ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXII, 1

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1979

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI
STUDI TEDESCHI
direttore: Luciano Zagari

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.
XXII, 1 1979

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

RICERCHE ED ESPERIMENTI

DIBATTITI E DISCUSSIONI

NOTE

RECENSIONI

AION

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXII, 1

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1979

ARTICOLI E SAGGI

IL PRESENTE MITICO DI HOFMANNSTHAL

di
GIAMPIERO CAVAGLIÀ
Torino

« ... questo presente è mitico. Non conosco nessun'altra espressione per un'esistenza che si svolge davanti a orizzonti così terribili, per questo essere avvolti dai secoli, per questo confluire di Oriente e Occidente nel nostro io, per questa terribile ampiezza interiore, queste folli intime tensioni, questo qui e altrove, che contraddistingue la nostra vita. Non è possibile cogliere tutto ciò attraverso dialoghi borghesi. Facciamo delle opere mitologiche, è la più vera di tutte le forme ».
Hugo von Hofmannsthal, *Die ägyptische Helena* [1928], *Prosa* IV, Frankfurt a.M. 1955, p. 460.

I. *Il soggetto e la vita.*

Il problema che assilla il giovane Hofmannsthal sin dalle prime opere è quello del soggetto, dell'identità che permetta di conservare un'« apertura » alla vita. L'artista pare al giovane poeta colui che meglio di altri sa risolvere questo compito di *Gestaltung*. L'artista sa mediare tra l'esperienza e la propria identità, sa costituire in sintesi vivente i due poli dell'io e della vita. La visione del mondo borghese offre all'individuo dei *clichés* che facilitano quella

---

Le opere di Hofmannsthal sono citate nell'edizione a cura di Herbert Steiner, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, 15 voll., Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1952-59.

Gestaltung, ma la vita complessiva dell'organismo società-mondo rischia di esserne impoverita, mortificata. La visione del mondo aristocratica offre anch'essa dei *clichés* di identità — si tratta infatti sempre di schemi, giacché non si dà più, e non si è forse mai data, una *Gestaltung* dell'esperienza che coincida con il fluire stesso della vita. L'unico esempio di tale identità di forma e vita ce le fornisce quella Grecia che da Schiller in poi diventa un'*immagine psichica* [1] della cultura tedesca: il *seliges Griechenland* hölderliniano, un *topos* che ritorna anche nel secondo Hofmannsthal, negli appunti di viaggio [2]. Lì natura e storia sono organismo vivente e l'uomo costituisce parte indissolubile di tale organismo. La Grecia « psichica » dei poeti è simile alla Firenze simmeliana, è quello che un tempo fu anche Venezia: un mondo dove viveva la sintesi di natura e storia, ma ora in quei mondi la *Gestaltung* soggettiva ha preso il sopravvento e Venezia è diventata la città delle maschere dell'*Andreas* [3]. La visione del mondo aristocratica

[1] James Hillman nel suo *Essay on Pan*, 1972, definisce la Grecia una « regione psichica » dell'uomo occidentale (trad. it., *Saggio su Pan*, Milano 1977, p. 15).

[2] Cfr. H. v. Hofmannsthal, *Augenblicke in Griechenland* [1908], ora in *Prosa*, III, 1952, pp. 7-42 (trad. it. di Leone Traverso, *Momenti di Grecia*, in *Viaggi e saggi*, Firenze 1958, pp. 255-83).

[3] H. v. Hofmannsthal, *Andreas oder die Vereinigten* [1907-12], ora in *Die Erzählungen*, 1953, p. 195: « Andreas geht hauptsächlich (wenn er auf den Grund geht) nach Venedig, weil dort die Leute fast immer maskiert sind » (trad. it. di Gabriella Bemporad, *Andrea o i ricongiunti*, in H. v. Hofmannsthal, *Narrazioni e poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano 1972, p. 698). — Per la Venezia simmeliana cfr. Georg Simmel, *Venedig* [1907], in *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922. Il saggio suddetto è parzialmente tradotto nel libro di Massimo Cacciari, *Metropolis*, Roma 1973, alle pp. 194-97, da cui citiamo: « Tutti gli uomini a Venezia vivono come sulla scena [..]. E questo è il suo elemento tragico. Questo fa diventare Venezia simbolo di una dimensione specifica della forma della concezione del mondo. Qui la superficie ha perduto le sue radici. Qui nell'apparenza non vive più l'essere. Qui l'apparenza si dà come qualcosa di completo e sostanziale, come contenuto di una vita effettivamente da vivere. [..] A Venezia si realizza la doppiezza della vita: qui essa diviene carne e sangue. Doppio è il senso di queste piazze

offre all'individuo, secondo Hofmannsthal, dei *clichés* di identità più aperti di quelli borghesi (non a caso forse il tema dell'aristocratico, della nobiltà di sangue è un *topos* di gran parte della letteratura del volgere del secolo, da George a Rilke); in essi sembra viva e circoli il respiro del mondo; cielo e terra sono i due poli di questa *Weltanschauung*, mito vivente che custodisce nel suo seno le identità dei singoli, ma anche la trascendenza del divino.

L'itinerario artistico di Hofmannsthal può dunque essere considerato come una incessante ricerca della sintesi vivente dell'esperienza: una ricerca di quello che il poeta stesso definisce l'« allomatico » [4]. Allomatico non è soltanto, come Hofmannsthal sembra volerci lasciar intendere a volte [5], il collegamento con la vita che si raggiunge attraverso il collegamento con un « altro » individuo, ma è in genere il rapporto con il sociale, con il mondo, è l'uscita dai limiti della soggettività e dalle forme di simbolizzazione puramente soggettive. In questo senso il problema dell'« allomatico » è il problema per eccellenza di tutta la *Jahrhundertwende*: è il problema dell'identità e del soggetto dopo Kierkegaard e dopo Nietzsche. Nella letteratura questo problema si presenta sotto forma di crisi del rapporto tra *forma* e *vita*, tra *anima* e *forma*.

Se poi teniamo conto del quadro storico-culturale in cui si inserisce l'attività del giovane Hofmannsthal (« superamento » del naturalismo, ma anche crisi della politica liberale tradizionale nell'Austria della fine secolo), potremo

che, per la mancanza di vetture e l'angustia delle strade che vi conducono, sembrano stanze. Doppio è il senso dell'incontrarsi, dello spingersi, del toccarsi della gente nelle calli, che dà a questa vita un'apparenza di familiarità, di *Gemütlichkeit*, proprio qui dove manca ogni traccia di *Gemüt* ».

[4] H. v. Hofmannsthal, *Andreas oder die Vereinigten*, cit., p. 243: « Das Allomatische; das Dürftige des irdischen Erlebnisses » (trad. it. cit., p. 744).

[5] H. v. Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, ora in *Aufzeichnungen*, 1959, p. 222 (trad. it. di Gabriella Bemporad, ne *Il libro degli amici*, Firenze 1963, p. 217).

tentare di ricomporre le tessere del mosaico dell'opera hofmannsthaliana in un quadro coerente: i drammi brevi sono le prime stazioni di un cammino di ricerca della forma vivente. I loro personaggi sono « negativi », perché fraintendono la missione dell'arte; sono « esteti », che non sanno raggiungere attraverso l'arte la sintesi dell'esperienza, ma usano l'arte come abbellimento dell'istante passeggero. Anche la via del misticismo, che essi talvolta imboccano — seppure sia posta su di un piano superiore a quello dell'estetismo — non è « transitabile »: essa è una sintesi eccezionale di io e mondo; è sempre presente come soluzione possibile per colui che cerca l'« altro », ma non può costituirsi in orizzonte sociale, non è universalizzabile:

> « Bisogna essere una natura molto geniale (come Francesco d'Assisi) perché un'unica esperienza determini per sempre la nostra strada » [6].

O meglio: la via mistica *non è più* transitabile; Lord Chandos è « il mistico senza mistica » [7].

Se estetismo e misticismo non sono apertura all'« altro », quando allora si dà una *Gestaltung* dell'esperienza che non sia gelida forma apollinea, maschera vuota? Si dà solo là dove l'arte è un processo di simbolizzazione che muove in sintonia con tutto un orizzonte storico-sociale. Si dà nel barocco, soprattutto in quello della tradizione cattolica austriaca; nel teatro, in cui la *Welt* compare come *Bühne* e i valori del mondo diventano valori « teatrali », ma senza che ciò implichi scetticismo alcuno: non ci sono altri valori « più veri », la loro verità relativa è garantita dalla trascendenza del divino che si costituisce però solo come polo negativo della *Bühne* mondana.

---

[6] H. v. Hofmannsthal, *Andreas oder die Vereinigten*, cit., p. 203: « Man muß eine sehr geniale Natur sein (wie Franz v. Assisi), um durch ein einziges Erlebnis für immer bestimmt zu werden » (trad. it. cit., p. 705).

[7] H. v. Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, cit., p. 215: « Die Situation des Mystikers ohne Mystik » (trad. it. cit., p. 209).

Il barocco costituisce per il giovane Hofmannsthal ciò che l'allomatico sarà per il poeta maturo: è la via di uscita dal solipsismo psicologistico, è inserimento in un contesto intersoggettivo; il *Tod des Tizian* è infatti una *Moralität* [8] e il *Tor und Tod* una *tragédie-proverbe* o una *Parabel* [9]. Il nucleo della poetica di Hofmannsthal è dunque sin dall'inizio fortemente orientato verso il « mito », verso una trasfigurazione del discorso estetico in una *Weltanschauung* storico-politica. A poco a poco si fa strada in lui l'idea di un'Austria della tradizione aristocratico-imperiale come garante di quell'ordine in cui la quotidianità e i valori supremi coesistono, concrescono in un organismo in cui a ogni individuo spetta la sua parte (che è « parte » anche nel senso teatrale di *Rolle*). L'imperatore riassume nella sua persona il valore del mito, è la metafora vivente di quella *Gestaltung* dell'esperienza che è connaturata alla visione del mondo aristocratico-barocca. Quest'immagine dell'Austria si concreta pienamente nella poetica hofmannsthaliana degli anni della guerra, ma è presente in gran parte già nel *Rosenkavalier* (1907).

---

[8] Per la « rinascita » del barocco nella *Jahrhundertwende* austriaca cfr. Roger Bauer, *Die Flucht aus dem Ghetto*, in « Atti del secondo convegno del Centro Studi 'Rainer Maria Rilke e il suo tempo' », Duino, Trieste 1974, pp. 21-34. — Il *Tod des Tizian* venne pubblicato per la prima volta sui « Blätter für die Kunst » di Stefan George con la seguente annotazione: « Diese Moralität spielt im Jahre 1576, da Tizian neunundneunzigjährig starb ».

[9] In una lettera a Hermann Bahr, scritta tra il febbraio e il maggio del 1893, Hofmannsthal definisce il *Der Tor und der Tod* una *tragédie-proverbe* (cfr. H. v. Hofmannsthal, *Narrazioni e poesie*, cit., p. 898). In una lettera a Marie Herzfeld (del 5.8.1892), parlando di *Gestern*, Hofmannsthal afferma: « Meine Lieblingsform von Zeit zu Zeit, zwischen größeren Arbeiten, wäre eigentlich das Proverb in Versen mit einer Moral » (cit. in Roger Bauer, *Die Flucht aus dem Ghetto*, cit., p. 29).

II. *I villaggi alla Potëmkin.*

Il poeta dunque non può più vivere in un « mondo di sogno » [10], in un mondo artificiale, come facevano i romantici o — per servirci ancora dello stesso esempio — i « decadenti », gli « esteti »: il fallimento dell'esperienza estetica si consuma nei drammi lirici da *Ieri* (1891), alla *Morte di Tiziano* (1892), al *Folle e la Morte* (1893). Andrea, protagonista del primo « dramma », esperimenta nell'infedeltà dell'amata

> « la realtà dell'io e la realtà del passato [..]. Viene confutata la sua convinzione di poter disporre degli altri con l'arbitrio dell'artista, come fa il pittore con i colori [..]. Nient'altro infatti era la sua ambizione: voleva vivere la vita come un'opera d'arte » [11].

Claudio, il « folle », e gli allievi di Tiziano, che usano l'arte come un filtro che li protegge dalla vita « vera », naufragano nell'insignificanza [12]. Il giusto rapporto con la

[10] H. v. Hofmannsthal - R. Beer-Hofmann, *Briefwechsel*, hrsg. von Eugene Weber, Frankfurt a.M. 1972, p. 47, lettera del 15 maggio 1895.

[11] Peter Szondi, *Lyrik und lyrische Dramatik in Hofmannsthals Frühwerk*, (1963), ora in *Schriften*, vol. II, Frankfurt a.M. 1978, p. 244.

[12] Nell'interpretazione che ne dà Peter Szondi, in *Das lyrische Drama des 'fin de siècle'* (Frankfurt a.M. 1975), Tiziano rappresenta l'artista che risveglia l'esistente alla vita nell'opera d'arte. Egli, diversamente dai suoi giovani discepoli, non « vive la vita come un'opera d'arte » (*Ivi*, p. 227) e per questo è il *maestro*. Il *Der Tor und der Tod* poi, nell'intenzione di Hofmannsthal, dà forma al motivo che doveva costituire il tema centrale della continuazione — che non fu mai scritta — della *Morte di Tiziano*: l'intensificazione della vita nell'istante della morte. Già Tiziano negli istanti precedenti la morte aveva esperienza della vita nel suo significato più alto, e pare dunque che il giovane Hofmannsthal — non è necessario ricordare qui quanto sarà stata grande l'influenza di Schopenhauer e ancor più del *Tristano* di Wagner — riconosca la morte come unica possibilità di esperire fino in fondo l'unità della vita. Da questa concezione però il poeta si allontanò ben presto per passare alla poetica del *Königtum* e dell'allomatico.

vita non può ovviamente prescindere dai « filtri » costituiti dalle nostre simbolizzazioni, ma queste devono costruire

> « tutt'intorno al nostro orizzonte di visuale dei villaggi alla Potëmkin, ma tali che noi possiamo credere in essi. E a tal fine è necessario un senso del centro, un senso di dominio e di dipendenza, un forte sentimento del passato e dell'infinito reciproco compenetrarsi di tutte le cose e una particolare fortuna, e cioè che i fenomeni che si incontrano accadano con un giusto significato simbolico, come le carte quando escono dalle mani della cartomante: ricchi, eloquenti e, tramite il loro ardire, anche terribili in un senso bello, tragicamente *hybris parechomena pragmata* » [13].

Ciò che manca alle costruzioni dell'estetismo è invece proprio quel « senso di dominio e di dipendenza ». Gli eventi dell'esistenza diventano, da magma informe che sono, « vita », solo se organizzati intorno a un centro; è grazie a questo che da caduchi e miseri frammenti della banalità quotidiana essi si trasformano negli splendidi villaggi alla Potëmkin. La forma, l'unità che essi acquistano non è un valore sopraordinato alla vita, perché noi siamo consapevoli che quei villaggi non sono nient'altro che quinte di cartapesta, simili a quelle che il principe Potëmkin aveva fatto erigere davanti alle misere capanne della Tauride perché l'imperatrice Caterina non le vedesse. E pertanto non c'è altro significato e altro « centro » che quelli che risiedono nell'atto di dare significato e di organizzare intorno a un centro. Ed è il poeta l'unico che possiede questa capacità, il senso di dominio e di dipendenza. Il giovane Hofmannsthal è ancora alla ricerca del rapporto tra questa attività di organizzazione intorno a un centro e la tradizione storico-culturale. Manca ancora ai villaggi alla Potëmkin qualcosa che li ancori al terreno e che faccia sì che il fantasmagorico regno che essi creano per la nostra fantasia, « grande e pieno di eventi » come quello di Alessandro, non si disintegri alla morte del re. E il nostro dar forma al mondo deve avere come modello di azione proprio l'agire regale, non può essere tirannide dispotica e arbi-

[13] Lettera a Beer-Hofmann del 15 maggio 1895, citata alla nota 10.

traria: il *Königtum*, la regalità, è la figurazione che meglio esprime la visione del mondo hofmannsthaliana, come ha osservato mirabilmente il Curtius [14]. La regalità è il mito vivente, è la formazione in cui l'allomatismo ha il suo fondamento mistico, è la metafora della via maestra che conduce verso la sintesi aperta di forma e vita. La regalità lascia sussistere l'individuo, l'« altro », illuminandone con la sua sola presenza il significato particolare.

