den Mund legt, einer Verteidigung des Angeklagten voll von glaubwürdigen emotionalen Einwänden, die die rasende Anklage des Sohnes wiederum relativieren. An diesem Punkt scheint eine Grenze überschritten, « etwas der Wahrheit so sehr Ähnliches erreicht », wie es am Schluß in Kafkas *Brief an den Vater* heißt, « daß es uns beide ein wenig beruhigen und Leben und Sterben leichter machen kann »<sup>19</sup>.

Die Erleichterung wird im *Ackermann aus Kärnten* auch gleich sichtbar, die Umklammerung mit dem Vater löst sich, der Erzähler reist mit einem Freund nach Rom und wartet im Petersdom auf die Audienz des Papstes. Damit hat der ehemalige Dorfministrant seinen Graal erreicht, das Zentrum jenes katholischen Universums, das seine Kinderseele demoliert hatte und auf das sich im darauffolgenden Roman *Muttersprache* die entfesselte

<sup>18</sup> Claus-Ulrich Bielefeld hat auf diesen Zusammenhang ausführlich hingewiesen, schränkt allerdings zurecht ein: « Vielleicht sollte man die Gemeinsamkeiten von Kafkas fast in der Manier eines Beamten geschriebenen Text und Winklers mythomanischen Beschwörungen nicht überbetonen: Zwar tragen beide — der jüdische Großbürgersohn und der Kärntner Bauernsohn — ihren ödipalen Konflikt aus; aber der eine schreibt in präziser, scharfer und kontrollierter Diktion, der andere in einer wilden und aufschäumenden Sprache, die manchmal wie ein pulsierender Organismus wirkt. » Vgl. Claus-Ulrich Bielefeld, *Abschied von den Eltern. Josef Winklers « Menschenkind » und « Ackermann aus Kärnten »*, in: « Literaturmagazin » 14 [1981], S. 99.

<sup>19</sup> Franz Kafka, *Brief an den Vater*, op. cit., S. 74.

Sprache des jungen Schriftstellers in rasenden Angriffen stürzt. Aber die Faszination der barocken Totenwelt läßt ihn trotz aller rationalen Auflehnung nicht los. Kapellen, Kirchen, Katakomben, Gräfte und Friedhöfe ziehen ihn immer wieder in ihren Bann. Ganz ähnlich erging es dem jungen Marquis de Sade auf seiner Italienreise<sup>20</sup>. Der tobende Haß gegen die Urheber so vieler Seelenqualen vermischt sich mit einem heimlichen Hingezogensein zum Kirchenmief aus Schweiß und Weichrauch, verbindet sich « zu einem atemlosen Vexierspiel », so nennt es Friedbert Aspetsberger, « das aus den Beziehungen unter den Metaphern entsteht, einer Schreibart, der man in der neueren Literatur nicht so rasch begegnet, meines Wissens gar nicht, nur bei Winkler »<sup>21</sup>.

Der « barocke Todeseifer » begleitet auch die Liebes-schmerzen, die das Erzähler-Ich erleidet und beschreibt, in schwindelerregender poetischer Höhe, über dem drohenden Abgrund des Kitsch. In einem Brief schreibt er an den Geliebten:

Ich schreibe nur mehr, um dem Leben aus dem Weg gehen zu können. Ich bin wie ein Todkranker, der nichts mehr erträgt, die Wolken wie den Regen nicht, den Wind nicht, das Kind in mir, das immerzu deinen Namen ruft, möchte stumm sein, wie es während meiner Kindheit war. Aber es spricht mit dir und weckt unsere Kindheit auf [...] Dein Kinderblut hört mir zu, und du, der dazugehörige Mensch, bist weit entfernt, kannst mich nur mehr hören, wenn ich auf dem Totenbett liege und meine Kinderhände nach dir ausstrecke, deine Haare fallen mir wie ein Vorhang auf meine herzzer Schlagene Brust. (A223)

Die Sprache ist ruhiger geworden nach der Auseinandersetzung mit dem Vater, epischer und versöhnlicher, doch es

<sup>20</sup> vgl. Hubert Fichte, *Der blutige Mann. Sade*, in: Hubert Fichte, *Homosexualität und Literatur*, op. cit., S. 107: « Die Kirchensucht des jungen Freigeistes fiel während der italienischen Reise auf. Gebete und Anrufungen des Himmels und des Teufels begleiten die dreißig Jahre Gefängnis. »

<sup>21</sup> Friedbert Aspetsberger, *Einführung zur Lesung Josef Winklers in Rom (Centro Herder)*, in: « Fidibus » 4, Klagenfurt 1984, S. 8.

stellt sich auch nach der Rückkehr ins Heimatdorf am Schluß des Romans *Der Ackermann aus Kärnten* die Idylle nicht so recht ein. Gestört wird sie durch eine jener Epiphanien, die Winkler so oft verwendet: ein Übergang von einer gegenständlichen Beschreibung zu einer Traumvision, mit einer sensiblen Bildhaftigkeit, die in der neuen deutschsprachigen Literatur ihresgleichen sucht:

Manchmal apfelgrün, manchmal blättergrün zieht der Fluß wie ein wallender Teppich in seinem Bett dahin. So schön er jetzt ist, so grausam wird er sein, wenn er anschwellend Menschen und Tiere, Äcker, Wiesen und Felder des Dorfes bedrohen wird, dann wird in den Träumen der Bauern ein dorfgroßer Krebs über den Häusern schweben und beim Schrei eines Kindes aus dem Schlaf schreckend mit seinen Fühlern ein wenig zittern. (A281)

#### DIE MUTTERSPRACHE

Ich vollende nichts, ich schließe nichts ab, was ich sage, ist immer nur fragmentarisch, Blitzlichter sollen es sein, die die Landschaft meiner Kindheit und Jugend erleuchten, aber sofort wieder ins Dunkle hüllen. Ob mein Schreiben nichts anderes ist, als das lebenslange, nun aber ausgeformte Schweigen meiner Mutter? (Mu124)

Die Sprache der Mutter ist das Schweigen, und dieses Schweigen zu beleben müht sich der Sohn ab mit List und Zähigkeit und Besessenheit. In Winklers drittem Roman Muttersprache ist das Erzähler-Ich listiger geworden: Mit winzigen Schritten bewegt es sich vorwärts in einer fast vierhundert Seiten langen Wortwurst, die nur äußerlich durch wenige Absätze verdaulicher wird. Das Ich wechselt übergangslos und so rasch seinen Standort, daß der Leser den Atem verlieren kann, wenn er überall hin folgen will: Es reden die Puppen, die Spiegel und die Teufel, die Selbstmörder und die Transvestiten, die schweigsame Mutter und die unbewegliche Großmutter, vor allem aber redet der Embryo im gläsernen Mutterbauch. Dorthin ist das Ich zurückgekehrt, und von dort aus erzählt es noch einmal sein Dasein, breitet es die aus den beiden ersten Büchern schon bekannte Landschaft seines Lebens noch einmal aus, aber

nicht mehr in der kreischenden Sprache der Kinderseele, sondern in zähen Litaneien, die sich dem Tod entgegenstemmen.

Von seinem Fluchtpunkt im Mutterbauch beobachtet das Ich durch die gläserne Wand eine Außenwelt, der es nicht angehören will und gegen die es sich schreibend wehrt. Da ist der Vater nicht mehr der grausame Diktator Ackermann, sondern nur noch ein männlicher Rivale im Kampf um den Platz im Körper der Mutter. Vom Mutterkörper hat dieses Ich sich nie gelöst, und durch die Erinnerung an ihn überkommt den Zwanzigjährigen Ekel beim Beischlaf mit einem Mädchen. Später verwandelt sich dieses Erzähler-Ich in den Transvestiten Jakow Menschikow; die Damenwäscheabteilung im städtischen Supermarkt betritt er mit Herzklopfen. In der Kirche sitzt er als Vorbeter auf der Frauenseite neben der Pfarrerköchin. « Man wird nicht als Homosexueller geboren, sagt Sartre », so der Erzähler, « aber man kann, je nach den Ereignissen und den Reaktionen darauf, ein Homosexueller werden. Alles hängt davon ab, wie man auf das antwortet, was einem von anderen angetan wird » (Mu 332). Die Hölle, das sind die anderen, das ist die Welt außerhalb des Bauches der Mutter, und diese Welt wird noch einmal beschrieben in endlosen Bildmonaden, Bildern der sexuellen Obsessionen, Metaphern des Todes.