Il poeta è colui che sa dar forma all'esperienza lasciando sussistere — o meglio infondendo in essa — la vita, perché la vita può darsi solo là dove c'è unificazione intorno a un centro, altrimenti, si ha soltanto una cieca successione di sensazioni e di attimi. In questo senso l'influenza — su cui tanto si è insistito — delle teorie di Mach sul giovane Hofmannsthal (soprattutto su quello del *Brief* di Lord Chandos) andrebbe forse ridimensionata: l'esperienza allucinata di Chandos, che non può più *dire* le cose perché ha perso la fiducia nel linguaggio e nella parola astratta e tutto per lui significa tutto, non rappresenta — almeno all'interno della poetica di Hofmannsthal — un'ultima parola. Lord Chandos infatti, nella sua disperazione, è assai vicino a quegli esteti che volevano vivere la vita come opera d'arte: egli vorrebbe dominare le cose con il linguaggio, ma la realtà non si lascia soggiogare dal linguaggio strumentale, *non esiste* per chi vuole dominarla dispoticamente. Essa va affrontata con una rete di forme di simbolizzazione che la lascino il più possibile libera e aperta. E negli ultimi passi del *Brief* si allude proprio a questa forma di pensiero non strumentale, che viene definito *fieberisches Denken*: non è più il pensiero che si illude vanamente di dominare le cose con gli *eidola* che sono le parole, è un pensiero che si avvolge anch'esso in vortici, ma questi non conducono più nel vuoto « bensì al contrario in qualche modo *ci* riportano a *noi stessi* e nel

[14] Ernst Robert Curtius, *Hofmannsthal: in memoriam* (1929), trad. it. in *Studi di letteratura europea*, Bologna 1963, p. 138: « La regalità era la figurazione più interiore nel rapporto fra Hofmannsthal e il mondo ».

più profondo grembo delle cose » [15]. È un pensiero a cui le cose si dànno come in un'*epifania* [16]: in esso le cose acquistano quella *claritas* che Tommaso aveva attribuito soltanto agli oggetti dell'esperienza estetica. E il *fieberisches Denken* ha infatti qualcosa dell'esperienza estetica (non estetistica) nel vero senso della parola: lascia sussistere l'oggetto della contemplazione senza dominarlo con i concetti. *Königtum* e *fieberisches Denken* nella poetica di Hofmannsthal si illuminano a vicenda, sono due facce dello stesso problema. L'arte quindi può fornire alla vita una via di salvezza, ma non nel senso che la vita vada — estetisticamente — filtrata attraverso le opere d'arte, bensì nel senso che l'atteggiamento estetico va assunto a modello, in quanto è l'unico che lasci sussistere l'oggetto della contemplazione senza sussumerlo sotto una rigida categoria: è apertura verso l'« altro », è processo di integrazione con l'altro e non creazione « automatica », o proiezione dell'io.

Il cammino che il soggetto deve percorrere nel dar forma alle sue esperienze per far sì che esse diventino davvero *sue*, ha allora come punto di partenza una disposizione che deve prescindere da ogni riduttivismo razionalistico: il mondo delle esperienze terrene non è solo un « involucro » da dissolvere nel gioco dei concetti. Il mondo degli *Erlebnisse*, se lo lasciamo parlare, rivelerà l'esistenza per noi di una possibilità di legame con esso; noi dobbiamo coglierla e trarne la forza che ci metterà in rapporto con la vita. Il nostro legame con il mondo è sì una nostra

[15] H. v. Hofmannsthal, *Ein Brief* (1902), ora in *Prosa*, II, 1959, p. 19: « Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Wirbel der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens » (trad. it. di Marga Vidusso Feriani, *Lettera di Lord Chandos*, Milano 1974, p. 57).

[16] Il primo a parlare di « epifania » a proposito del *Brief* è stato Theodore Ziolkowski in *James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa*, « Deutsche Vierteljahrsschrift », 1961, XXXV, n° 4, pp. 594-616; cfr. l'illuminante saggio di Claudio Magris, *Hofmannsthal e la 'Lettera di Lord Chandos'*, « Paragone », agosto 1974, n° 294, pp. 32-59.

« interpretazione », ma questa non è arbitraria: c'è un limite oltre al quale non possiamo andare nella nostra opera di costruzione dei villaggi alla Potëmkin ed è lo stesso limite che il *Königtum* incontra nell'esercizio della sua sovranità: l'orizzonte storico, della tradizione, che illumina l'esistenza dei singoli come quella delle nazioni. Noi possiamo cercare la nostra via di accesso a questo organismo costituito da tradizione-storia-società. Lo Hofmannsthal della lettera a Beer-Hofmann che abbiamo citato non aveva ancora individuato chiaramente l'esistenza di questa via: con l'evoluzione della sua poetica i villaggi alla Potëmkin acquistano la solidità della pietra, perché radicano le loro fondamenta nella tradizione e nella storia, hanno la forza della durata. Colui che non è consapevole dell'esistenza di questo limite (Andrea, Claudio e gli allievi di Tiziano non lo sono) si disperde in una miriade di relazioni « non vere » e non vive veramente se non nell'attimo in cui sperimenta il limite estremo: la morte [17].

III. « *Questo presente è mitico* »[18].

L'errore dell'esteta è l'errore dell'individualista radicale che dimentica l'orizzonte in cui è inserita l'esperienza del singolo; è colui che vive nell'ingenuo sentimento dell'unione indifferenziata del tutto, nella « preesistenza », come la definisce Hofmannsthal stesso [19]. Per poter passare da questo stadio a quello della vita che acquista coscienza del suo rapporto con l'« altro » (che è un rapporto di reciproca limitazione), bisogna instaurare con la vita una relazione di confronto, collegamento e separazione. L'opera

[17] H. v. Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod* (1893), ora in *Gedichte und lyrische Dramen*, 1952, p. 220: « Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin » (trad. it. di Giaime Pintor, in *Narrazioni e poesie*, cit., p. 135).

[18] H. v. Hofmannsthal, *Die ägyptische Helena* (1928), ora in *Prosa*, IV, 1955, p. 460.

[19] H. v. Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, cit., p. 213 (trad. it. cit., p. 207).

d'arte è il luogo geometrico di queste relazioni; in essa la forma riesce a essere individuale senza uccidere la vita del tutto, dell'organismo. Così anche il soggetto deve imparare a prendere forma limitandosi; non può stare davanti alla vita nell'atteggiamento di chi ne ammira le polimorfe bellezze senza farsi coinvolgere da esse:

> « Voi sedete davanti a una meravigliosa natura morta con rosse aragoste, grappoli d'uva dorati e variopinti tacchini. Per mangiare tutto questo bisogna spennare, bollire, sgusciare, tagliare e masticare e allora non è più bello affatto. Eppure essa è lì per essere mangiata e non guardata. Essa — voglio dire la vita » [20].

Per vivere davvero, per conquistare la propria identità, il soggetto deve spezzare l'armonia e l'unità indifferenziata; solo così potrà creare una nuova unità.

Se interveniamo nella « natura morta » per animarla con il nostro agire, corriamo certo il rischio di non saper ricostruire la sua unità: il viaggio di Andreas è sempre al limite di diventare un errare senza meta; il romanzo non si conclude. La conquista dell'identità non è garantita a nessuno. Il sacrificio è un passo indispensabile lungo il cammino che porta ad essa, ma da solo non basta; è necessaria anche la volontà di non disperdersi nella sperimentazione, di instaurare rapporti durevoli:

> « esiste un caso che apparentemente fa di noi ciò che vuole... ma nel turbine che ci scaraventa di qua e di là, in mezzo alla nebbia e all'angoscia, sentiamo e sappiamo che esiste anche una necessità, che ci sceglie d'attimo in attimo, che passa in silenzio rasente al cuore leggera come un soffio eppure tagliente come una spada » [21].

[20] H. v. Hofmannsthal, *Briefe*, I, 1890-1901, Berlin 1935, p. 89; la lettera è indirizzata a Arthur Schnitzler ed è del 9 settembre 1893. (Cit. in Heinrich Seeba, *Kritik des ästhetischen Menschen*, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1970, p. 101).

[21] H. v. Hofmannsthal, *Der Schwierige* (1921), ora in *Lustspiele*, II, 1954, p. 245: « Es gibt einen Zufall, der macht scheinbar alles mit uns, wie er will — aber mitten in dem Hierhin- und Dorthingeworfenwerden und der Stumpfheit und Todesangst, da spüren wir und wissen es auch, es gibt halt eine Notwendigkeit, die wählt

La « necessità », la fedeltà (che Claudio non ha ancora imparato [22]), la durata, sono i *valori* in base ai quali possiamo orientarci nella ricerca della nostra identità. Sono i valori che si sono incarnati in una costellazione storico-sociale che è quella della monarchia danubiana. La fedeltà all'idea dell'Austria è fedeltà a un orizzonte di vita che lascia libertà nella necessità: è fedeltà a un mito « elastico », che amplia le sue pareti per dare ai singoli e alle nazioni il maggior spazio possibile, ma offre comunque delle pareti che li proteggono. La forma artistica che meglio può cogliere questo spazio-orizzonte del mito è, riconosce Hofmannsthal, quella del dramma mitologico:

> « questo presente è mitico. Non conosco nessun'altra espressione per un'esistenza che si svolge davanti a orizzonti così terribili. [..] Facciamo delle opere mitologiche, è la più vera di tutte le forme » [23].

I discorsi, i « dialoghi borghesi », sono troppo poca cosa per essere in grado di cogliere questo presente così proteiforme. La musica può supplire a queste deficienze. E le opere « mitologiche » sono quelle che Hofmannsthal crea insieme a Richard Strauss. Se la musica è l'« altro » del linguaggio [24], Strauss è l'« altro » di Hofmannsthal. Il mito che interviene nell'opera è dapprima quello di Mozart e della Vienna settecentesca, ma è poi anche il mito dell'Oriente e delle *Mille e una notte*, è il mito come forma di simbolizzazione.

Il primo tentativo dei due artisti è infatti quello di

---

uns von Augenblick zu Augenblick, die geht ganz leise, ganz dicht am Herzen vorbei und doch so schneidend scharf wie ein Schwert » (trad. it. di Gabriella Bemporad, *L'uomo difficile*, Milano 1979²; pp. 86-87).

[22] Cfr. *Der Tor und der Tod*, cit., p. 211: « Ich werde Menschen auf dem Wege finden, / nicht länger stumm im Nehmen und im Geben, / Gebunden werden — ja! — und kräftig binden. / (Trad. it. cit., p. 127).

[23] Cfr. nota 18.

[24] Cfr. Anna Giubertoni, *Hofmannsthal-Strauss: le diversità elettive*, « Belfagor », gennaio 1980, pp. 67-72.

riscrivere le *Nozze di Figaro* (nel 1907): non riescono nell'intento revivalistico, ma scrivono un'opera grande e originale, il *Rosenkavalier*, in cui non si ha un *finto* Settecento del libretto giustapposto a un *finto* Settecento della musica, ma il Settecento è presente come orizzonte mitico, non revivalistico. In questo orizzonte si agitano i problemi del legame, del matrimonio, delle relazioni interpersonali in una forma « moderna ». Esso è a tratti *parodia* del Settecento, nel senso che è accostamento ironico-affettuoso a un passato le cui radici sono avvinte inestricabilmente (sono le radici del mito appunto) al nostro presente. Il *Rosenkavalier* anticipa il problema dello *Schwierige*: l'instaurazione di rapporti durevoli tra gli esseri, la scelta del proprio destino (e cioè della propria identità). La Marescialla, che non vuole accettare il proprio ruolo-destino di donna matura, si trova all'inizio, proprio per questo, in una situazione falsa. Ottavio non vuole ammettere che la sua relazione con la Marescialla non può essere stabile. Nessuno vuole riconoscere il proprio limite e così tutti si trovano in una condizione falsa, che deve mutare e muta infatti nel corso dell'opera, che « mima » in questo l'andamento della vita. Alla fine tutti « si appartengono »:

> « L'uomo è infinito, la marionetta è strettamente limitata; negli uomini molto trapassa dall'uno all'altro, le marionette stanno contrapposte in modo rigido e netto. La figura drammatica sta sempre fra l'uno e l'altra. La Marescialla non è qui per se stessa e neppure Ochs. Essi si contrappongono e tuttavia si appartengono reciprocamente, il giovane Ottavio sta fra di loro e li collega. Sophie si contrappone alla Marescialla, la fanciulla alla donna e di nuovo compare Ottavio fra loro due e le separa e le tiene unite. [..] Così i gruppi si contrappongono ai gruppi, quelli che erano uniti vengono divisi, quelli che erano divisi vengono uniti. Essi si appartengono tutti, e ciò che vi è di meglio è quel che sta fra loro: è momentaneo ed eterno e qui vi è spazio per la musica » [25].

L'identità si conquista attraverso la trasformazione in

---

[25] H. v. Hofmannsthal, *Ungeschriebenes Nachwort zum 'Rosenkavalier'* (1917), ora in Prosa, III, 1952, pp. 43-44.

qualcosa di diverso da quel che siamo o crediamo di essere e la musica è quel che dà unità, che nutre il mito.

Il soggetto si costituisce — con paradosso solo apparente — nell'incontro con il limite che gli si contrappone e lo nega (ma lo definisce); è questo il principio fondamentale di tutta una visione del mondo: il problema del destino, della *Rolle* non si pone infatti per Hofmannsthal soltanto nel caso degli individui, esso è costitutivo di ogni realtà mondana. Anche la storia del mondo assegna i suoi ruoli e l'Austria ha conquistato la sua identità grazie all'intima polarità che è connessa alla sua idea: essa è infatti

« al tempo stesso marca, bastione di confine, punto finale tra l'*imperium* europeo e una massa di popoli accampata alle sue porte e in continuo caotico movimento, per metà Europa e per metà Asia, punto di partenza della colonizzazione, della penetrazione, delle ondate culturali propagantisi verso est, ricevendo però, e sempre pronta a ricevere di nuovo, le controondate dirette verso ovest »[26].

IV. « *L'allomatico, l'insufficienza dell'esperienza umana* »[27].

Nella *Frau ohne Schatten*, che — stando allo stesso Hofmannsthal — è il « trionfo dell'allomatico »[28], tutti acquistano alla fine uno stabile legame con la vita: l'imperatrice, che apparteneva all'inizio al mondo sovraterreno e in parte però anche a quello terreno (grazie alla sua unione con l'imperatore), conquista l'identità umana (l'ombra) attraverso il sacrificio. Rinunciando all'ombra della moglie del tintore, l'imperatrice compie un atto di sacrificio, di autolimitazione e quindi raggiunge la propria iden-

[26] H. v. Hofmannsthal, *Die österreichische Idee* (1917), ora in *Prosa*, III, cit., pp. 403-4.

[27] Cfr. nota 4.

[28] H. v. Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, cit., p. 218: « Die Frau ohne Schatten: Triumph des Allomatischen » (trad. it. cit., p. 212). — Cfr. anche Judith Ryan, *Die allomatische Lösung: Gespaltene Persönlichkeit und Konfiguration bei Hugo von Hofmannsthal*, « Deutsche Vierteljahrsschrift », 1970, XLIV, n° 2, pp. 189-207.

tità. La vita è un tutto organico, è un « tappeto », come quello che l'imperatore ammira nella grotta dei non nati: è una rete di rapporti che si intrecciano, di legami e di interconnessioni, nessuna delle quali può essere recisa. Ma la via di accesso del singolo alla totalità di quei rapporti passa attraverso il riconoscimento del fatto che non si può essere che *una parte* di quell'organismo, attraverso l'accettazione di un destino. Bisogna quindi che il bagaglio delle possibilità multiformi e indifferenziate venga sacrificato e che si scelga *una* possibilità. Così doveva fare Andreas, così fa l'imperatrice. Ciò che fa di questa concezione qualcosa di più di un'apologia dello *status quo* è il fatto che il processo di differenziazione del singolo non può essere « saltato »; solo in questo processo il singolo diventa davvero soggetto, si trasforma e solo grazie al divenire dei singoli il tutto, l'organismo, può esistere a sua volta.

La teoria dell'allomatico sembra dunque costituire una variante assai peculiare di quelle analisi del soggetto praticate dalla filosofia e dalla psicologia della fine secolo. Il rimandare, come spesso è stato fatto[29], all'orizzonte della psicanalisi e della psicologia in genere (di cui in effetti Hofmannsthal si interessò[30]), per spiegare il fenomeno della scissione della personalità (che si può dire costituisca un *leit-motiv* dell'opera hofmannsthaliana), ci sembra però abbastanza infruttuoso. Psicologia e psicanalisi non sono infatti per il poeta austriaco una « spiegazione » di quella che si può chiamare la schizofrenia dell'uomo moderno, bensì sono la *conferma* di una *Weltanschauung* di fondo, sono la trasposizione di questa in un linguaggio « scientifico ».

[29] Da parte di Richard Alewyn, *Andreas und die 'wunderbare Freundin'. Zur Fortsetzung von Hofmannsthals Roman-Fragment und ihren psychiatrischen Quellen*, « Euphorion », XLIX, 1955, pp. 446-482, ora in *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen 1967, pp. 131-67, e di Gotthart Wunberg, *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*, Stuttgart 1965.

[30] Cfr. Michael Hamburger, *Hofmannsthals Bibliothek*, « Euphorion », 1961, vol. 55, n° 1.

L'« allomatismo » è la differenziazione che si raggiunge nella scissione, è conquista dell'identità attraverso la perdita temporale di essa, è accettazione del limite dopo lo sdoppiamento.

Un rapporto vero con la vita lo possiede quindi solo chi trova all'interno del « mito », che costituisce l'orizzonte in cui la vita del singolo è inserita, il suo destino. La via di uscita dal solipsismo è l'accettazione dell'orizzonte del mito, nel quale ognuno ha un « destino ». E il mito a cui allude Hofmannsthal, anche quando parla delle *Mille e una notte*, è evidentemente quello della monarchia danubiana. Il sistema di valori e di forme di simbolizzazione che questo mito incarna sono per Hofmannsthal le garanzie migliori che tutti possano partecipare alla vita dell'organismo storico-sociale. La compagine della monarchia è per Hofmannsthal quell'orizzonte del *Königtum* che non nega a nessuno la sua identità e il suo fecondo rapporto con la vita, un destino, inteso come partecipazione a un'esistenza piena di significati. Il tecnicismo, il liberalismo, il razionalismo, con la loro volontà di dominare dispoticamente la realtà, minacciano di disgregare la compagine organica del mito. Da questa prospettiva si può anche capire perché Hofmannsthal abbia sostenuto addirittura la legittimità della guerra, in una serie di articoli degli anni 1914-17 [31]. È del resto durante gli anni della guerra che egli giunge alla formulazione più chiara — in termini storico-politici — del « mito absburgico »: in *Die österreichische Idee* [32], dopo aver riassunto i punti salienti della missione millenaria dell'Austria (quella di *mediare* fra Est e Ovest), Hofmannsthal ribadisce la validità storica di questa missione, che le vicende europee dopo il 1848 sembravano aver messo in dubbio. La missione dell'Austria non può perdere la sua ragione d'essere perché la sua verità è più profonda delle vicende storiche contingenti: l'idea dell'Austria è connessa ai principi

> « della conciliazione, della sintesi, dell'appianamento delle divergenze » [33]

e tali principi hanno una loro forza che continua ad operare, hanno una loro spontaneità; essi

> « si nutrono di situazioni, non di argomenti, di esperienze vere, non di slogans, siano questi nazionalisti, socialisti, parlamentaristi » [34].