Nicht alles, was dabei so sehr bekenntnishaft aussieht, ist Autobiographie; vielfach verwischt der Autor die Spuren, ändert Namen und Fakten; nur die Zeichen und Gesten seiner Welt sind authentisch: Die aufblasbare Sexpuppe unter dem Bett, die Totenmasken der Else Lasker-Schüler auf der Brust, die vielen Toten, die Selbstmörder, die Doppelselbstmörder, die Doppelselbstmordepidemie, der obsessive Gedanke an den Selbstmord, der am Leben erhält (ein ganz ähnlicher Passus findet sich in Cesare Paveses Tagebuchaufzeichnungen *Il mestiere di vivere*): « Ich denke stunden- und tagelang an den Selbstmord, und manchmal ist es ein ausgesprochener Genuß, stunden- und tagelang an den Selbstmord zu denken » (Mu 289). Vor dem Wannseebahnhof bei Berlin, wenige Schritte von

jener Stelle, an der Kleist und Henriette Vogel gemeinsam in den Tod gingen, hört er mit dem « Ohr eines Selbstmörders die herankommende und weggehende und wieder herankommende und wieder weggehende Berliner S-Bahn » (Mu 284f).

Als ich erfuhr, daß sowohl die Berliner S-Bahn wie auch die Fernzüge streikten, blickte ich traurig vor mich hin. In den nächsten Tagen war also nichts mit dem Zugselbstmord. Im Berliner Tagesspiegel werde ich jeden Tag lesen, um zu erfahren, wann der Fernverkehr wieder beginnt. (Mu288)

Dieses Kokettieren mit dem eigenen Tod ist, so wie die Homosexualität, eine Form der Verweigerung vor der Gesellschaft, es ist aber auch ein Ritual der Beschwörung zur « Entäußerung des Bösen », wie in den kirchlichen Litaneien, deren Methoden Winkler kopiert und mit der mühsam erworbenen Muttersprache koppelt: Das ist wie das laute Singen der Kinder, die sich Mut machen in ihrer Angst vor der Dunkelheit.

Den Weg aus der « falschen Welt », in die Winkler sich hineingeboren fühlt, den Weg in die Freiheit, den Abschied von den Eltern, erschreibt er sich auf der Schreibmaschine: « Anschlag für Anschlag, Zeile für Zeile, Seite für Seite, Buch für Buch » (Mu 97), und es entsteht dabei neben dem bizarren Psychogramm des Erzählers auch dessen Bild von der Gesellschaft, von der « falschen Welt »<sup>22</sup>. Mit « paradoxen Aphorismen » setzt er sich in einer « ästhetischen Revolte »<sup>23</sup> gegen diese Welt zur Wehr, als « einziger Totenmaskenbildner im rotweißbroten Land »

<sup>22</sup> vgl. Hubert Patterer, « Jetzt wählst du die Kunst statt der Kriminalität ». Eine Motivanalyse zu Josef Winklers Romantrilogie « Das wilde Kärnten », Diplomarbeit, Universität Klagenfurt 1985, S. 8: « Durch die Enthüllung des Beschädigungsgrades seiner Kindheit entlarvt Winkler auch den der Gesellschaft. »

<sup>23</sup> Doris Wilhelmer, *Das 'erotische Anagramm' avantgardistischer Literatur. Ansätze zu einer Körperästhetik und Interpretation von Josef Winklers 'Menschenkind'*, Diplomarbeit, Universität Klagenfurt 1983, S. 67.

(Mu 178), diesem Land, in dem die Freiheit der Schulkinder darin besteht, daß sie wählen können, ob sie während des Schulgebets das Kruzifix oder das Portrait des Bundespräsidenten ansehen wollen. Er absolviert die acht Klassen der Volksschule und liest Karl May; die Handelsschule schließt er nicht ab, denn es ist « die Literatur, die ihn aus der Schule drängt ». Er beginnt zu schreiben, arbeitet im Büro einer Hochschule und « in seiner Freizeit setzt er sich in die germanistischen und philosophischen Hörsäle... aber wieder ist es die Literatur, die ihn aus dem Hörsaal treibt, denn gerade die professionellen Sekundärliteraten könnten ihn von der Literatur, vom Lesen der Romane und Erzählungen und vom Schreiben abbringen » (Mu 300).

Immer häufiger fährt er nach Italien, das zu einem mythisierten gelobten Land wird: Seinen Roman will er auf italienischem Papier schreiben, denn das österreichische ist « angekleckst von der Sprache der Bürokratie ». Und in der Muttersprache fällt er her über das Vaterland:

Nichts ist in Österreich verlogener und krimineller als die Bürokratie, nichts zynischer als der Bürokratenzynismus, nichts gefährlicher und für den Menschen bedrohender als diese große, über Österreich dahinschwänzende, giftige Natter der Bürokratie, die schon unzählige Menschen und Bürodienner zu Geisteskrüppeln gemacht hat, die wiederum ihre Untergebenen zu ebensolchen Krüppeln machen. Sie blicken aus den Augen dieses sich über ganz Österreich bewegenden Natternkopfes. In Wien lispelt die gespaltene Zunge über den rotweißroten Teppich vor den Toren der Ministerien, dort intrigieren die Handlanger und stricken die Spinnfäden. (Mu307)

Mit einem deutlichen Seitenblick auf Thomas Bernhard zieht hier Winkler alle Register seiner Muttersprache, mit deren Hilfe er dann erstmals die Geschichte eines anderen Menschen erzählt: Die Verschleppung eines russischen Bauernmädchens nach Österreich während des Zweiten Weltkriegs und deren anschließendes Leben auf einem Kärntner Bauernhof.

In seinem vierten Roman *Die Verschleppung* erzählt Josef Winkler in zweifacher Weise das Leben der Njetotschka

Wassiljewna Iljaschenko: einmal in der Sprache des Chronisten oder des Schriftstellers Winkler, der auf dem Kärntner Bauernhof der Russin lebt, und ein weiteres Mal in der begrenzten Erzählweise der Frau, die ihre russische Muttersprache in der Kindheit verloren hat. Als Kind wurde diese von deutschen Soldaten aus der Ukraine nach Kärnten zwangsevakuiert; sie blieb auch nach dem Krieg dort und heiratete einen einheimischen Bauernsohn.

Von der Kritik wurde dieser Roman mit einem deutlichen Seufzer der Erleichterung aufgenommen; endlich sei der verwirrte Bub zur Besinnung gekommen: « Die fast psychotische Ausschließlichkeit, mit der Winkler in seiner Autobiographie seinen sado-masochistischen Privatkosmos der Schändungsphantasien, der Todeswollust und der homosexuellen Rituale festschrieb, scheint durchbrochen. Winkler hat offenbar gelernt, ein Leben wahrzunehmen, das nicht das eigene ist »<sup>24</sup>. Doch die Wahrnehmung eines anderen Lebens und dessen episch ruhige Beschreibung geht eindeutig auf Kosten von Winklers sprachlicher Brillanz, auf Kosten des schillernden Spiels der Metaphern, des « ästhetischen Spielcharakters » und des « Provokationsluxus »<sup>25</sup>, durch den der Leser in den anderen Romanen in Atem gehalten oder überreizt wird. Zwar beabsichtigt der Autor auch in diesem Text eine « Vermittlung von Realitätspartikeln zu totalen Bedeutungen », so Aspetsberger, zwar « handelt es sich bei aller Empirie nicht um diese Empirie, sondern um die Vermittlung der Empirie zur Kunstfigur »<sup>26</sup>, doch bleibt diese Kunstfigur kläglich in ihrem wohlgemeinten Realismus. Dem Autor schien nach dem sprachlichen Feuerwerk der ersten drei Romane der Atem ausgegangen zu sein, und so könnte *Die Verschleppung*

<sup>24</sup> Sigrid Löffler, *Die Verschleppung*, in: « Literatur und Kritik » 185/186 [1984], S. 329.