Egli conclude poi « profeticamente » affermando che l'Europa che si dovrà ricostruire avrà bisogno di un'Austria; *posto che debba esserci un'Europa*, questa avrà bisogno

> « di un'istituzione dotata di un'elasticità non artificiosa, di un'istituzione però, di un vero organismo attraversato da quella intima religione verso se stessi, senza la quale non si dànno rapporti di potenze viventi » [35].

L'Europa di fatto sembrò fare a meno dell'Austria, ma di lì a poco cessò di esistere l'Europa stessa, travolta da una macchina di distruzione, da un mito non più « elastico », non più di mediazione, ma di sopraffazione e di violenza.

Il continuo richiamarsi da parte di Hofmannsthal a un'istanza capace di proteggere il singolo dalle forze disgregatrici messe in moto dagli sviluppi della società e della cultura borghesi, è stato per lo più liquidato come una soluzione reazionaria. Ci pare tuttavia che si imponga un giudizio più cauto: ciò che apparenta Hofmannsthal a tanti pensatori e artisti della fine secolo è la sua concezione del modo in cui la vita dovrebbe strutturarsi attorno a un

---

[31] Cfr. *Appell an die oberen Stände* (1914), ora in *Prosa*, III, cit., pp. 176-81, *Die Bejahung Österreichs* (1914), ora in *Prosa*, III, cit., pp. 189-94, *Aufbauen, nicht einreißen* (1915), ora in *Prosa*, III, cit., pp. 234-41, *Geist der Karpathen* (1915), ora in *Prosa*, III, cit., pp. 260-67, *Die österreichische Idee* (1917), ora in *Prosa*, III, cit., pp. 401-6.

[32] Cfr. nota precedente. — Per un'analisi del « mito absburgico » in Hofmannsthal si veda l'opera omonima di Claudio Magris, Torino 1963, pp. 235-256.

[33] H. v. Hofmannsthal, *Die österreichische Idee*, cit., p. 405.

[34] *Ibid.*,

[35] *Ivi*, p. 406.

centro, senza che questo centro eserciti un dominio dispotico sulla periferia. Ma Hofmannsthal, nel suo tentativo di dare una risposta non disperata e non rassegnata alla crisi del soggetto, va oltre: ribalta la sua concezione estetico-filosofica della vita come organismo sul piano storico-sociale e ravvisa nella monarchia danubiana la metafora di una struttura in cui la vita riesce a rivestirsi di forme senza irrigidirsi nel suo opposto, nella morte. Questo ci sembra essere, più che il sintomo di una nostalgia reazionaria, il punto di partenza di una ricerca di forme istituzionali che, realizzatesi nella concretezza storica, non diventino dispotiche, di un « mito » politico che sia mediazione, che nella sua agilità e « tolleranza » non si trasformi in una mitologia oppressiva [36]. Il « mito absburgico », rivisitato o reinventato da Hofmannsthal, ci appare così di nuovo come la cristallizzazione di quella « nostalgia dell'intero » [37] che percorre la cultura della *Jahrhundertwende*, ma di un intero che *non può esistere*, o meglio esiste solo nell'adesione dei singoli a una polifonia di significati.

[36] Il mito dell'Austria come organismo prende luce dalla contrapposizione con lo spirito prussiano in un emblematico articolo del 1917: *Preuße und Österreicher* (ora in *Prosa*, III, cit., pp. 407-9):

Struttura sociale

Prussia	Austria
Una rete sociale non fitta, i ceti divisi nella cultura; però, meccanismo preciso.	Una fitta rete sociale, i ceti uniti nella cultura; il meccanismo del tutto è impreciso.
La nobiltà più bassa nettamente separata, unitaria in sé.	L'alta nobiltà ricca di tipi, politicamente non unitaria.
Mondo dei funzionari omogeneo: portatori di *uno* spirito. [..]	Mondo dei funzionari poli-geneo. Non si pretende nessun modo di pensare e di sentire. [..]
Popolo: la massa più disciplinabile, autorità senza limiti (esercito; socialdemocrazia scientifica). Somma autorità della corona. [..]	Popolo: massa indipendente, individualismo senza limiti. Somma fiducia nella corona. [..]

Il singolo

Il prussiano	L'austriaco
[..]	[..]
Carattere voluto.	Teatralità.
Ogni singolo portatore di una parte dell'autorità.	Ogni singolo portatore di una totale umanità.
Ambizione.	Ricerca del godimento.
Prevalere delle relazioni d'affari.	Prevalere del privato.
Ostinata esagerazione.	Ironia fino al dissolvimento.

[37] Così la definisce Claudio Magris in *Dietro quest'infinito*, « Nuova Corrente », 1979, n° 79-80, p. 253.

LA 'NOVELLA' PEEPERKORN NEL CONTESTO DELLO *ZAUBERBERG* E OLTRE

di
IDA PORENA
Napoli

La ricerca del 'senso' di un testo letterario non può limitarsi all'indagine delle strutture — che vanno comunque distinte e riconosciute — ma, a partire da queste, va estesa come ricerca divergente verso la molteplicità dei suoi possibili contesti.

Il problema della contestualizzazione va quindi affrontato in senso relativistico: di norma il contesto, anzi i contesti, non sono dati esplicitamente ma vengono ricostruiti o istituiti volta a volta dall'osservatore a seconda dei suoi interessi. L'azione contestualizzante avviene inoltre non per raccordi semplici, su un solo piano, ma per sistemi complessi, implicanti normalmente una molteplicità di piani, di dimensioni tra loro collegate. Non è quindi da sperare che l'analisi letteraria possa mai essere esaustiva, specialmente nel caso di testi a loro volta multidimensionali e potenzialmente capaci di infiniti rimandi, nei quali cioè la « sintesi memoriale »[1] operata dal lettore è parte integrante della struttura del testo stesso, in quanto prevista e calcolata dall'autore in funzione della lettura e quindi sapientemente costruita.

Un'entità come lo *Zauberberg* è di fatto già il pozzo di Giuseppe; i sette anni dell'iniziazione di Castorp (scanditi dai sette capitoli e dalle sette tavole della mensa del Berghof) rimbalzano di generazione in generazione nella

[1] C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino 1974, p. 17.

serie dei significati attribuiti e attribuibili, guidati però da un autore che — fedele anche in questo al suo modello Goethe — prevede la contestualizzazione della sua opera capillarmente e quindi, nel lettore, anche la memoria di tutte le opere che intorno allo *Zauberberg* si dispongono, lo contengono, per così dire, e ne sviluppano o ne variano le potenzialità. Il meccanismo di riconoscimento del « sistema stilistico-linguistico già intravisto sulla base della percorsa lettura »[2] dovrà estendersi pertanto a una lettura globale dell'opera manniana.

L'episodio di Peeperkorn nello *Zauberberg*, per esempio, può essere contestualizzato nella storia di Hans Castorp, ed è ciò che per prima cosa viene in mente, anche per i molti collegamenti ' oggettivamente ' rinvenibili con il resto del romanzo. Ma altrettanto ' oggettivamente ' si possono riscontrare altre analogie, per esempio con le forme chiuso-aperte frequenti nei romanzi classici. Non pochi tratti rimandano inoltre alla figura di Goethe[3], altri a quella di Hauptmann, mentre l'esito simbolico della vicenda renderebbe possibile una contestualizzazione nella tematica tutta tedesca della *Entsagung*, da Goethe a Wagner a Mann stesso, o anche nel filone medievale, poi romantico, dell'amore-rinuncia-sublimazione. La tecnica narrativa suggerirebbe invece una contestualizzazione nel romanzo naturalista da un lato e nel simbolismo motivico-musicale à la Wagner dall'altro.

Qui ci limiteremo tuttavia a contestualizzare l'episodio di Mynheer Peeperkorn in quella parte dello *Zauberberg* che va dal capitolo *Schnee* alla fine.

* * *

Nel settimo capitolo dello *Zauberberg*, « zu elfter Stunde » compare il personaggio/personalità Mynheer Peeperkorn.

[2] C. Segre, *Le strutture e il tempo*, cit. pp. 17-18.

[3] Cfr. il bel saggio di Furio Jesi, *Venusberg-Hexenberg-Zauberberg*, in « Studi Germanici » n.s., a. XIII, 2-3, 1975 in particolare alle pp. 236 e 244.

Il suo « formato » si annuncia subito grandioso. È introdotto senza perifrasi o esitazioni:

> Mynheer Peeperkorn, ein älterer Holländer, war eine Zeitlang Gast des Hauses « Berghof »...[4]

il suo nome non è stato mai fatto in precedenza e mai verrà ricordato in seguito.

Nel capitolo *Strandspaziergang* vi erano stati due impercettibili preannunci di mutazione del tempo della vicenda legati all'attesa di un ritorno: Madame Chauchat era tornata al Berghof, ma non come Hans Castorp si aspettava

> « (denn sie war wieder da)... »[5]

e

> « Als Frau Chauchat wiedergekehrt war (anders als Hans Castorp es sich hätte träumen lassen — aber davon an seinem Orte) »[6]

Due accenni ' tra parentesi ', un nuovo *Leitmotiv* aperto in sordina o, più esattamente, una combinazione di armonie note ma deformate al punto da sembrare un nuovo tema comprendente passato e memoria e l'enigma di un futuro non ancora narrato ma già interamente prefigurato: tecnica wagneriana per eccellenza.

Tutto l' ' episodio Peeperkorn ' può essere analizzato una prima volta come una costruzione chiusa. La sua tematica è sviluppata secondo il procedimento di *Steigerung* proprio di tutto il romanzo: la crisi sopravviene infatti alla fine, nell'episodio della cascata e nel suicidio di Peeperkorn. La ' novella ' tuttavia si dispone nella continuità narrativa di tutti gli altri personaggi e nella funzione critica (apportatrice di crisi) di Mynheer Peeperkorn nei loro confronti.

[4] Thomas Mann, *Der Zauberberg* (Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Th. Mann), p. 777. (D'ora in poi citato come Z.)

[5] Z, p. 769.

[6] Z, p. 771.

L'episodio è presentato quindi in forma chiusa e aperta a un tempo. La sua struttura può essere così sintetizzata:

Preludio - *Strandspaziergang*

Esposizione tematica - *Mynheer Peeperkorn*

Prima apoteosi - *Vingt et un*

Sviluppo delle funzioni tematiche di Peeperkorn in relazione agli altri elementi: doppia reciprocità incrociata Mynheer Peeperkorn ↔ Hans Castorp in relazione a Madame Chauchat e Hans Castorp ↔ Madame Chauchat in relazione a Mynheer Peeperkorn, con evidente centralità di Hans Castorp quale ' medio proporzionale '.

Seconda apoteosi (crisi) e Finale (catastrofe).

Qualche analogia è ravvisabile con le strutture del *Parsifal* wagneriano, con le sue due agapi e il secondo atto interamente dedicato allo sviluppo della tematica di relazione (Klingsor-Parsifal-Kundry e, indirettamente, i cavalieri del Graal) [7].

Questo primo nucleo strutturale si allarga se il personaggio di Peeperkorn viene esaminato in relazione alle costanti narrative del romanzo, ai personaggi e all'ambiente e se — reciprocamente — si esaminano i personaggi in confronto al ' reagente ' Peeperkorn. I temi principali dello *Zauberberg*: il tempo, il rapporto pedagogico, il rapporto erotico, la *Bildung* ermetica di Hans Castorp, la dialettica, il nodo dell'irrazionale, la malattia ' geniale ' sono rivisitati in queste pagine e su di essi agisce la presenza attrattiva e deformante di Peeperkorn. La loro modificazione sarà

[7] Non solo quindi il riferimento al *Tannhäuser* e al Graal come calice del Venusberg, di cui parla Jesi nel saggio cit., quanto un'ulteriore contaminazione legata alla tecnica narrativa di Mann e quindi il legittimo sospetto che l'iniziazione di Castorp passi per una citazione parodistica dell'opera di Wagner, in nome delle capacità illusionistiche e truffaldine che Mann assegna al ruolo dello scrittore.

radicale, l'armonia iniziale ne verrà distorta e dilatata. Anche qui Wagner è il modello: è la stessa deformazione che Parsifal avverte, al III atto dell'opera — e con lui l'ascoltatore — nel passaggio alla seconda scena del Graal, che il « puro folle » è ora pienamente in grado di comprendere perché « durch Mitleid wissend ». È il tempo deformato della conoscenza: il ritorno dell'identico si rivela ' diverso ' perché gli occhi che lo guardano sono mutati dal passare di un tempo che è storia e memoria. La notte di Parsifal si è dissipata e i suoi occhi ' vedono ' il rito per la prima volta nella sua funebre miseria.

Secondo la tecnica espositiva di Mann — mutuata da Wagner — i temi specifici di questo episodio vengono immediatamente esposti in alcune varianti di superficie:

> Peeperkorns leicht farbige Nationalität — denn er war ein Kolonial-Holländer, ein Mann von Java, ein Kaffeepflanzer — würde uns kaum vermögen, seine, Pieter Peeperkorns (so hieß er, so bezeichnete er sich selbst; « jetzt labt Pieter Peeperkorn sich mit einem Schnaps », pflegte er zu sagen) — würde uns [...] noch nicht bestimmen, seine Person zu elfter Stunde in unsere Geschichte einzuführen [...] so befand sich unter ihrem kleinen Gefolge auch noch ein verschnittener Mohr [...] [8]

Peeperkorn è quindi, lo si viene subito a sapere, un uomo non in tutto partecipe della società europea, un europeo con riserva, per così dire, un quasi-asiatico, partecipe cioè dell'elemento disgregante che Mann simbolizza nell'immagine di un'Asia dove il tempo sfugge ai legami categoriali e impera in tutta la sua sovrana estensione come ' caos e natura ' [9]. Per giunta presenta una singolare forma di afasia (per contiguità) di gran « formato », parla di sé in terza

[8] Z, pp. 777-78.

[9] Per il tema-simbolo dell'Asia una lettura contestualizzante dell'opera manniana non può prescindere dal saggio *Goethe und Tolstoi* che, scritto nel 1922, contemporaneamente al periodo compositivo dello *Zauberberg*, ne traspone sul piano critico i livelli simbolici. In particolare cfr. le pp. 258-59 (Th. Mann, *Goethe und Tolstoi* in *Adel des Geistes*, Stockholmer Gesamtaugabe der Werke von Thomas Mann).

persona, usando un linguaggio, anche se disturbato, eccessivamente alto, raro, solenne, spesso sostituito dal gesto perentorio e netto da « direttore d'orchestra » o da sacerdote o da Budda con la mano sollevata « deren Zeigefinger sich mit dem Daumen zum Kreise vereinigte, während die drei übrigen Finger aufwärts standen, von den Lanzenspitzen der Nägel überragt » [10].

Sui codici borghesi di comportamento (che nel « Berghof » sono mantenuti in apparenza — significanti del grande significato occulto: la morte — e subiscono continue infrazioni), su questi codici si staglia, per il ' tempo ' di questa novella, la follia erotico-vitalistica di Mynheer Peeperkorn. Solo la malattia e la morte consentono l'affrancamento da quei codici, affrancamento che per il ' borghese ' Mann è degradazione, perdita della sicurezza, via « geniale » alla conoscenza. Il livello della normalità (vagheggiato e disprezzato dal malato « geniale ») è definito dal codice borghese, di cui Mann accusa i limiti e l'ipocrisia pur servendosene come di una griglia analitica [11].

Mynheer Peeperkorn può essere se stesso, Peeperkorn con le sue regali ' extravaganze ', perché oltre ad essere malato è anche europeo-coloniale-olandese: extravagante appunto.

La ' confusa ' nazionalità di Peeperkorn ha come primo rimando (al di sotto delle specifiche caratteristiche) un accenno tematico alla confusione, non ' logica ' come quella di Naphta e Settembrini, ma di altro tipo, alla « Verwirrung » di cui egli è il portatore, per Hans Castorp non meno che per l'intero microcosmo tematico del romanzo.

[10] *Z*, p. 783.

[11] Mann critica la cultura borghese dal suo interno: non lo interessano i punti d'osservazione esterni, forse per l'appiattimento prospettico che ne deriverebbe. È tuttavia anche pensabile il reciproco, leggere il decadentismo di Mann come la meticolosa descrizione in negativo di un progetto emergente in positivo solo a tratti sconnessi e quantitativamente irrilevanti: un sogno delirante nella neve, la soluzione — provvisoria — del *Giuseppe* o, in altro contesto, di *Lotte in Weimar*, o quella utopica avanzata dallo *Zauberberg* prima, poi dal *Faustus*.

Alla tematica propriamente narrativa dello *Zauberberg* appartiene il legame di Mynheer Peeperkorn con Madame Chauchat, da cui tuttavia discende in massima parte la rappresentatività ' filosofica ' di Peeperkorn, la sua emblematicità erotico-vitalistico-decadente:

> « Er ist wohl groß und breit und steht gern spreizbeinig da, die Hände in seinen senkrechten Hosentaschen vergraben [...] und wenn er so dasteht und nach holländischer Weise am Gaumen redet, dann hat er unleugbar was recht Robustes. Aber sein Kinnbart ist schütter, — lang aber schütter, daß man die Haare zählen zu können glaubt, und seine Augen sind auch nur klein und blaß, ohne Farbe geradezu [...] » [12]

La descrizione che Castorp fa a Behrens — una delle descrizioni di Peeperkorn, una lettura non disinteressata della sua « personalità » — accenna, sempre in proiezione superficiale, alle antinomie di fondo del personaggio, suicida per sopravvalutazione ideologica della vita, delle esigenze che essa porrebbe a chi vive.