<sup>25</sup> Hans Mayer, *Außenseiter*, Frankfurt 1975, S. 296. Hans Mayer verwendet diese Ausdrücke bezüglich der Romane von Jean Genet.

<sup>26</sup> Friedbert Aspetsberger, *Einführung zur Lesung Josef Winklers*, op. cit., S. 6.

entstanden sein nach einem Auftauchen zum Luftholen. Mit seinem fünften und vorläufig letztem Roman *Der Leibeigene* zwang Winkler seinerseits wiederum die Rezensenten den Atem anzuhalten.

#### DES TODES LEIBEIGEN

Nur wenn ich schreibe, lebe ich und sitze auf einem Riesenbagger, der sich ins Gestein schlägt, um eine Metapher zu finden. Ich schreibe kniend, falet in sätzeleeren Zeiten meine Hände und bete um Metaphern. Den Kriegsgott kenne ich, den Gott der schwangeren Katzen ebenfalls, aber jetzt bin ich auf der Suche nach dem Gott des Bleistifts. Du bist der Metaphernhund! sagen die Bluthunde. Ich werde solange Metaphern suchen, bis ich selber ein Metapher geworden bin. (L214)

Dies ist wieder eine von Winklers Varianten der homerischen Anrufung der Muse, eine delirierende Beschwörungsformel, die mitten hineinführt in den Schreibrausch und in die « Entsetzlichkeiten und Schönheiten » jener Welt, von der im Roman *Der Leibeigene* berichtet wird. Die Themen sind wieder dieselben wie in der Trilogie *Das wilde Kärnten* (unter diesem Titel wurde die Taschenbuchausgabe der ersten drei Romane später zusammengefaßt), auch das poetologische Inventar ist dasselbe; geändert ist nur die Anordnung und die Dosierung dieses Inventars.

Nach dem Weggang aus dem Vaterhaus und nach der Atempause während des Verfassens der Lebensgeschichte eines anderen Menschen, kehrt der Autor zurück in sein Totenmaskenreich, in dem allein er seine Sprache findet und nimmt erneut einen Anlauf gegen die Windmühlen seines klerikal-barocken Schreckenslandes. Es ist dies keine beschauliche langsame Heimkehr ins Dorf. Es ist die erzwungene Rückkehr des trotzigigen Sohnes, der in der Fremde seine Metaphern mit Strichjungen durchgebracht hat. Die Pressekritik reagierte auf diesen « Rückfall » teils

mit Mitleid<sup>27</sup>, teils mit Pfui-Rufen<sup>28</sup>, als der Zurückgekehrte wieder an sein garstiges Werk ging und mit den Gespenstern seiner Kindheit boxte. Daß da nebenbei Literatur entstand, mochte den Kritikern im erotischen und blasphemischen Getümmel entgangen sein.

Rußgeschwärzte Heiligenbilder, die in den Schlafzimmern der Bauern über den Betten hingen, fielen brennend zu Boden. Der Speck des fettleibigen Jesuskindes der Madonna sulla Seggiola von Raffael brutzelte. Die Flammen entrissen der Muttergottes das Kind [...] Die Totenmasken aller Dorftoten arbeiteten sich wie Maulwürfe aus der geweihten Erde und besetzten die Friedhofsmauer [...]. (L7)

Mit dieser dörflichen Apokalypse beginnt der Roman und endet mit einer grotesk-surrealen Anklage-Litanei aus dem « Dorf der gesenkten Häupter » und der metaphorischen Drohung des Autors, er werde eines Tages das rotweißrote Farbband seiner Schreibmaschine « durch ganz Österreich spannen. Minister werden mit den Scheren ihrer gespaltenen Zungen kommen und es zerschneiden » (L 309). Wieder

<sup>27</sup> vgl. Agnes Hüfner, *Auf Vernichtung aus. Josef Winkler kehrt in die Trübnis seiner Vergangenheit zurück*, in: « Süddeutsche Zeitung », 29.7.1987: « Es schien tatsächlich so, als habe Winkler die Phase seiner nimmermüden Selbstreflexion, die Aufarbeitung der Verachtung, mit der das Dorf seiner Homosexualität ebenso wie seiner Lust am Schreiben begegnete, überwunden. Doch zum Bedauern des Autors und leider auch des Lesers verhält es sich nicht so. In seinem neuesten Buch, dem er wieder die Bezeichnung Roman gegeben hat, *Der Leibeigene*, ist der Autor an den Ort seiner Herkunft und in die Trübnis seiner Vergangenheit zurückgekehrt. »