Una serie di tratti fisionomico-gestuali accompagna quasi costantemente la descrizione dei suoi interventi: le mani

> « zwar ziemlich breit, aber mit langen, spitz zulaufenden Nägeln versehen » [13]

perennemente atteggiate a « Kulturgebärden », quasi da direttore d'orchestra, le labbra « groß, zerrissen » aperte come per dire qualcosa di estremamente importante, la testa grande « vom weißen Haar umflammt », potenti le rughe frontali e, lo abbiamo già riferito, piccoli e pallidi gli occhi, lunga e rada la barba. E soprattutto la sua imponente, teatrale afasia, la sua marcata incapacità — troppo marcata per essere incapacità — a concludere logicamente un pensiero, a condurre i suoi ascoltatori nel sicuro porto delle grandi cose che i suoi gesti, le sue parole, la

[12] *Z*, pp. 779-80.

[13] *Z*, p. 781.

sua personalità sembra vogliano significare. « Er hatte nichts gesagt », ma un niente ammantato di molto, un niente capace di obliterare nella sua confusione la coscienza percettiva e logico-analitica dell'interlocutore.

La proiezione superficiale della tematica di Peeperkorn raggiunge la massima intensità nel secondo sottocapitolo intitolato *Vingt et un*. Del resto la caratterizzazione del personaggio di Mynheer Peeperkorn, dettagliatissima quanto grandiosa nel tratto, è ostentatamente di superficie, agli antipodi per es. di quella malinconico-intimista di Joachim, del « Soldat » Joachim Ziemssen. I rimandi ai piani simbolici più profondi avvengono, nel caso di Peeperkorn, quasi sempre indirettamente, attraverso l'effetto che egli provoca nei personaggi che, diversamente da lui, manifestano direttamente la loro interiorità. Non che Peeperkorn ne sia sprovvisto: alcuni sintomi emergenti nei colloqui con Hans Castorp, il suo stesso suicidio lo lasciano supporre. Un'interiorità bloccata, pietrificata in un rituale primitivo-decadente, in un'adorazione sacrificale della vita al limite ultimo della sua ' vivibilità '. Un'interiorità comunque capace di tirare delle conclusioni anche molto al di là dell'apparenza: si ha l'impressione che la benevolente amicizia di Peeperkorn per Hans Castorp stia fin dall'inizio sotto il segno del duplice patto Castorp-Peeperkorn pro Chauchat e Castorp-Chauchat pro Peeperkorn. La tecnica manniana dell'anticipazione motivica (il senso pieno dei *Leitmotive* si compie però nella totalità delle loro apparizioni) si mantiene ancora all'epoca dello *Zauberberg* al di sotto del compiaciuto virtuosismo poi raggiunto — quasi esplicitazione di un programma genetico contenuto parzialmente in ogni momento della narrazione — nelle storie di Giuseppe e di Adrian Leverkühn.

Lo *Zauberberg* intrattiene con la storia che in esso si racconta un rapporto apparente di incertezza che ne attenua il carattere di necessità, cosicché le soluzioni che vi si leggono non sembrerebbero escluderne, almeno potenzialmente, delle altre. Anche la più chiusa delle sue storie, quella appunto di Peeperkorn, mantiene nel suo complesso, nel suo stesso proporsi all'undicesima ora, un

residuo di inorganica casualità che si riflette nell'ambiguità dei segni promonitori, dei motivi al loro primo apparire: l'amicizia Peeperkorn-Castorp, lo stesso duplice, reciproco patto non sembrano implicare un esito letale, così come tutto lo *Zauberberg* non sembra puntare necessariamente in direzione del suo finale che, a detta dello stesso Thomas Mann, gli è stato offerto, come per caso, dalla storia di quegli anni. Un supervirtuosismo ai limiti dell'inconscio, del visionario, eccedente addirittura quello esibito dal narratore biblico e faustiano, o un'interazione ' aperta ' di Mann con il suo tempo? Un tempo che non accetta di farsi soltanto leggere e ingabbiare in un sistema altamente specializzato di simboli, ma che pretende la sua parte attiva come forza modellante, *Gestaltungsprinzip* dell'opera [14].

Ma torniamo al rituale pagano-evangelico del *Vingt et un*. Il nodo tematico profondo di Mynheer Peeperkorn raggiunge la tematica di superficie e si riflette in essa nell'episodio centrale del capitolo, nel grande duetto Peeperkorn-Castorp inserito tra le due fasi corali del festino [15].

[14] In effetti nello *Zauberberg* gli eventi si susseguono o coesistono minando la causalità dell'esistenza e l'additività esteriore che dà forma al romanzo diviene emblematica, si sintetizza a livello individuale nell'esperienza di Hans Castorp. È perfettamente adeguato alla narrativa dello *Zauberberg* che una figura, un personaggio dell'importanza di Peeperkorn arrivi solo alla fine, dando corpo a un episodio nettamente profilato. È solo un evento nel susseguirsi artatamente casuale dei fatti. A un'apparente dissociazione di superficie corrisponde tuttavia una grande integrazione ai livelli psicologici. A differenza del *Faustus*, nello *Zauberberg* la tematica del romanzo non è preannunciata interamente dall'autore con la compattezza iniziale. La vicenda non è contenuta in un nucleo primario ma si svolge in una successione/coesistenza di momenti. Anche qui il grande modello di Mann è Goethe: il Goethe del *Meister* e non quello, ermeticamente costruito, delle *Wahlverwandtschaften*, cui piuttosto rimanda la struttura concentrica del *Faustus*.

[15] Dichiarata parodia dell'ultima cena con dodici commensali (« Zu zwölf Personen ließ man sich nieder, ... ») e in Peeperkorn un Cristo-Dioniso ma anche un Amfortas dall'inguaribile ferita infertagli dalla sua *Unzulänglichkeit* nei confronti della vita.

« [...] Die Sünde, die nicht vergeben werden kann, sie beruht — »
Er hielt inne. Groß und breit, seinem Nachbar zugewandt, verharrte er in mächtig ausdrucksvollem Schweigen [...]

Peeperkorn lascia completare la frase al suo interlocutore, colpito dal terrore, dall'angoscia smisurata che esprimono i tratti tormentati di quel volto; ma Castorp non può farlo nello stile apodittico di lui — gli manca un'adeguata ' personalità ' — e riprende in tono smorzato:

« Das ist wohl wahr [...] Es mag Sünde sein — und ein Zeichen von Unzulänglichkeit —, den Raffinements zu frönen, ohne den einfachen und natürlichen Gaben des Lebens, die so groß und heilig sind, gerecht geworden zu sein. Dies ist Ihre Meinung, wenn ich Sie recht verstehe [...] » [16]

Peeperkorn corregge il termine « Gaben » in « Anforderungen! Heilige, weibliche Anforderungen des Lebens an Ehre und Manneskraft — » [17].

È la formulazione — stringata e rigorosa — del tema Peeperkorn con l'implicito rimando al suo orizzonte ideologico e al suo limite d'azione. La catastrofe ideologica dell'olandese e la sua uscita dalla scena del romanzo avverranno quando il bilancio fra il suo vitalismo erotico e le « Anforderungen des Lebens » tracollerà in passivo. Cornice grandiosa è la sua paura, paura cosmica di un dio per la perdita della sua deità:

« Die Niederlage des Gefühls vor dem Leben, das ist die Unzulänglichkeit, für die es keine Gnade, kein Mitleid und keine Würde gibt, sondern die erbarmungslos und hohnlachend verworfen ist [...] Schmach und Entehrung, sind gelinde Worte für diesen Ruin und Bankerott, für diese grauenhafte Blamage. Sie ist das Ende, die höllische Verzweiflung, der Weltuntergang [...] » [18]

È espressa in toni apocalittici, neppure più rotti dall'afasia, una mitologia dell'Eros tardiva e decadente

[16] *Z*, p. 802.
[17] *Z*, p. 802.
[18] *Z*, p. 804.

nella sua pretesa di superare il *raffinement* del decadentismo con un *élan vital* tra nietzschiano e bergsoniano, una mitologia che resta sintomo non analizzato — ma che tocca al lettore analizzare — di un disquilibrio culturale non più componibile.

L'ebbrezza di Peeperkorn, la sua collera vanificata dall'agile lingua del piccolo Castorp, come, di lì a poco, il suo « herzversehrend » vegliate con me: l'intera scena parafrasa ed evidenzia in superficie gli elementi vetero- e neotestamentari (ma non sembra a tratti di vedere Odin raggirato da Loki, Wotan da Loge?) wagnerianamente rivisitati in sequenze motivico-simboliche di ampia teatralità:

« Meine Herrschaften —, heilig! Heilig in jederlei Sinn, im christlichen wie im heidnischen! Ein Urphänomen! Ein Phänomen vom ersten — vom obersten — » [19]

Peeperkorn allude evidentemente al vino, unico tra gli *Stimulantia* a trovar grazia presso di lui. E classico come il vino è il suo allontanarsi dal desco rituale, un Bacco pesantemente appoggiato a due della sua corte, qui Hans Castorp e Clawdia Chauchat, davanti ai quali il suo *élan vital* già minato tragicamente dovrà spezzarsi. Giacché la ferita di questo grottesco Amfortas non potrà essere sanata da un piccolo Parsifal borghese che porta con sé la propria morte, lo stormire invitante di un tiglio.

Nel sottocapitolo *Mynheer Peeperkorn (des Weiteren)* la tematica del personaggio, della ' Persönlichkeit ', Peeperkorn più che mostrare un suo autonomo sviluppo evidenzia i suoi rapporti contestuali con la pluralità tematica del romanzo. Anche i rapporti Mynheer Peeperkorn - Hans Castorp appaiono mediati (o contaminati) da quelli Hans Castorp - Madame Chauchat e Castorp-Settembrini-Naphta. O anche il contrario: tutto il microcosmo relazionale dello *Zauberberg*, a contatto con il reagente Peeperkorn (un reagente ' analitico ' nonostante la sua apparente inerzia), subisce una rilettura in qualche modo riduttiva. La vicenda

[19] *Z*, p. 812.

Castorp-Chauchat, il versante erotico della magia dello *Zauberberg*, si atrofizza nel patto pro Peeperkorn. Il contrasto Naphta-Settembrini, refrattario a ogni sintesi dialettica, si disfa in diatribe verbali la cui potenziale infinitezza ne stempera l'effetto sul destinatario — sia esso Hans Castorp o il lettore del romanzo — e ne sminuisce la carica oppositiva fino a renderne irrilevante il senso.

« So ging das weiter, wir kennen das Spiel, Hans Castorp kannte es. »

« [...] ein heimlicher Zwang zur Bezugsnahme auf sie den hin und her springenden Funken tötete und eine Erinnerung an jenes Gefühl matter Leblosigkeit sich aufdrängte, das uns überkommt, wenn eine elektrische Leitung sich als kontaktlos erweist. Gut! so war es. Da war kein Knistern zwischen den Widersprüchen mehr, kein Sprung des Blitzes, kein Strom, — die Gegenwart, neutralisiert durch den Geist, wie dieser meinen wollte, neutralisierte vielmehr den Geist; Hans Castorp ward es mit Staunen und Neugier gewahr. [20]

Ancora una volta il virtuosismo tecnico di Mann lascia che l'osservazione ' oggettivante ' giunga dopo che il lettore ha egli stesso sperimentato il *décalage* del contrasto Naphta-Settembrini in presenza di Peeperkorn. Un'analisi stilistica lo individuerebbe forse nello straniamento operato dalla forma indiretta (caratterizzante peraltro tutte le espressioni del contrasto fra i due mèntori) e nel distacco ironico con cui Mann tratta gli elementi di raccordo e le espressioni che reggono il discorso indiretto:

« Das Wort hatte danach Herr Settembrini, und beim Himmel! er wußte etwas damit anzufangen. » [21];

o:

« Herr Settembrini dankte für die Gedächtnisstärkung. Die Figur des Mönches Ilsan aus dem "Rosengarten" behalte viel Erquickliches gegenüber dem hier gepriesenen Grabesaristokratismus, und wenn

[20] *Z*, p. 839.
[21] *Z*, p. 835.

er, Redner, kein Freund des deutschen Reformators sei [...], so finde man ihn doch glühend bereit, alles, was an demokratischem Individualismus seiner Lehre zugrunde liege, gegen jederlei geistlich-feudale Herrschaftsgelüste über die Persönlichkeit in Schutz zu nehmen » [22]

o ancora:

Herr Settembrini wurde auf den unerbittlichen Aristokratismus aufmerksam gemacht, welcher der Idee von der Erblichkeit der Schande zugrunde gelegen habe [23]

e gli esempi sarebbero infiniti. È evidente il restringersi dei tempi d'intervento, l'accresciuta frequenza dello scambio tra i due, senza che tale frequenza determini né nell'espressione né nel contesto un aumento di tensione dialettica. Il distacco del lettore dalla situazione narrata avviene al limite della saturazione psicologica, quasi all'insorgere di un fastidio, da cui Mynheer Peeperkorn ci libererà con la reboante insignificanza delle sue gesticolazioni folli:

« Ja, dieser dumme, alte Mann, dies herrscherliche Zero! »

Peeperkorn, allegoria del vitalismo irrazionale, un « Mysterium » che si oppone all'analisi, che si difende per paura.

E così, il capo regale fiammeggiante di bianco, la possente mano da capitano tesa in un gesto imperioso, questa inaccessibile personalità separa gli amanti di un tempo e li riunisce nella pietà (' durch Mitleid '), pietà per lui, fragile colosso incapace di realizzare vivendo la sua sconnessa, afasica filosofia della vita. Nel quadro della relazione Hans Castorp - Madame Chauchat, Peeperkorn riceve così una ben diversa contestualizzazione che nel quadro della relazione pedagogica Castorp-Naphta-Settembrini. Non un'entità che esaltando le cose ne vanifica il senso, ma un'entità al cui contatto le cose si trasformano, si sublimano (per

[22] *Z*, pp. 836-37.
[23] *Z*, p. 837.

dirla con termine psicanalitico mutuato dall'alchimia), mutano il loro senso. L'*eros* si trasforma in *charitas*: un itinerario neocristiano *à la Parsifal*.

La chiusura dell'episodio Peeperkorn, *Schluß*, contiene un altro punto di massima concentrazione della tematica di superficie ed è la scena in cui il rumore della cascata — uno scatenarsi irrazionale della natura — toglie alle parole di Peeperkorn non solo il significato ma anche il suono fisico e la scena è montata in crescendo con la consueta impareggiabile tecnica costruttiva di Mann. Dalla depressione dell'avvio, affidato all'aggressiva inferiorità di Wehsal, al vertice, abilmente ribassato dall'ironia dello stile [24] e poi giù verso la catastrofe, anch'essa mitigata dalla medica oggettività di Behrens, il profilo 'a campana' dell'intera scena ridisegna una prediletta curva evolutiva wagneriana. Singolare contaminazione di mezzi formali scaduti (scaduti come la tecnica naturalistica che fa da schermo alla struttura simbolico-musicale del romanzo) con un'attenzione quasi maniacale al presente.

Le ultime battute della scena ripropongono simboli di superficie: la mutazione del 'tu' in 'lei' tra Castorp e Clawdia Chauchat, il bacio sulla fronte, il silenzio del malese, i suoi occhi di animale che mostrano il bianco. Ma anche la tematica profonda viene ancora una volta sintetizzata da Castorp:

> « Er war von solchem Format » fing Hans Castorp wieder an, « daß er das Versagen des Gefühls vor dem Leben als kosmische Katastrophe und als Gottesschande empfand. Denn er betrachtete sich als Gottes Hochzeitsorgan [...] Das war eine königliche Narretei... » [25]

La mutazione provocata da Peeperkorn è anch'essa una tappa pedagogica. Ma la soluzione offerta da Mann nello *Zauberberg* al processo di individuazione del giovane Castorp non sarà di segno positivo. La sua lettura è ambigua.

[24] Z, p. 885.
[25] Z, p. 890.

* * *

Hans Castorp compie fra le nevi di Davos la sua discesa agli inferi, la sua esplorazione ai confini tra vita e morte: le prove iniziatiche sono quelle che la cultura europea gli prescrive, la cultura del dopo Wagner, dopo Marx, dopo Nietzsche, dopo Freud, la cultura di un novecento critico e a sua volta in fase stazionaria di crisi. Tutta la tematica culturale che caratterizza in dimensioni europee i primi due decenni del secolo è stilizzata nello *Zauberberg* come un rigoroso sistema di relazioni (« wunderbare Beziehungen », aveva detto Mynheer Peeperkorn), per cui passa la via obbligata dell'iniziazione di Hans Castorp. Strana iniziazione la sua! A quale società, a quale cultura va incontro? A quella che gli ha mostrato il cammino ermetico? O è tutta quella cultura passaggio, iniziazione verso un'altra? Quale? Se si interroga la sua opera ci si accorge come Mann, che pure è inesauribile nel prefigurare i problemi come unità strutturanti dei suoi romanzi, non offre in genere risposte, né indica direzioni, né avanza ipotesi se non avvolgendole tutte indistintamente nel velo dell'ambiguità.

La storia di Hans Castorp, pure orientata in senso formativo ed evolutivo (*Bildungsroman*, oltre che storia di un'iniziazione), non solo manca di un punto di arrivo in linea con il processo iniziatico o no, ma non aiuta neppure il lettore a trovarlo. A meno che questi non segua il consiglio dato da Mann agli studenti di Princeton [26] e rilegga l'intero romanzo tutto in direzione del finale.

Abbiamo accennato come la catarsi da *eros* a *charitas* indotta in Hans Castorp dal caso Peeperkorn-Chauchat non sembra aprirgli come a Parsifal la via del Graal, anche perché del Graal Mann offre una parodia. La storia di Hans Castorp arrivato a Davos « ohne Eigenschaften », si impaluda in una guerra senza fisionomia, senza volto, corsa insensata verso l'indifferente.

[26] Th. Mann, *Einführung in den Zauberberg*, für Studenten der Universität Princeton, *Als Vorwort*, p. XXII. (Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Th. Mann).

Morte o vita? Mann lascia aperto per il lettore il più radicale dei quesiti.

Nel capitolo *Schnee* un'interessante anticipazione tematica si era tuttavia insinuata nella compattezza simbolica della narrazione. Dopo la *Walpurgisnacht* e l'incontro con l'androgino volto di Eros, Clawdia-Pribislav, il giovane allievo di Settembrini discende ancora più radicalmente in se stesso e attinge così alla profondità archetipica dell'uomo:

« Die große Seele, von der du nur ein Teilchen, träumt wohl mal durch dich, auf deine Art, von Dingen, die sie heimlich immer träumt, — von ihrer Jugend, ihrer Hoffnung, ihrem Glück und Frieden ... und ihrem Blutmahl »[27]

In una visione all'orlo del *Kitsch*, Hans Castorp intuisce l'unità indivisa dell'*homo Dei*, serena e armonica solo in quanto è conscia di contenere in sé la sua parte d'ombra:

« Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken! [...] Die Liebe steht dem Tode entgegen, nur sie, nicht die Vernunft, ist stärker als er. Nur sie, nicht die Vernunft, gibt gütige Gedanken. [...] Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. « Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken »[28]

È l'enunciazione dell'umanesimo di Mann, il superamento delle *Betrachtungen* e di *Tod in Venedig* ma anche, dopo la catabasi, un accorato atto di fedeltà alle proprie origini.

Risposta immediata alla ' rivelazione ' fra il turbinio dei geometrici fiocchi di neve è, nella transizione tra *Schnee* e l'episodio di Peeperkorn, la morte di Joachim Ziemssen. Joachim muore per non aver voluto accettare il suo lato d'ombra e la sua morte tanto più è straziante e malinconica

[27] *Z*, p. 701.
[28] *Z*, p. 703.

per il lettore in quanto è la condanna senza appello della soluzione volontaristica che si oppone alla seduzione così pericolosa del caos, alla fuga ambiguamente liberatoria dalle barriere che interi secoli di storia hanno eretto intorno alla civiltà occidentale a difesa dal corso del tempo, dalla sua implacabile sovranità.

La libertà « lag nicht im Handeln, sondern im Sein, nicht im operari sondern im esse »[29]. È questa l'intuizione esistenziale di Castorp nella neve, che diverrà via via più chiara e cosciente nell'incontro con Peeperkorn e che gli permetterà di resistere alla falsa fascinazione vitale dell'olandese in nome di una fedeltà alla morte che è anche fedeltà alla vita.

L'*Entsagung* assume un senso preciso dopo l'episodio di Peeperkorn:

« ... alle Übel, deren Quelle der innere Widerstreit des Willens ist, entsteigen der Büchse der Pandora. Und was bleibt auf ihrem Grunde zurück? Die Hoffnung? Ach nein: die Langeweile »[30]

« La discesa avviene per poter risalire »: la degradazione — questa uscita dalle sicurezze per l'incontenibile « placet experiri » — è necessaria all'annullamento della volontà individuale.

Ed ecco emergere fra i capitoli della noia — *Der große Stumpfsinn, Fragwürdigstes, Die Große Gereiztheit* — il momento in cui la parodia manniana tace a contatto di un contenuto di verità. Le solitarie esplorazioni musicali di Castorp davanti al suo « Musiksarg » cancellano la « confusione dei sentimenti » e preparano il ritorno di latenze psicologiche. Un tenore canta il *Lindenbaum* di Schubert (« es war nicht anderes als dies allvertraute ' Am Brunnen vor dem Tore ' »). Come è suo solito Mann tratta questo oggetto prezioso, giunto inatteso sulla montagna senza tempo come brandello di un mondo lontano, come richiamo alle origini ' tedesche ' e intimiste del giovane Castorp, lo

[29] Th. Mann, *Schopenhauer*, in *Adel des Geistes*, cit. p. 352.
[30] Th. Mann, *Schopenhauer*, cit. p. 345.

tratta con esemplare obiettività. Lo analizza amorevolmente, con precisione, per passare poi a considerarne tutti i possibili significati e suggerire così al lettore la ' direzione ' di lettura che lui ha già prefigurata:

« Ein geistiger, das heißt ein bedeutender Gegenstand ist eben dadurch ' bedeutend ', daß er über sich hinausweist, daß er Ausdruck und Exponent eines Geistig-Allgemeineren ist, einer ganzen Gefühls- und Gesinnungswelt, welche in ihm ihr mehr oder weniger vollkommenes Sinnbild gefunden hat, — wonach sich denn der Grad seiner Bedeutung bemißt. Ferner ist die Liebe zu einem solchen Gegenstand ebenfalls und selbst bedeutend ». [31]

E via via chiarisce, secondo il solito procedimento di *Steigerung* ' frenata ', il termine ultimo del discorso, fondando nel contempo una serie irraggiata e irraggiante di implicazioni contestuali che percorre tutto lo *Zauberberg* come una lenta corrente sotterranea all'indietro e in avanti, illuminando il senso di tutto il romanzo e — oltre — estendendo il suo corso a tutta l'opera manniana:

« Das Lied bedeutete ihm viel, eine ganze Welt und zwar eine Welt, die er wohl lieben mußte, da er sonst in ihr stellvertretendes Gleichnis nicht so vernarrt gewesen wäre » [...] Welches war diese dahinter stehende Welt, die seiner Gewissensahnung zufolge eine Welt verbotener Liebe sein sollte?
Es war der Tod » [32]

Ma qui Hans Castorp, fatto esperto dalla lunga stagione pedagogica, compie ancora un passo avanti. Di nuovo l'unità vita/morte è davanti a lui, non più in una scenografia *Kitsch* ma nel profondo di un'immagine del sentimento:

« Es war eine Lebensfrucht, vom Tode gezeugt und todesträchtig. Es war ein Wunder der Seele, — das höchste vielleicht vor dem Angesicht gewissenloser Schönheit [...] Gegenstand der Selbstüberwindung nach letztgültigem Gewissensspruch » [33]

[31] *Z*, pp. 928-29.
[32] *Z*, pp. 929-30.
[33] *Z*, p. 931.

Ed ecco prefigurarsi il finale del libro, nell'apertura delle sue possibili implicazioni:

« Aber sein bester Sohn mochte doch derjenige sein, der in seiner Überwindung sein Leben verzehrte und starb, auf den Lippen das neue Wort der Liebe, das er noch nicht zu sprechen wußte. Es war so wert, dafür zu sterben, das Zauberlied! Aber wer dafür starb, der starb schon eigentlich nicht mehr dafür und war ein Held nur, weil er im Grunde schon für das Neue starb, das neue Wort der Liebe und der Zukunft in seinem Herzen » [34].

Il cammino ermetico di Hans Castorp si è compiuto. Gli anelli si saldano, la sospensione del tempo, le incomponibili pedagogie, l'ultima seduzione, denunciata in tutta la sua fragilità come ' maschera della vita ', l'abbandono al caos e alla degradazione, alla noia, allo Stumpfsinn, tutto questo resta prigioniero nelle nebbie dello *Zauberberg* e Hans Castorp va incontro al suo destino « essendo », non « volendo ». La dialettica dello *Zauberberg* si vanifica in un nirvana che è morte e vita:

« ... er taumelte hinkend weiter mit erdschweren Füßen, bewußtlos singend:

Und sei — ne Zweige rau — schten
Als rie — fen sie mir zu. » [35]

Lo stormire pericoloso del tiglio, invito alla morte, lo segue. Castorp lo porta con sé « bewußtlos », non a livello cerebrale quindi ma esistenziale [36]. Da qui l'indifferenza

[34] *Z*, pp. 931-32. Il finale del *Faustus* sembra riprendere, intensificandolo, quello dello *Zauberberg*. Al posto di « Liebe » troviamo però « Hoffnung ». L'oggetto stesso della speranza è ancora e sempre quella *Liebe* da cui l'Europa del secondo dopoguerra è forse più distante che non quella (weimariana) descritta nella Montagna Incantata? Mann non ce lo dice in forma diretta ma ne affida la formulazione ipotetica a Leverkühn in una conversazione da salotto (*Doktor Faustus*, Suhrkamp Verlag Vorm. S. Fischer, Berlin u.Fr.a.M. cap. XXXI, p. 511). È riconducibile quella patetica formulazione al quadro ideologico di Weimar, all'utopia del Giuseppe o vi sono adombrati motivi nuovi, inediti in Mann?
[35] *Z*, p. 1021.

dell'autore e nostra per la sua sorte, che è solo ormai un corollario insignificante della lunga ' opera ' interiore.

Le ultime parole del libro « Liebe steigen » emergono dal mitico sogno *Schnee* e delineano un orizzonte utopico. Dalla regale follia di Peeperkorn e dallo stormire musicale di un tiglio un piccolo « Mann ohne Eigenschaften » riceverà il senso nuovo di una parola che una civiltà morente consegna — ' zeitüberbrückend ' — a una civiltà a venire. Non a Leverkühn e neppure a Joseph, ma forse al ' semplice ' Castorp è dato di fare il primo passo nella terra di nessuno, oltre la *décadence* borghese.

---

[36] Anche Adrian Leverkühn porterà sempre con sé le sue origini: Kaisersaschern, ma come gelida ' cerebralità '. Il suo non è un morire oltre Kaisersaschern, ma è un ritornare a Kaisersaschern per morirvi dentro.

DALL'IMITAZIONE ALLA CRISI. LA DONNA NELLA LETTERATURA DELLA RDT

di
ANNA PEGORARO
Torino

Rose Werner, la protagonista di *Glück fällt nicht vom Himmel* (1954) [1] è una vedova di guerra che, sistemato il figlio in un Wochenheim, lavora come assistente sociale in un'acciaieria, fa parte della commissione femminile, è funzionaria di partito, deputata distrettuale e consigliere comunale. La storia, se pur paradossale nel suo presenzialismo esasperato, è emblematica della rappresentazione della donna nella letteratura della RDT negli anni '50. Rappresentazione che poggia sulla assai citata tesi engelsiana secondo la quale l'emancipazione della donna passa attraverso la completa partecipazione alla produzione. Partecipazione che tuttavia non risulta indolore per il maschio, improvvisamente minacciato nel suo ruolo tradizionale, tanto che buona parte dell'intreccio di questi romanzi nasce dall'antagonismo tra i due sessi sul lavoro, antagonismo di solito composto dalla figura ricorrente del Parteisekretär al di sopra della mischia. Non a caso accanto a queste figure femminili, invero un po' monolitiche, di trattoriste e di gruiste compare e resiste a lungo — anche se, come vedremo, con implicazioni diverse — il modello Gretchen: per esempio Inga, ex-filatrice e studentessa esemplare dell'ABF, figura depositaria della ' Be-

---

[1] Marianne Bruns, *Glück fällt nicht vom Himmel*, Mitteldeutscher Verlag, Halle 1954.

quemlichkeit ' tedesca nel romanzo di Loest *Das Jahr der Prüfung* (1954), oppure Märtke, il secondo e vero amore di Ole Bienkopp [2], che gioiosamente cuce, lava e stira per la comunità al motto di « Fröhlichkeit hilft schaffen ».

Si tratti comunque di figure femminili « emancipate », tese a redimere la donna dell'isolamento implicito nel lavoro domestico e a favorire una più larga partecipazione femminile alla vita sociale, o di figure di transizione che assecondano l'uomo rivestendo il doppio ruolo di angeli del focolare e della fabbrica, ciò che viene ribadito da un sistematico lieto fine è l'adesione totale al sistema, che diventa perciò momento di coesione nella coppia [3], la cui unione è di solito santificata dalla fuga in occidente del « provocatore », donna o uomo che sia, e fondata nel segno di una dichiarata solidarietà socialista.

Con la vasta campagna iniziata nel 1961 per l'istruzione e la qualificazione femminile [4] e con la riforma del diritto di famiglia e del codice del lavoro che tendono a tutelare più ampiamente i diritti della donna, il quadro legislativo si fa più complesso, dovendo contemporaneamente ottemperare a due esigenze: da una parte l'utilizzazione di tutte le forze produttive, e quindi anche femminili, in un territorio che si era progressivamente dissanguato soprattutto delle forze più giovani, dall'altra la tutela della famiglia come luogo di riproduzione e di tutela dei figli. Basterà citare il paragrafo 123 del Codice del Lavoro per avvertire immediatamente la complessità dei problemi: « Gli organi del potere statale e i direttori aziendali sono obbligati a creare tutte le premesse che rendano possibile alle donne la partecipazione al processo produttivo, lo sviluppo delle loro capacità creative e al tempo stesso consentano loro

[2] Erwin Strittmatter, *Ole Bienkopp*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1972.

[3] In *Die Aula* di Kant, Inga viene ripudiata dal protagonista non perché essa sia tutta casa e chiesa ma perché rifiuta il « collettivo ».

[4] *Die Frau, der Frieden und der Sozialismus*, Staatsverlag der DDR, Berlin 1963.

di affrontare l'alto compito sociale di madri » [5]. Non si vuol certo qui sottovalutare la legislazione relativa al lavoro femminile nella RDT, che è tra le più avanzate, né liquidarla come semplice manovra dell'ideologia maschile per « contaminare » la donna e coinvolgerla nello sforzo produttivistico, quanto piuttosto valutarne la recezione nel contesto sociale e, ad anni di distanza, i problemi che ne sono scaturiti anche in ambiti, come quello psicologico, che sfuggono alle formulazioni ufficiali, individuare cioè — uso qui le parole della Wolf — « la lunga strada dei sentimenti ». Restando per ora all'aspetto legislativo, gli articoli immediatamente seguenti ribadiscono le due esigenze — produzione e riproduzione — rivelandone l'implicita contraddizione: « Alle donne che lavorano a tempo pieno deve essere assicurato un giorno libero per i lavori domestici » (par. 125). « Nella qualificazione della popolazione attiva bisogna aver riguardo soprattutto per le donne. Esse devono essere preparate in particolare a svolgere funzioni di direzione in ogni settore. Le donne che lavorano devono essere sostenute in modo tale da poter portare a compimento con successo l'attività di qualificazione senza che ciò pregiudichi l'adempimento dei loro compiti di madre. » (par. 126,1/2). Alla donna viene insomma assegnato un doppio ruolo che, tenuto conto del condizionamento psicologico a cui è sottoposto il cittadino nei paesi socialisti, implicitamente colpevolizza chi non si integri nelle categorie etico-statali: l'associazione dei termini donna-pace-socialismo nel titolo del testo citato mi sembra in questo senso esemplare.

Da una parte si assiste quindi a una politica tesa alla promozione sociale della donna secondo la direttiva burocratica « weibliche Kader sind erwünscht » [6], affiancata da una vasta azione di propaganda sia a livello radiotelevisivo che di ' Unterhaltungsliteratur ': saggi teorici in cui si riba-

[5] *Codice del lavoro della Repubblica Democratica Tedesca*, edizione italiana a cura di Iside Mercuri, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1974.

[6] B. Reimann, *Franziska Linkerhand*, Berlin 1974, p. 578.

disce l'interesse di una società socialista all'enorme potenziale di energie che va quotidianamente perduto nelle faccende domestiche [7], film tesi a dimostrare come la tecnologia degli elettrodomestici permetta a ogni donna di assolvere ai suoi compiti facendo quadrare il lavoro in casa e fuori [8], letture che ripropongono il modello positivo di una sfavillante madre lavoratrice [9]. Dall'altra però, ossia nella ' Literatenliteratur ' che, come è noto, ha una diffusione ben più vasta che in occidente, incominciano a filtrare i primi disagi. Se è vero, come rileva Patricia Herminghouse nel suo interessante saggio [10], che le protagoniste femminili dei romanzi arrivano sempre più spesso ai vertici della carriera — non più trattoriste o infermiere ma piuttosto giudici e cardiochirurghe — si delineano tuttavia figure di donne che rivelano una realtà assai più complessa che va dal surmenage fisico e psichico a una crisi d'identità che rifiuta l'integrazione nel mondo maschile.

Karen W., la protagonista dell'omonimo romanzo di Gerti Tetzner [11], è una giurista che, seguendo l'impulso dettato da un « unausrottbarer Hang zum Sentimentalen », lascia il marito per sottrarsi al suo gelido « Dozentenblick » e ritrovare un'identità perduta nella maternità e nel villaggio natio. L'autrice tenta qui di esplorare le frustrazioni di una donna acculturata alla ricerca di se stessa, che cerca invano di uscire da quell'« abgezirkelter Lebenskreis » che la società le ha predisposto, mettendola a confronto con la dura esistenza quotidiana delle contadine di una LPG: « Aber die Frauen auf diesem Hänger haben keine Zeit für

[7] Annemarie Auer, *Mythen und Möglichkeiten*, in: *Blitz aus heiterm Himmel*, Historff Verlag, Rostock 1975, pp. 279-80.

[8] Chr. Wolf, *Selbstversuch*, in: *Blitz*, op. cit., p. 67.

[9] Si vedano i commenti a queste « positive Heldinnen aus Papier » in *Guten Morgen, du Schöne, Protokolle nach Tonband*, hrsg. von Maxie Wander, Buchverlag Der Morgen, Berlin 1977, p. 226.