<sup>28</sup> vgl. Wolfgang Hegewald, *Ein Hindernislauf*, op. cit.: « Mich regen die obszönen Miniaturen nicht auf, in keinem Sinn des Wortes. Nicht die Rede von kleinen sodomitischen Abenteuern im Stall oder von dem auf der flinken Zunge des Erzählers hostienförmig gefrierenden Samen eines Strichjungen empfinde ich als schamlos, sondern vielmehr die Konsakration des häufig Nur-Privaten zur Literatur, die wortreichen Weihen einer Egomane und das pathetische Kokettieren mit dem Vergnügen, von der Welt ausgestoßen zu sein. »

sind es nur fragmentarische Einzelbilder aus der Welt des Erzählers, akribisch verzeichnete Details aus dem Alltagsleben auf dem Bauernhof, obsessive Details aus Phantasien um Geburt, Eros und Tod und wahre oder erdichtete Details von Aufenthalten in Klagenfurt, Berlin, Rom und Neapel. Eine manische Sucht nach der totalen Erfassung von Bildern drängt dabei das Erzähler-Ich in einen kaustischen Wechsel von realem zu irrealem Erzählen:

Nichts darf mir entgehen. Fallen zwischen den Schneeflocken Invalidenengelsflügel auf die hartgefrorene Wintererde, so schreibe ich es auf [...] Sehe ich, wie der Priester ein Krüzifix auf den Gepäckträger seines schwarzen Fahrrades spannt, während sich sein Hund im Pulverschnee wälzt, so schreibe ich es auf, auch wenn ich es nicht gesehen haben sollte. (L210)

Auch das Ungesehene, das Unsichtbare wird erzählt. « Dieser Zwang », schreibt Wendelin Schmidt-Dengler, « und nicht das vermeintlich Skandalöse, an dem sich das voyeuristische Interesse auch einer sich fortschrittlich dünkenden Literaturkritik festhakt, macht Winklers Bücher interessant »<sup>29</sup>. Ein Zwang des Erzählers zur Allgegenwärtigkeit ist es auch, der die Schauplätze oft innerhalb eines Satzes wechseln läßt und der den Autor in Rom an seiner Schreibmaschine sitzend vom täglichen Ritual der Stallarbeit des Ackermanns erzählen läßt. Dieser Zwang zur Gleichzeitigkeit hat seine Berührungspunkte auch mit den elektronischen Massenmedien, die dem Publikum die Illusion einer gleichzeitigen Anwesenheit an möglichst vielen Orten verleiht<sup>30</sup>. Während der Vater seine Arbeit im Kuhstall als Ritual zelebriert, beschreibt der Sohn den klerikalen

<sup>29</sup> Wendelin Schmidt-Dengler, « *Die eigene Haut abschälen, in die Schreibmaschine einspannen und beschriften* », in: « Falter » (Wien), 31.7.-6.8.1987, S. 11.

<sup>30</sup> Günther Anders spricht in diesem Zusammenhang von einer « gefälschten Gegenwart », deren Illusion des Fernsehen erzeugt. « Die Gefahr der Verprovinzialisierung ist nicht geringer als die der falschen Globalisierung. » Vgl. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1987, S. 133-134.

Kitsch eines Passionsspiels in der Nähe von Rom, streunt nachts um die Stazione Termini, und noch « um ein Uhr morgens, als Jesus am Kreuz längst verblutet war und der Papst mit heftigen Rückenschmerzen in seinem Bett lag, lehnten an den Steinphallen des Piazzale Firdusi ein paar Strichjungen und warteten, daß eines der vorbeifahrenden Autos stehen blieb » (L 299).