[10] *Wunschbild, Vorbild oder Porträt? Zur Darstellung der Frau im Roman der DDR*, in: *Literatur und Literaturtheorien in der DDR*, hrsg. von Peter Uwe Hohendal und Patricia Herminghouse, Suhrkamp, Frankfurt/M 1976, pp. 308-19.

[11] Gerti Tetzner, *Karen W.*, Mitteldeutscher Verlag, Halle 1974.

Konzerte und Gedichte. Vor der Feldarbeit haben sie bereits Kuh und Schwein und Kleinvieh gefüttert, den Einkaufszettel bereitgelegt, die Kinder mit sauberen Schürzen in den Kindergarten geschickt. Und abends bereiten sie ihren Kindern und Männern und Eltern noch eine warme Mahlzeit, überprüfen die Schulaufgaben der Kinder, soweit es ihre Dorfschulkenntnisse noch zuwege bringen, und wo sie mit x oder y nicht mehr zurechtkommen, rügen sie einen Tinten-Klecks, daß den Kindern nicht das Gefühl ihrer Fürsorge verlorengeht. Endlich in einem Sessel schlafen sie mit einer Näharbeit vor dem Fernseher ein. » [12]
Queste contadine tornano a casa la sera con la schiena spezzata e tuttavia si muovono in una dimensione umana, quella della comunità agricola, che viene qui contrapposta alla solitudine dell'individuo negli agglomerati industriali. L'inserimento della donna nel mondo della fabbrica è indubbiamente ben più traumatizzante: Helena, l'operaia modello e attivista di partito, la cui fotografia e i cui meriti sono appesi all'entrata della fabbrica, riflette una condizione assai più drammatica: « Acht Stunden steht man Band ... ist doch so. Und wenn ich ganz ehrlich bin, kommt schon mal vor, daß eine Schicht gar kein Ende nimmt, wie eine Schnecke kriecht, daß man mit seinen Gedanken woanders ist: ob die Kinder schlafen, ob alles glattgeht oder ob sie was angestellt haben, ob Vater zu Hause ist oder noch auf ein Bier (...) Und in der Nachtschicht, wenn zwischen zwei und drei dann die Müdigkeit kommt, manchmal denkt man an so was und an den Morgen... ». [13]
Il racconto, brevissimo si conclude tragicamente: durante un turno notturno Helena perde una mano sotto un laminatoio. Siamo alla mutilazione fisica. Quella psichica, immediatamente complementare, affiora in questa poesia di Karl Mickel:

.....
Ich kenne eine Frau, vom Hörensagen

[12] op. cit., p. 66.

[13] Karl Mickel, *Bier. Für Leising*, in: *Eisenzeit*, Gedichte, Rotbuch Verlag, Berlin 1977, p. 70.

Aber verbürgt: dreißig, neun Jahre am Fließband
Der zucken, wo sie geht und liegt, die Arme
Die läuft zum Psychiater, denn sie wünscht
Zu kündigen. Der Wunsch, klagt sie, sei krankhaft.
Wer Ohren hat zu sehen der wird schmecken.

Ancora Mickel in una sua versione del *Frauentag*:

Auf Arbeit bin ich früh halb Sechs
Halb vier weckt mich das Kind oder ich wecks
Frühstück im Tran, die S-Bahn voll
Im Betrieb Ärger wie toll
Abends die Huddelei mit dem Einkaufen:
Es ist zum Haare ausraufen.
Und immer der Familienkrach
Ich möchte wissen, warum ich das mach
Mein Mann tut mehr, als ich verlangen kann
Bringt Geld, studiert, und ich tu ihm Das an!
Er müßte mich eigentlich rausschmeißen:
Ich könnte mich in Hintern beißen. [14]

Mickel riproduce però qui una situazione « arretrata »: lui studia, lei sgobba e per di più ha talmente introiettato l'ideologia maschile che si colpevolizza. Più interessante invece è il tentativo di altri autori di mettere a fuoco i problemi che nascono dalla emancipazione della donna, tentativo che deriva dalla maggior attenzione, negli anni '70, per i problemi dell'individuo in una società in rapida trasformazione. Non più smaglianti esemplificazioni bensì storie che si dichiarano « unbeispielhaft » [15] e che presentano tutta una gamma di situazioni che vanno da un problematico inserimento nella « Männerwelt », con una analisi dei meccanismi psicologici che ne derivano anche nell'uomo, a una riappropriazione del femminile in un'alterità totale.

La difficoltà da parte dell'uomo ad accettare l'eguaglianza tra i sessi garantita dalla legge è il tema di un racconto di G. de Bruyn, *Geschlechtertausch*. Qui l'autore

[14] op. cit., p. 16.
[15] Per esempio *Christa T.*, come nota la Herminghouse, op. cit. p. 314.

non esita a denunciare un certo sessuomilitarismo — « Für die Hand des Mannes hat die Natur das Schwert bestimmt ». « Zum Mann gehört Sieg, zumindest der über Frauen » [16] — in ottusi capouffici perennemente alla ricerca di una « Stallwärme » femminile che metta opportunamente in rilievo la loro virilità compromessa. Parallelamente de Bruyn nota come la donna assecondi in genere questi atteggiamenti in quanto stravolta da un millenario « Hunger nach Anerkennung »; è la stessa tesi che molti anni prima affiorava in un'altra indagine innestata sul meccanismo dello scambio dei sessi — l'*Orlando* di Virginia Woolf — e che viene ripresa anche dal femminismo tedesco occidentale [17]: il bisogno di « riconoscimento », di approvazione, fa sì che la coppia si muova all'interno di modelli precostituiti, mentre l'identità del singolo individuo non è che la somma delle reazioni degli altri nei suoi confronti. I meccanismi d'interazione che ne scaturiscono sono talmente complessi da provocare — se trascurati — profondi traumi: l'emancipazione in altre parole non è tale se non tocca contemporaneamente i due sessi.

Un caso esemplare in questo senso ce lo presenta K. H Jakobs [18] là dove ci racconta dell'intervento di uno « staatlicher Leiter » che impone al marito di favorire la moglie nella professione o, situazione complementare, il ritratto della Waterstradt [19] di una donna che paga l'emancipazione con la solitudine.

Se Sarah Kirsch in *Ich wollte meinen König töten* [20]

[16] In *Blitz*, op. cit., pp. 22, 28.
[17] Vedi Verena Stefan, *Häutungen*, Frauenoffensive Verlag, Berlin 1975.
[18] In *Heimatländische Kolportagen*, Verlag Neues Leben, Berlin 1975, p. 100.
[19] Berta Waterstradt, *Ehesache Lorenz*, Stück in 6 Bildern, Berlin 1958.
[20] Ich wollte meinen König töten
Und wieder frei sein. Das Armband
Das er mir gab, den seinen schönen Namen
Legte ich ab und warf die Worte
Weg die ich gemacht hatte: Vergleiche
Für seine Augen die Stimme die Zunge

sembra dubitare dell'attuale capacità della donna a raggiungere una qualche autonomia dall'altro sesso, indicando nell'uomo una sorta d'incarnazione del potere assoluto, Christine Wolfter in *Wie ich meine Unschuld verlor*[21] segnala la fine della disponibilità al compromesso nei confronti di una società che rivela ancora tratti fortemente patriarcali.

E in uno dei racconti, *Ich habe wieder geheiratet*, la Wolter accenna a una situazione che non sembra del tutto « utopistica »[22], quella cioè di due donne separate che decidono di vivere insieme, situazione ripresa per altro anche da Helga Schubert in *Meine alleinstehenden Freundinnen*[23]. In breve la storia è questa: lei e lui sono sullo stesso piano in quanto a « esperienza, talento e qualifica ». Il matrimonio entra in crisi nel momento in cui ambedue

---

Ich baute leergetrunkene Flaschen auf
Füllte Explosives ein — das sollte ihn
Für immer verjagen. Damit
Die Rebellion vollständig würde
Verschloß ich die Tür, ging
Unter Menschen, verbrüderte mich
In verschiedenen Häusern — doch
Die Freiheit wollte nicht groß werden
Das Ding Seele dies bourgeoise Stück
Verharrte nicht nur, wurde milder
Tanzte wenn ich den Kopf
An gegen Mauern rannte. Ich ging
Den Gerüchten nach im Land die
Gegen ihn sprachen, sammelte
Drei Bände Verfehlungen eine Mappe
Ungerechtigkeiten, selbst Lügen
Führte ich auf. Ganz zuletzt
Wollte ich ihn einfach verraten
Ich suchte ihn, den Plan zu vollenden
Küßte den andern, daß meinem
König nichts widerführe

In: *Zaubersprüche*, Gedichte, Berlin und Weimar 1973.

[21] Erzählungen, Aufbau-Verlag, Berlin 1976.

[22] Così F. Achterberger in « GDR Bulletin », '78/1, p. 11.

[23] In: *Lauter Leben*, Geschichten, Aufbau-Verlag, Berlin 1977, pp. 5-10.

attraversano un periodo di surmenage e lui si rifiuta di fare il bucato:

> Plötzlich begann T., nur noch vorm Fernseher zu liegen, ohne einen Handschlag in der Wohnung zu tun. Das konnte ich auf die Dauer nicht hinnehmen. T. lehnte es ab, Wäsche zu waschen, obwohl wir eine schöne Waschmaschine hatten, und behauptete, ein gewißes Maß an schöpferischer Freizeit sei unerläßlich, während unschöpferische Freizeit gerade in diesem für die berufliche Kreativität so wichtigen Lebensabschnitt inakzeptabel sei. T. erklärte mir das alles rauchend, auf der Couch liegend, und wurde immer ruhiger, während ich in der Wohnung auf und ab lief und an Möbel stieß, die mir früher nie im Wege gestanden hatten. (...) Ich wußte, daß T. angestrengt arbeitete. Aber war es wirklich T.s Recht, abends nur noch fernzusehen oder kleine Ölbilder mit aufmontierten Spielzeugteilen, Resten aus Martins Spielkiste, herzustellen? (p. 27).

La morale della Wolter è insomma questa: la parità dei sessi deve incominciare tra le pareti domestiche, altrimenti non esiste. Ma quello della Wolter è appunto un racconto a tesi che sembra voler dimostrare che l'unico problema sia quello della divisione dei lavori di casa, quello cioè di un aggiustamento privato dell'esistente. Questo procedere dall'individuo piuttosto che dalla linea del partito mette in luce una serie di comportamenti quotidiani che rivelano tutto un cerimoniale misto di elementi piccolo-borghesi e un poco filistei, di ' Gemütlichkeit ' natalizia e di autoritarismo domestico. Affiorano descrizioni di interni in cui la coppia in pantofole si muove tra chiacchere e televisione, con il giorno fisso per l'adulterio e il bagno ai bambini[24], la doccia obbligatoria prima dell'amplesso[25], le domeniche con la colazione a letto condita di musica classica[26], mentre sulla biblioteca, ormai trasformata in mobile-bar, pende l'ultima traccia dello slogan « l'arte alle masse »: l'immancabile Van Gogh riprodotto

---

[24] Elfriede Brüning, *Jeden Mittwoch*, in *Auskunft*, hrsg. von S. Heym, Monaco 1973.

[25] Wander, op. cit., p. 12.

[26] Sarah Kirsch, *Die Pantherfrau, Fünf unfrisierte Erzählungen aus dem Kassetten-Recorder*, Aufbau-Verlag 1973, p. 129.

dal Volkseigener-Betrieb-Seemann-Verlag [27]. È il tipo di menage che traspare dalle dichiarazioni felici di questa segretaria alla vigilia del congedo per gravidanza:

> Und wir haben ja auch alles, fügte Frau Krupkat hinzu. Ihr Mann arbeitet als Kesselmaurer im Kombinat, sie hatten zusammen zwölfhundert im Monat verdient, neue Möbel, Waschmaschine und im letzten Jahr einen Wagen gekauft, gebraucht, aber Bestzustand, einen F 6, den Herr Krupkat überholt, bereift, lackiert hat, alles nach Feierabend, und immer noch verbessert, Sie wissen, wie Männer sind, sagte Frau Krupkat, ewig basteln, und er ist so genau in diesen Dingen, überhaupt, auch im Haushalt, herzensgut, aber genau, da darf kein Kratzer, kein Krümchen, ach, nicht, daß er etwas sagt, etwa schimpft, er selber holt das Staubtuch, den Handfeger [28].

L'obbiettivo si sposta insomma dal trattore all'auto privata, dalla fabbrica a *Das Haus in dem ich wohne* [29] e talora al più intimo degli ambienti, il bagno:

> Robert arbeitet sehr schwer mit seinem Körper. Wenn er abends nach Hause kommt, bin ich meistens schon da. Dann gehen wir zusammen ins Badezimmer, das ist ein großes Zimmer, das wir vor kurzem umfunktioniert haben. Nun ist das eine große Sache für uns, dieses herrliche Bad! (p. 12).

Non si può non rilevare il carattere volutamente apolitico di questi interni, che sono di volta in volta occasione per ribadire l'interesse per l'individuo ma anche possibilità di intaccare la credibilità della linea ufficiale, materiale sociologico da decodificare ma prezioso proprio in quanto « unfrisiert » rispetto alle istituzioni culturali [30]. L'apolitico diventa in altre parole protesta contro il martellamento burocratico, valvola al ' Leistungsdruck ' imperante: nei saggi ufficiali sulla condizione femminile si ribadisce la necessità

[27] F. R. Fries, *Die zweite Beschreibung meiner Freunde*, in *Auskunft*, op. cit., p. 98.

[28] B. Reimann, *Franziska Linkerhand*, op. cit. p. 397.

[29] In: Maxie Wander, *Guten Morgen, du Schöne*, op. cit. pp. 10-23.

[30] Mi riferisco al sottotitolo del testo citato nella nota 26.

di partecipare al processo produttivo per la donna che voglia diventare finalmente soggetto storico [31], ma l'operaia intervistata da Sarah Kirsch vede nel lungo congedo ottenuto grazie a un parto gemellare il periodo più felice della vita [32]. La famiglia — luogo tradizionale della conservazione e della reazione — diventa insomma possibile momento di resistenza all'alienazione del mondo del lavoro e la donna, in quanto appunto parzialmente sottratta dalla natura e dalla storia alla devastazione dell'ideologia maschile, depositaria incontaminata di quei valori alternativi necessari per una liberazione del genere umano [33]. Timide ipotesi di un'alterità totale? Tracce di un misticismo di stampo bölliano? Difficile per ora orientarsi nella mappa del femminismo dei paesi socialisti, impossibile seguire le eventuali elaborazioni sotterranee al di là delle organizzazioni femminili ufficiali. Certo affiora una stanchezza che non è solo di chi è costretto a frustranti lavori manuali:

> Das Bedürfnis, einmal loszulassen, ist groß. Ach, weißt du... Man müßte wieder einmal von der Kommandobrücke herunter und unter die Passagiere gehen. Ich müßte das Schiff fahren lassen und in die Sonne schauen und auf das herrlich bewegte Leben um mich herum und mich als Teil des Ganzen fühlen, ohne Anspruch auf eigene Ganzheit. Dieses schöne Gefühl des Loslassens, das einem die Natur aufzwingt, damit man sich regenerieren kann, das hatte ich während meiner Schwangerschaften. Ich schlief, das Kind wuchs. Ich vertraute. Ich brauchte nicht seine Zellen zu zählen und sein Gesicht selbst zu modellieren. Ich vertraute. Ich war aus der quälenden Verantwortlichkeit entlassen. So etwas habe ich danach nie wieder erlebt. [34]

Ma se questa docente di storia dell'arte intravede nella natura una possibilità di rigenerazione, la donna dell'intervista successiva, una scienziata, mette in dubbio che la gabbia produttivistica consenta una via di scampo:

[31] Si veda il Nachwort di A. Auer a *Blitz aus heiterem Himmel*, op. cit. p. 251.

[32] S. Kirsch, *Die Pantherfrau*, op. cit., p. 122.

[33] Anche G. De Bruyn, in *Fragment eines Frauenporträts*, « Sinn und Form », 1972/a, p. 796.

[34] Maxie Wander, *Guten Morgen, du Schöne*, op. cit., p. 203.

Wenn man sich aber lange auf Leistung trimmt, zerstört man etwas Wichtiges in seiner Persönlichkeit. Ich weiß nicht, ob man das wieder regenerieren kann. Jetzt möchte ich weg von dem Leistungskomplex, aber wahrscheinlich kann ich das gar nicht mehr, so daß immer wieder alles auf Leistung hinausläuft, was ich anfange. [35]

Dalla maternità come rigenerazione autarchica — anche la Morgner: « Frauen sind autarke Systeme » [36] — come nostalgia del corpo perduto, al rifiuto del mito sociale del lavoro, alla fuga nel privato.

Già Christa T. nella travagliata ricerca della propria identità sembrava trovare una felicità perduta nella dimensione domestica [37]. Ma se nel romanzo del '67 il rituale quotidiano — così come il progetto per un villino privato — potevano avere una semplice funzione di dissenso nei confronti di chi « voleva solo il suo nome per metterlo in colonna e addizionarlo ad altri nomi », dieci anni più tardi, in un racconto intitolato *Selbstversuch*, la Wolf, affrontando il tema dei rapporti tra i due sessi, arriverà alla conclusione che « Mann und Frau leben auf verschiedenen Planeten » e che le stesse parole « menschlich » e « männlich » sono ormai irrimediabilmente dissociate. Il racconto, condotto col tono stringato di un verbale, descrive la trasformazione dell'io narrante femminile in un essere di sembianze maschili. Esaminando le reazioni che scaturiscono da questa mutazione fantascientifica la Wolf ribadisce che non esiste una « natura femminile » bensì

[35] *Ibidem*, p. 205.

[36] Irmtraud Morgner, *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*, Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1976, p. 165.

[37] « Prendere in mano un filo che continua a svolgersi comunque, in qualsiasi circostanza, al quale, in caso di necessità, ci si può afferrare: l'antico filo fatto di solidi gesti e di attività semplici, che non si possono compiere o tralasciare a capriccio, perché tengono in piedi la vita stessa. Mettere al mondo dei figli e prendere su di sé tutte le fatiche alle quali essi devono l'esistenza. Preparare migliaia di pasti... ». Traduz. di A. Pandolfi, Milano 1968, Mursia, p. 149.

una costruzione artificiale che corrisponde alle aspettative dell'uomo nei confronti della donna. La « femminilità » sarebbe quindi un ruolo, un'immagine, un segno, una cancellazione progressiva alla quale la donna non può sfuggire senza essere considerata anormale:

Das Wort 'Unnatur' war damals gefallen und konnte nicht mehr weggezaubert werden. Eine Frau, die den eigens für ihr Geschlecht erfundenen Kompromiß ablehnt; der es nicht gelingen will, 'den Blick abzublenden und ihre Augen in ein Stück Himmel oder Wasser zu verwandeln'; die nicht gelebt werden will, sondern leben: Sie wird erfahren, was schuldig sein heißt. [38]

La Wolf non nega che la donna goda da un punto di vista legislativo degli stessi diritti economici, sociali e politici dell'uomo ma denuncia il disagio che le deriva dall'assunzione simultanea dei diversi ruoli imposti dai sistemi di rappresentazione maschili: produzione, riproduzione e « femminilità ». Ne nasce un inquietante e scomodo ritratto della donna « emancipata » nella RDT:

Problemgeladene Frauen mag Doktor Rüdiger nicht besonders — und wer mag die schon? Sie mögen sich ja nicht mal selbst, sofern sie intelligent genug sind, die Zwickmühle zu sehen, in der sie stecken: zwischen Mann und Arbeitsdrang, Liebesglück und Schöpfungswillen, Kinderwunsch und Ehrgeiz ein Leben lang zickzack laufen wie eine falsch programmierte kybernetische Maus. [39]

Il tema del surmenage fisico e psichico a cui è sottoposta la donna nella sua corsa affannosa tra casa e lavoro, tra esclusione e assimilazione è ripreso anche da Irmtraud Morgner in *Das Seil* [40]. Vera Hill, ricercatrice pendolare in un istituto di fisica nucleare e madre di un bambino di quattro anni, riesce ad assolvere ai suoi compiti domestici

[38] In Chr. Wolf, *Unter den Linden, Drei unwahrscheinliche Geschichten*, Berlin 1973, p. 108.

[39] Ibidem, p. 112.

[40] Racconto pubblicato dapprima nell'antologia curata da S. Heym, *Auskunft*, Monaco 1973 e inserito poi nel romanzo *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*, op. cit., pp. 388-394.

e scientifici... volando. Ma una donna che vola costituisce un'offesa al perbenismo dei cittadini e, quindi, una possibile causa di decurtamento dei fondi di ricerca assegnati dallo stato. Invitata a ravvedersi Vera Hill, in volo verso casa, perde l'equilibrio e precipita sfracellandosi sul cortile della biblioteca popolare.

Da coscienziosa e rapita collaboratrice la figura femminile ha dunque assunto una funzione di rottura. Se non c'è ancora l'indicazione concreta di una scoperta del proprio Io, certo si manifesta una volontà di non costituire più un punto fermo, di porsi in qualche modo come eccedenti al sistema. È un atteggiamento che si configura talvolta — come in questo debutto poetico pubblicato da un settimanale molto diffuso nella RDT [41] — in una rinuncia tattica all'eterosessualità, rinuncia intesa come rifiuto dell'imperiosità dell'ordine patriarcale:

Absage

Nimm deine Hand
von meinem Kleidersaum
und geh.
Verbiete deinen Augen, so
mich anzusehen.
Sonst bekomme ich Lust,
deinen Ofen zu heizen,
deine Hemden zu waschen
und dein Kind zu wiegen
in meinem Schoß.

Ma altrove affiorano anche linee di un discorso più complesso, di un'altra « economia » che tende a turbare la linearità dell'esistente. Il testo più interessante in questo senso mi sembra costituito da un recente commento della Wolf al già citato libro di Maxie Wander [42]. Pur negando che le donne costituiscano una classe in senso stretto, la scrittrice individua una *Entmündigung* che, pur nella pluralità delle situazioni, le accomuna. E non a caso tro-

[41] Christiane Grosz, in « Sonntag » del 2-4-1978, p. 6.
[42] Chr. Wolf, *Ich habe gelesen*, in « NDL » 1977/4.

viamo qui una definizione di stato — ' Staat als Über-Mann ' — che costituisce una svolta nel linguaggio del femminismo tedesco-orientale. L'espressione è temperata dall'affermazione immediatamente seguente secondo la quale le donne « sehen sich nicht als Gegnerinnen der Männer, anders als bestimmte Frauengruppen in kapitalistischen Ländern ». Ma proprio reagendo a questa specifica oppressione del potere patriarcale le donne sarebbero finalmente in grado di elaborare una critica dell'economia politica maschile:

Erst dann werden wir den Männern helfen können jenen Unterordnungs- und Leistungszwang wahrzunehmen, der vielen von ihnen, historisch bedingt, zur zweiten, verbissen verteidigten Natur geworden ist. Erst dann werden die Männer ihre Frauen wirklich erkennen wollen.

L'aver avuto spazio nelle istituzioni, l'essere insomma considerata un uomo in divenire, non basta più:

Mit Frauenförderungsplänen, mit Krippenplätzen und Kindergeld *allein* kann sie ihm (dem Anspruch als ganzer Mensch zu leben) nicht mehr begegnen; auch damit nicht, glaube ich, daß sie mehr Frauen in jene Gremien delegiert, in denen überall in dieser Männerwelt, auch in unserem Land, die ' wichtigsten Fragen ' von Männern entschieden werden. Sollen Frauen es sich überhaupt wünschen, in größerer Zahl in jene hierarchisch funktionierenden Apparate eingegliedert zu werden? Rollen anzunehmen, welche Männer über die Jahrhunderte hin so beschädigt haben?

Non si tratta più qui di una semplice critica di costume, né di una critica dall'interno dell'istituzione, come si era fatto negli ultimi anni soprattutto nei confronti della scuola: questo non volersi lasciar contaminare dal funzionamento paranoico del sistema maschile, questo tentativo di definire per la prima volta l'*Anderssein* della donna, implica una messa in discussione del fondamento stesso dell'organizzazione sociale e culturale che tenga presente, oltre ai rapporti di classe, anche quelli tra uomo e donna. In altre parole, anche nella RDT il personale è diventato politico.

RICERCHE ED ESPERIMENTI

PERSEVERATION ALS STILMITTEL MODERNER PROSA. THOMAS BERNHARD UND SEINE NACHFOLGE IN DER ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR

von
ALOIS EDER
Pyhra

1.

Die Redeweise von moderner Literatur und moderner Prosa, die sich allgemein durchgesetzt hat, wäre eine bloße chronologische Klassifizierung, wenn man nicht auch von manifesten Merkmalen der Modernität in den betreffenden Texten sprechen kann. Was die Modernität der Inhalte betrifft, so ist so ein Herauspräparieren von Merkmalen nicht zu leisten, ohne tiefgreifende sozialhistorische und sozialpsychologische Untermauerung der dafür ins Treffen zu führenden Argumente, die Modernität der Form dagegen ist häufig schon an der Makrostruktur des betreffenden Texts abzulesen. In der hier vorgelegten Untersuchung soll dagegen die Textmikrostruktur im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Die häufig wirklich handgreifliche Merkmalhaftigkeit moderner gegenüber konventioneller Prosa kann dabei selbstverständlich nicht in extenso behandelt werden, vielmehr greifen wir einen Stilzug heraus, der innerhalb der durch den Originalitätszwang des literarischen Markts erzwungenen Vielfalt im Werk mehrerer österreichischer Autoren mehr oder minder konstant auftritt, und unter Umständen ein gemeinsames Merkmal einer « Schule » — oder literarischen Gruppierung genannt werden, ja meinem Eindruck nach für eine gewisse Zeit in den sechziger Jahren das gemeinsame Markenzeichen öster-

reichischer moderner Prosa gebildet haben könnte. Ausgangspunkt unserer Untersuchung sei dabei das Werk Thomas Bernhards, in dem unser Merkmal zum erstenmal konsequent angewendet und in dessen Gefolge es auch von anderen Autoren übernommen worden sein dürfte.

Eine um die Anthologie *Glückliches Österreich* des Salzburger Residenzverlags geführte literarische Fehde hat jüngst ein durch diesen Verlag ausgeschiedenes Kapitel aus dem ersten Roman Alois Brandstetters ans Licht gebracht. Thomas Bernhard hatte in der « Zeit » einen Text veröffentlicht, der dem Verlag als Beitrag zur genannten Anthologie zu aggressiv gewesen war, worauf Brandstetter seinerseits eine Passage publik machte [1], die ihm die Hauszensur des Verlages aus Rücksicht auf den Verlagsautor Bernhard, auf den darin angespielt wird, zu streichen empfohlen hatte.

Brandstetter, dessen Satire *Zu Lasten der Briefträger* aus der Perspektive eines sich beschwerenden Postkunden den Alltag eines bayrischen bzw. oberösterreichischen Dorfes beschreibt, nimmt dabei auch auf den « ortsansässigen Dichter » Bezug. Daß dieser alle Ehrungen und Literaturpreise, die ihn in seiner ländlichen Abgeschiedenheit erreichen, gewissermaßen postwendend mit Beleidigungen der verleihenden Staaten und Institutionen beantwortet, macht ihn auch für literarisch unbedarftere Leser als den im oberösterreichischen Ohlsdorf ansässigen Thomas Bernhard kenntlich, über dessen Ambiente Brandstetter als Bruder des Bürgermeisters von Pichl bei Wels gewissermaßen nachbarlich kompetenten Bescheid weiß.

Wesentlicher als dieser inneroberösterreichische Zwist ist jedoch die gekonnte Stilparodie, die Brandstetter gleichzeitig bietet, wenn er, wie der Parodierte selber im *Kalkwerk*, Informationen aus dritter Hand, hier eines Briefträgers, über ihn zusammenstellt:

Was ihn, Blumauer, betrifft, sagt Blumauer, so hält er sich angesichts des ortsansässigen Dichters grundsätzlich an dessen Mahnung: es gibt nichts zu loben. Schlimme Nachrichten, sage ich, sagt Blumauer, schlimme Nachrichten, mein Herr, sage ich, wenn ich ihm die Post übergebe. Die Nachrichten, sage ich, sagt Blumauer, die ich Ihnen hier übergebe, sind sicherlich die schlimmsten und traurigsten und niederschmetterndsten, sicherlich sind die Nachrichten die deprimierendsten, die ich Ihnen hier aushändigen muß.

[1] Alois Brandstetter, *Was Thomas Bernhard nicht lesen durfte*, in: « Kleine Zeitung » (Klagenfurt) 23. Juni 1978, Literaturbeilage S. 4.

Aber Pessimismus und Neigung zu negativen Superlativen sind in Thomas Bernhards Prosa nur die auffälligsten und primitivsten Ingredienzien, die nie zur Wirkung kämen, wären sie nicht in eine Textstruktur eingebettet, die von vorneherein den Leser in einer lähmend depressiven Stimmung, einer bisher in der modernen Literatur von wenigen außer Kafka erreichten Intensität gefangennimmt. Auch über die textstrukturellen Hilfen, deren sich Bernhard dabei bedient, gibt Brandstetters Parodie erste Auskunft:

Die Postzustellung ist unzuverlässig, sagt er, die Postzustellung ist die unzuverlässigste. Wenn das geschieht, sagt Blumauer, wenn sich der ortsansässige Dichter über die Postzustellung beschwert, dann geschieht auch folgendes: Ich beschwere mich über mein Moped. Sehen Sie mein Moped, sage ich, sagt Blumauer, und dabei renne ich wie ein Amokläufer um das Fahrzeug herum. Ich halte an und sage: Die Postzustellung kann nicht besser sein als das Material. Und das Material ist schlecht, sage ich. Ich gehe um mein Moped herum und sage immer wieder: Materialschaden, Materialschäden, sage ich.

Und dann sage ich noch andere Reizwörter. Ich sage etwa: Vergaser! Immer wiederhole ich das Wort: Vergaser. Dauernd sage ich Vergaser oder Vergasung. Oder ich sage: Einspritzung. Oder ich sage: Antriebsschwäche. Ich laufe wie ein Irrsinniger um mein Moped herum, halte hin und wieder an, schaue auf das Fahrzeug und dann auf den ortsansässigen Dichter und sage: Antriebsschwäche, totale Antriebsschwäche. Dann sage ich: Sehr verehrter Herr, stellen Sie bitte in Rechnung und halten Sie mir zugute, daß an diesem Moped, das Sie hier vor sich sehen, die Zylinderkopfdichtung schadhaft ist. Die Kopfdichtung, sage ich, immer sage ich: die Kopfdichtung. Und: Die Kopfdichtung ist die undichteste und desolateste schlechthin. Und weil die Kopfdichtung dieses Mopeds die defekteste und desolateste ist, darum ist in diesem Zylinder ein katastrophaler Unterdruck, der Unterdruck in diesem Zylinder, sage ich, sagt Blumauer, ist der katastrophalste.

Ob die Invektiven berechtigt sind, die sich in diesen

Aussagen verstecken und darauf hinauslaufen, Bernhard der Krankheiten seiner Helden zu beschuldigen, — Antriebsschwäche und Verrücktheit, was « eingespritzt sein » im Lokaljargon auch bedeuten kann — und ob sie die Verdienste schmälern können, die sich Bernhard mit seiner monomanisch konsequenten Destruktion des unverbindlich Positiven erworben hat, steht dahin. Daß die Gewaltsamkeit seiner Weltsicht neben der Unbestechlichkeit einer prinzipiell kritischen Position im Gefolge — sogar im pathetisch sprachlichen — eines Karl Kraus auch Gefahr läuft, unterschwellig irrationale, faschismusverdächtige Stimmungen anzuheizen, worauf Brandstetter mit seiner « Vergasung » zielt, ist zum mindesten in der Kritik schon mehrmals moniert worden [2].

2.

Unabhängig von dieser Wertung ist jedoch die einhellige Faszination durch Thomas Bernhards Sprache:

> Sie verrät eine unvorstellbare Aufnahmefähigkeit, deren Feinnervigkeit wieder und wieder erstaunt. Bernhard ist ein « Sprachbesessener ». Seine Sprache ist von unerhört kontrollierter Dynamik und besitzt die Grazie einer unaufhörlichen Reflexion. Alle sprachlichen Mittel und Möglichkeiten werden ausgeschöpft, um die Zerstörung der Welt und ihre allmähliche restlose Auflösung darzustellen [3].

Auch wo der Versuch gemacht wird, von globaler Würdigung wie hier zu analytischeren Aussagen vorzudringen, bleibt dieser Gesamteindruck bestehen. So sagt ein anderer Autor von der « Sprachgestik » Bernhards:

[2] Vgl. Hugo Dittberner, *Die heimliche Apologie der Macht*, in: « Text + Kritik » 43 (1974), S. 22-28 oder Karl Heinz Bohrer, *Es gibt keinen Schlußstrich*, in: Anneliese Botond (ed.), *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt/Main 1970, S. 111-116.

[3] Hartmut Zelinski, *Th. B.s « Amras » und Novalis*, in: A. Botond, *op. cit.*, S. 31 f.

> Die Energie nun, die die Rede vorantreibt, entlädt sich nicht stoßweise in kurzen, vielleicht sogar elliptischen Sätzen, wie es der monomane Sprachzustand erwarten läßt. [...] Die Hochspannung bei Bernhard wird erzeugt durch generatorenhaft kreisende, großräumige Satzgebilde. Auf den ersten Blick hin sind sie rhetorisch-pragmatisch angelegt, hypotaktisch zusammengeschlüsselt, mit der Vorgabe einer beinahe jesuitisch anmutenden Beweisführung: ja ihr Behauptungs- oder Überredungscharakter im aktiven Sinn schließt jede Passivität der Selbstverunsicherung, jedes grüblerischen Schweigens aus [4].

Die « Hypotaxe » Bernhards als « ein Machtgefüge, das in sich und auf sich selber besteht », wie verträgt sich das mit der sehr primitiv anmutenden satirischen Beschreibung der Bernhard'schen Vorgangsweise bei Brandstetter? Und ist, wenn wir sie akzeptieren, überhaupt noch Raum für den vielfältigen Sinn, den die Kritik in Bernhards Sprachhaltung findet? Schon Carl Zuckmayer spricht in seiner Rezension des Romans *Frost* davon:

> — aus diesen Wortkaskaden einer nur noch auf sich selbst bezogenen Phantasie, aus diesen abstrusen (doch nie « absurden »!) Gedankenfetzen und Simultanvisionen eines überempfindlichen, gleichsam der schützenden Schädeldecke beraubten Gehirns —, aus alledem und in alledem ergibt sich auf kaum begreifliche Weise ein geheimer und geheimnisvoller Sinn (man könnte vom Sinn des Un-Sinns oder von der Hellsicht der Blindheit sprechen), es geht das furchtbar Zwingende, entsetzlich Faszinierende, die Bannkraft des Wahnsinns davon aus, der in einer anderen, unerforschten Dimension dennoch « Methode hat » ... [5].

Vom Kopf auf die Füße gestellt heißt das, die Monologe Bernhards und seiner verstörten Figuren — an Hand seiner Selbstdarstellung in den Film *Drei Tage* glaubt man, diesen Unterschied vernachlässigen zu können [6] — denunzierten

[4] Wolfgang Maier, *Die Abstraktion von ihrem Hintergrund gesehen*, in: A. Botond, *op. cit.* S. 18 f.