Im Unterschied zu den ersten drei Romanen Winklers gibt es im *Leibeigenen* auch episch schlichte Beschreibungen von Personen auf dem Dorf, wobei der ganze Wahnsinn verkrüppelter Randexistenzen in lakonischen erzählerischen Details aufleuchtet. Dort wo der Autor hingegen den rhetorischen Zeigefinger der sozialen Anklage erhebt, mißraten sowohl der Inhalt wie die Form in der Geste des moralisierenden Reiseschriftstellers: Da ist vom « neapolitanischen Elend und seinen Schönheiten » (L 302) die Rede, da sind die Augen der illegalen Zigarettenverkäufer in Neapel « voller Anklage wie die Augen des Streichholzverkäufers von Otto Dix » (L 300).

Doch schon im nächsten Absatz wird dieser rhetorische Zeigefinger verrenkt, wenn der Erzähler sich hineinschreibt in eine schwüle Orgie von Luxus, Wollust und Blut: Gangster würde er anstellen, die ihm die schönsten Knaben von Rom in sein Luxushotel bringen, diese müßten ihn begatten, er würde ihren Urin trinken und einen der Knaben würde er töten. « Ich würde die Todeszuckungen des Knaben genau betrachten, vor allem die letzten, und mit einem Videorecorder aufnehmen, damit ich dann, wenn ich früher oder später ins Gefängnis komme, in meiner Zelle auf dem Bildschirm seine Lebenszucker noch ansehen könnte » (L 303). Wieder steigert sich die Erzählphantasie in einen erotisch-sadistischen Todesrausch, in ein verbales Delirium, das seine Bilder nicht zuletzt aus der christlichen Opferliturgie bezieht. Die Häßlichkeit der Bilder mögen den Leser abstoßen; Sadismus beschreiben heißt aber nicht Sadist sein.

Gegen Ende des Romans beschreibt Winkler vierzehn Todesarten im sprachlichen Duktus der alttestamentarischen Gesetzgebung, in einer leiernden Aufzählung wie die beschwö-

renden kirchlichen Litaneien, und hier zeigt sich wieder die Nähe seiner Prosa zur Barockmetaphorik<sup>30</sup> und zu deren Vertrautheit mit dem Tod. Das Zitat des frühbarocken Dichters Jakob Ayrer, das Winkler an den Schluß des Buches stellt, gemahnt den Autor, das von der Welt Erzählbare aufzuschreiben ehe es zu spät ist, denn schon im Leben sind wir des Todes Leibeigene.

Im Bewußtsein dessen, aber auch der Lächerlichkeit des Unterfangens Bücher zu schreiben angesichts dessen, schreibt Josef Winkler seine Bücher.

#### TEXTGRUNDLAGEN:

- Josef Winkler, *Menschenkind*, Suhrkamp, Frankfurt 1979. (Me)  
 J. W., *Der Ackermann aus Kärnten*, Suhrkamp, Frankfurt 1980. (A)  
 J. W., *Muttersprache*, Suhrkamp, Frankfurt 1982. (Mu)  
 J. W., *Die Verschleppung*, Suhrkamp, Frankfurt 1984.  
 J. W., *Der Leibeigene*, Suhrkamp, Frankfurt 1987. (L)

<sup>31</sup> Hubert Fichte schreibt über die Wirkung der Sprache, das « magische Sprachverhalten » der Barockliteratur (hier am Beispiel von Daniel Casper von Lohenstein): « [...] Die Ars Combinatoria des Barock tut nichts andres — auch sie stellt — um die Unio Mystica, die Concordia Discors zu erreichen — eine Häufung von Bildungselementen und Emotionszitaten her. » Vgl. Hubert Fichte, *Vaudoueske Blutbäder*, op. cit., S. 188.

## COLLABORATORI DEL PRESENTE FASCICOLO

- KLAUS AMANN, Università di Klagenfurt  
EUGENIO BERNARDI, Università di Venezia  
FRANCO CORDELLI, Via Mengotti, 00186 Roma  
MARINO FRESCI, Istituto Universitario Orientale, Napoli  
ALDO GARGANI, Università di Pisa  
FRANZ HAAS, Istituto Universitario Orientale, Napoli  
MURRAY HALL, Università di Vienna  
GERHARD MELZER, Università di Graz  
CLAUDIA MONTI, Università di Verona  
JOHANNES SACHSLEHNER, Hippgasse 30/11, 1160 Vienna  
SIGURD PAUL SCHEICHL, Università di Innsbruck  
WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Università di Vienna  
JOHANN SONNLEITNER, Klosterneuburgerstrasse 66/32, 1200 Vienna  
KARL WAGNER, Università di Vienna

## CAMBI

- ACME - Milano  
 ACTA Linguistica - Budapest  
 ACTA Literaria - Budapest  
 ANNALI dell'Università di Lecce  
 ANNALI Fac. di Lett. e Fil. Università di Napoli  
 ANNALI della Scuola Normale Superiore - Pisa  
 ANNALI di Ca' Foscari - Venezia  
 ANNALI Istituto Storico Italo-Germanico - Trento  
 ATTEMPTO - Tübingen  
 AURORA-Jahrbuch - Würzburg  
 BEITRÄGE zur Namenforschung - Heidelberg  
 BEITRÄGE zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur -  
 Halle/Saale  
 BERNER Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde - Bern  
 BODLEIAN Library Record - Oxford  
 BUCKNELL Review - Bucknell  
 COMPARATIVE Literature - Eugene (Oregon)  
 DEUTSCH als Fremdsprache - Leipzig  
 DOITSU Bungaku - Tokio  
 DURHAM University Journal - Durham  
 ÉTUDES Germaniques - Saint Mandé  
 GERMAN LIFE and LETTERS - Berkeley (California)  
 GERMANICA Wratislaviensia - Wroclaw  
 GERMANISCH - Romanische Monatsschrift - Heidelberg  
 GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles  
 GOETHE-Jahrbuch - Weimar  
 HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen  
 HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg  
 HEINE - Jahrbuch - Düsseldorf  
 HEINRICH-MANN-Jahrbuch - Marbach  
 JAHRBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen -  
 Göttingen  
 JAHRBUCH des Freien Deutschen Hochstifts - Frankfurt  
 KOMPARATISTISCHE Hefte - Bayreuth  
 LINGUA e Letteratura - Milano  
 MAINZER Komparatistische Hefte - Mainz  
 MANUSCRIPTA - Saint Louis (Missouri)



MODERN Language Review - Warwick  
 MONATSHEFTE - Wisconsin  
 MUTTERSPRACHE - Wiesbaden  
 NEOPHILOLOGUS - Amsterdam  
 NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen - Lund  
 PHILOLOGICAL Quarterly - University of Iowa  
 RECHERCHES Germaniques - Strasbourg  
 RICE University Studies - Huston (Texas)  
 RINASCIMENTO - Firenze  
 SCHRIFTEN der Theodor-Storm-Gesellschaft - Husum  
 SCHWEIZERISCHE Zeitschrift für Geschichte - Bern  
 SIColorum Gymnasium - Catania  
 STUDI Germanici - Roma  
 STUDIA Germanica Gandensia - Gent  
 STUDIA Germanica Posnaniensia - Poznan  
 STUDIES in English Literature - Huston (Texas)  
 STUDIES in Philology - Chapel Hill (North Carolina)  
 TEXT & Kontext - København  
 VIERTELJAHRSSCHRIFT zur Österreichischen Literatur - Graz  
 VITA e Pensiero - Milano  
 WEIMARER BEITRÄGE - Weimar  
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « K.-Marx-Universität » -  
 Leipzig  
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « E.-M.-Arndt-Universität » -  
 Greifswald  
 ZEITSCHRIFT für Germanistik - Berlin  
 ZEITSCHRIFT für Kulturaustausch - Stuttgart  
 DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn/Band Godesberg  
 PHILOSOPHICAL Literary Society - Leeds  
 HERDER-Institut - Leipzig  
 NEW YORK Public Library - New York

## PUBBLICAZIONI VARIE

## UNIVERSITA BASEL

» Belfast  
 » Bern  
 » Bonn  
 » Frankfurt a.M.  
 » Hamburg  
 » Halle  
 » Helsinki  
 » Innsbruck  
 » Kiel  
 » Mainz  
 » München  
 » Ohio  
 » Stanford  
 » Tübingen  
 » Utrecht  
 » Wien