[5] Carl Zuckmayer, *Ein Sinnbild großer Kälte*, in: A. Botond, *op. cit.*, 83.

[6] Thomas Bernhard, *Drei Tage*, in: ders. *Der Italiener*, München 1973, S. 78-92. Zur Interpretation als Rollenprosa vgl. Uwe Schweikkert, *Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert*, in: « Text+ Kritik » 43, S. 6.

die Methoden der konventionellen Vernunft als nicht minder desolat. Gerade daß der Wahnsinn bei ihm mit intellektuellem Anspruch auftritt, straft den Sinnlosigkeitsverdacht Lügen, der mit Vorliebe in diesen Regionen operiert. Immer sind es Intellektuelle, sensible Angehörige einer Elite, die, wie Karrer in *Gehen*, Konrad im *Kalkwerk* oder der nach dem Modell Wittgensteins stilisierte Cambridgeprofessor Roithamer im Roman *Korrektur* — um nur die neuere Produktion heranzuziehen —, mit geradezu mathematischer Präzision und experimenteller Klarsicht dem Wahnsinn verfallen. Hier ist nicht die Rede von sprachlosem Stupor, manischer Geschwätzigkeit und Gedankenflucht oder lakonischen Manierismen, wie sie in der gegenwärtigen Faszination der jüngsten Literaturgeneration durch das originell Abnorme in Schröder-Sonnenstern oder dem Patienten Alexander des österreichischen Psychiaters Navratil zu literarischen Ehren kommen [7]. Auch Michel Foucaults Überlegungen zur Dialektik des Normbegriffs, die von der bürgerlichen Gesellschaft zu Lasten der Abweichler in ein Korsett aus Internierungs- und Disziplinierungsmaßnahmen gezwängt worden ist [8], ziehen hier nicht: denn alle namhaften Verstörten Bernhards, man denke nur an den Fürsten Saurau, sind einer solchen Disziplinierung gerade nicht unterworfen. Im Gegenteil, der Fürst spricht in seinem Monolog « wie einer, der Macht hat » [9]. Diese biblische Allusion scheint nicht allzuweit hergeholt, wenn man an

[7] Vgl. Leo Navratil, *Schizophrenie und Sprache*, München 1964, u. ö., eine ausführliche Bibliographie jüngst in ders., *Gespräche mit Schizophrenen*, München 1978, S. 214 f.. Sein Patient Ernst Herbeck (ps. Alexander), vgl. Ludwig Navratil (ed.), *Alexanders poetische Texte*, München 1977, wurde von Heinar Kipphardt für seinen Roman *März*, Berlin 1977, zum Vorbild genommen. Ebensoviel Beachtung fand der schizophrene Künstler Friedrich Schröder-Sonnenstern, vgl. ders., *Die Pferdearschbetrachtung*, ed. Jes Petersen, München 1972.

[8] Michel Foucault, *Psychologie und Geisteskrankheit*, Frankfurt/M. 1968.

[9] *Mt.* 7/29. Vgl. Hans Höller, *Die Form der Sprache als Form der Gesellschaft. Zu Thomas Bernhards* « Ein Fest für Boris », in: « Germanica Wratislaviensia » 24 (1976), S. 203-219, insb. S. 206.

die Korrelationen zwischen dem Hochgobernitzer Vater-Sohn-Konflikt oder den katastrophalen Zukunftsperspektiven bei aller gottähnlichen Fern- und Weitsicht des Fürsten mit den entsprechenden theologischen und eschatologischen Vorstellungen denkt. Er spricht wie einer, der Macht hat, das gilt auch für Bernhard selbst, sogar für sein Auftreten in der Öffentlichkeit. Sein Auftakt einer Festrede

> es ist nichts zu loben, nichts zu verdammen, nichts anzuklagen, aber es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt — [10]

leitet eine Strafpredigt ein, die in nichts den Monologen seiner Figuren an Apodiktik nachsteht. Noch in der Verkehrung zu einer bloß negativen Kontingenz, über deren Geburt aus der Todeserfahrung uns sein neuester autobiographischer Band *Der Atem* belehrt, selbst im Zerfall der Sinnordnungen noch bezieht er aus ihnen eine Macht des Worts, wie sie mit Ausnahme einiger Hermeneutiker [11] die Aspektologie der Sprachtheoretiker bisher übersehen hat. Wie im Naturvorgang der Verwesung bedient er sich des Stoffes, den er zerstört, im Realienbereich der Schlösser, Gutsherrschaften und Extremsituationen ebensosehr, wie in dem der Sprache.

> Wenn diese manische Art der Sprache von einem kommt, dem es längst die Sprache verschlagen hat, dem die Kehle vor etwas Grauenhaftem trocken wurde, dann doch so, daß der Rest alles andere als nur ein Notschrei, ein flackerndes SOS-Zeichen ist. Im Gegenteil: was da einem Null-Punkt an Wörtern und Sätzen entkam, ist hochkonzentriert, in pedantischen Satzritualen festgelegt, auf Punkt und Komma. Keine Ausbrüche, sondern grausame Litaneien [12].

Und das alles wäre durch die simple Formel Brandstetters von den « bis zur Vergasung » wiederholten Reizwörtern zu erklären?

[10] *Rede*, abgedruckt in: A. Botond, *op. cit.* S. 7 f.

[11] Vgl. etwa das viel zu wenig gewürdigte Werk Eugen Rosenstock-Huessys, etwa sein Buch *Die Sprache des Menschengeschlechts*, 2 Bde., Heidelberg 1968.

[12] Karl Heinz Bohrer, 1. cit. A. 2, S. 111.

3.

Bernhards Eigenpropaganda fällt hier dem wohlmeinenden Kritiker herb in den Rücken. Er selbst hat das Schlagwort von den « Reizwörtern » in die Welt gesetzt, freilich nicht ganz in dieser Form. Der Fürst in der *Verstörung* vergnügt sich damit, seine Gesprächspartner durch die Wiederholung von Wörtern zu quälen. Der große Eindruck, den dies auf die junge Literaturgeneration gemacht hat, erweist sich schon dadurch, daß kein Geringerer als Handke den Vorgang begeistert nacherzählt:

> Der Fürst redete wie zur Lebensrettung. Er wiederholte viele Sätze wieder und wieder, wobei er nur immer die Worte umstellte. Seinen endlosen Verallgemeinerungen schloß er plötzlich den Satz an: Diese riesige Mure! Diese riesige Mure! Der Fürst sagte nicht, daß er verzweifelt sei, er sagte: Diese riesige Mure! Alle Namen, selbst die Ortsnamen, waren für den Fürsten Verzweiflungsnamen.
>
> Schon am Vormittag hatte er drei Bewerber um den Verwalterposten zu Besuch gehabt, von denen er wieder den einen mit Wörtern quälen konnte. Er fand im Gespräch heraus, welche Wörter der Bewerber nicht ertragen konnte, und verwendete diese Wörter immer wieder, etwa Maulwurf, Leinwand, Bergmann, Strafanstalt. Qualvoll reagierte der Bewerber auf diese Wörter.
>
> Welche Wörter auch der Fürst gegenüber seinen Zuhörern gebrauchte, es waren Empfindlichkeitswörter, Qualwörter [13].

Bernhards Fürst reflektiert darüber auch ganz offen: er konstatiert bei dem Menschenschlag, mit dem er zu tun hat, « einen bodenlosen Hang zur Inzuchtmystik, einen besonders dumpf-stumpfen Sprach- und Bewegungsrhythmus » [14] und stellt fest:

> Überhaupt fällt mir auf, wie bereitwillig die Menschen auf irgendein bestimmtes Wort reagieren, auf *Empfindlichkeitswörter*, an die sie sofort eine unglückliche Geschichte hängen, die sie einmal erlebt haben und die sie einmal zutiefst beeindruckt hat. [...]
>
> Zehetmayer ist auch einer von den Zahllosen, die auf bestimmte,

[13] Peter Handke, *Als ich* « Verstörung » *von Thomas Bernhard las*, in: A. Botond, *op. cit.* S. 100-110, insbes. 101.
[14] *Verstörung*, Frankfurt/M. - 1967, S. 85.

> möglicherweise mit ihnen in dauerndem grauenhaftem Zusammenhang stehende Wörter auf eine geradezu stimmungstötende Weise reagieren. Meinem Vater zum Beispiel, sagte der Fürst, durfte ich niemals mit dem Wort schräg kommen, nicht die Wörter *Fleischwurst, Auschwitz, SS, Krimsekt, Realpolitiker* gebrauchen. Jeder Mensch hat Wörter, die man ihm nicht vorsagen darf. Meine Schwestern, meine Töchter, mein Sohn, alle leiden sie darunter, daß sie auf bestimmte Wörter immer rettungslos qualvoll reagieren.

Auch ein solches Einbekenntnis einer Romanperson wäre aber offensichtlich noch kein hinreichender Grund, Bernhard als einen Handhaber von Reizwörtern zu bezeichnen. Freilich teilt er die Faszination seines Helden durch Wörter.

> « [...] Die größten Verbrechen sind die », sagte der Fürst, « von den *Über*legenen an den *Unter*legenen *in Wörtern* begangenen, in Gedanken *und* in Wörtern begangenen Verbrechen usf., denke ich? [...] » [15].

Ähnlich gesteigerte Aufmerksamkeit erweist auch Bernhard selbst unter allen anderen linguistischen Phänomenen den *Wörtern*: Als elementare Bestandteile werden sie neben Gedanken oder Sätzen stets einer eigenen Erwähnung für würdig befunden:

> [...] die einzige Lust und das immer größere Vergnügen ist dann die Arbeit. Das sind die Sätze, Wörter, die man aufbaut. Im Grunde ist es wie ein Spielzeug, man setzt es übereinander, es ist ein musikalischer Vorgang.

So Bernhard in seiner Selbstdarstellung im Film *Drei Tage* [16]. Die sprachtheoretische Vorstellung, die dahinter steckt, ist eigentlich grundfalsch. « Sätze » sind keine « Wörter, die man aufbaut », und in der Art von Bauklötzchen einfach « wie ein Spielzeug übereinander setzt ». Das hieße alle logischen und pragmatischen Operatoren, alle text- und binnensyntaktischen Kohäsionsmerkmale wie Selektionsbeschränkungen und Kongruenz aus der Sprachreflexion zu

[15] ebendort, S. 82.
[16] *Drei Tage*, 1. cit. A. 6., S. 80.

eliminieren. Die musikalische Syntax ist eine der Wiederholung und der Variation, die sprachliche dagegen eine der Kombination von Bekanntem mit Neuem, des Übergangs von Thema zu Thema. Eine Auffassung der Sprachfunktion als bloß « musikalischer Vorgang » würde eine sehr statische, künstlich den Denkprozeß auf stereotype Muster einengende Sprachpraxis erzeugen. In der Tat bekennt sich Bernhard zum Ziel einer solchen isolierenden Künstlichkeit:

> In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, die Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer *Bühne* ab, und der *Bühnen*raum ist total finster. Auftretende Figuren auf einem *Bühnen*raum, in einem *Bühnen*viereck, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie *in der natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich. Und so ist es nicht nur mit den Erscheinungen, mit dem Bildhaften — es ist auch in der Sprache *so*. Man muß sich die Seiten in den Büchern *vollkommen finster* vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine *Deutlichkeit* oder *Überdeutlichkeit*. Es ist ein Kunst*mittel*, das ich von Anfang an angewendet habe. Und wenn man meine Arbeiten aufmacht, ist es so: man soll sich vorstellen, man ist *im Theater*, man macht mit der ersten Seite *einen Vorhang* auf, der Titel erscheint, totale Finsternis — langsam kommen aus dem Hintergrund, aus der Finsternis heraus, Wörter, die langsam zu *Vorgängen äußerer und innerer Natur*, gerade wegen ihrer Künstlichkeit besonders deutlich zu einer solchen werden [17].

Isolierte Wörter, die auf einer dunklen Textfläche irritierend aufleuchten, das ist die Methode, mit der der gewesene Schauspielschüler Bernhard den Künstlichkeitscharakter des Theaters, seine isolierend hervorhebende Kommunikationsfunktion, die gesteigerten Aufmerksamkeitskoeffizienten des Bühnenvierecks, und die damit gebotene Möglichkeit zum deutlichen Herauspräparieren des Gemeinten auf die literarische Prosa überträgt.

In der Werbepsychologie würde man dergleichen tatsächlich mit dem Hervorheben von Reizwörtern vergleichen können. Geht es dort aber um Wirkungen wie Farbkontrast,

[17] ebendort, S. 82.

Schriftgrad etc., so steht Bernhard im gleichförmigen Textblock konventioneller Prosa nur die Möglichkeit offen, entweder — wie schon im obigen Text etwa das Wort Bühne kursiv zu setzen, oder es abnormal zu häufen. Nach dem Rezeptionszeugnis Handkes:

> Der Fürst redete weiter, um die Geräusche in seinem Kopf zu übertönen. Er unterstrich gleichsam jedes Wort, er gebrauchte jedes Wort, nicht nur die Eigenschaftswörter, in den Superlativen [18].

Am auffälligsten als Stilmerkmal ist natürlich die Wiederholung:

> Jedes Wort, wie anders die idealistische Metapher, vertritt das Ganze, mit jedem rotiert der eine unteilbare Wahnsinn, hetzt es zutode, bis seine gegenständliche Bedeutung von ihm abfällt: Seitenlang das Wort *Schnalle*, achtmal in elf Zeilen das Wort *Gummischuhe*, eine Seite lang das Wort *Brille* [19].

Wie sieht nun die letzte Stelle aus der Erzählung *Watten* wirklich aus? Der sich immer stärker vor der Welt abschließende Arzt und Erzähler berichtet über einen ihn irritierenden Besuch seiner Schwester:

> es ist mir nicht klar, warum sie, die immer alle meine Befehle geachtet hat, gerade diesen Befehl, mich in Ruhe zu lassen, mich mit Forster allein zu lassen, *miß*achtet, da sehe ich, warum: sie hat die neue Brille auf. Sie komme gerade aus der Stadt, sagte sie, die Brille sei fertig, sie habe die neue Brille auf, endlich sei die neue Brille fertig, tatsächlich!, sage ich, die neue Brille, sie könne jetzt wieder auf die kürzeste Distanz alles sehen, sagte sie, wenn die neue Brille auch keine Lesebrille sei, wie der Optiker meinte, sei sie doch eine Brille für die kurze Distanz, wenn auch nicht für die kürzeste, in einer Entfernung von einem Meter könne sie alles sehen, ja auch noch in einer Entfernung von einem halben Meter. Endlich, die Brille! wiederholt sie, es mache ihr nichts aus, daß sie acht Wochen lang auf die Brille warten und fast zehnmal wegen dieser Brille in die Stadt habe fahren müssen, daß sie der Optiker so lange zum Narren gehalten hatte, die Optiker halten einen immer zum Narren, sie habe ihre Brille, und die Brille sei gut, gut und schön, und sie will mir die Brille zeigen, und nimmt die Brille herunter, und ich sage, sie solle die Brille wieder aufsetzen, und

[18] Handke, 1. cit. A. 13, S. 103.

[19] Herbert Gamper, *Eine durchinstrumentierte Partitur Wahnsinn*, in: A. Botond, *op. cit.*, S. 130-136, insbes. S. 135.

sie setzt die Brille wieder auf, und die Brille zerfällt. In sieben oder acht Stücke zerfällt die Brille. Ja, sage ich zum Fuhrmann, wie mit dieser Brille, ist es mit allem [20].

Die auffällige und stilwertige Häufung des Worts *Brille* in diesem Text wird teilweise durch die Wiedergabe eines Dialogabschnittes motiviert, in dessen lebhaften Wechsel eine solche Häufung noch am ehesten wahrscheinlich ist. Die indirekte Rede übersteigert aber noch das Tempo — typographisch sichtbar etwa im Verzicht auf Anführungszeichen, der ein Rufzeichen neben ein Komma plaziert — ohne sich des normalen Hilfsmittels zur Vereinfachung der Rede, des Textquerverweises durch die sprachlichen Pro-Formen zu bedienen, deren bekanntesten die Pronomina sind [21]. Ein Fragment des vorigen Textes könnte unter ihrer Benutzung etwa lauten wie folgt, ohne seine Informationsdichte zu verändern:

Sie komme gerade aus der Stadt, sagte sie, die neue Brille sei fertig, sie habe *sie* auf. Tatsächlich, sage ich, *eine neue*. Sie könne jetzt wieder auf die kürzeste Distanz alles sehen, wenn *es auch* keine Lesebrille sei, wie der Optiker meine, so doch *eine* für die kurze Distanz [...] Endlich, die Brille! wiederholt sie, es mache ihr nichts aus, daß sie acht Wochen lang *darauf* warten und fast zehnmal *ihretwegen* in die Stadt habe fahren müssen, daß sie der Optiker so lange zum Narren gehalten habe, *die machen das* immer, sie habe ihre Brille, und *die* sei gut, gut und schön, und sie will *sie* mir zeigen, nimmt *sie* herunter, und ich sage, sie solle *sie* wieder aufsetzen, und sie *tut das*, und *die Neuerwerbung* zerbricht.

Die eindeutige Relation zwischen Substituendum und Substituens bleibt auch in dieser Paraphrase gewahrt, neben Pronomina und Proverben vom Typ *machen, tun*, kann auch auf ganze zurückliegende Textpassagen verwiesen werden, durch Variation wie im letzten Teilsatz würde

[20] *Watten*, Frankfurt/M. 1969, S. 32.

[21] Vgl. dazu: Wolfgang Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen 1972, S. 25 f., sowie die Einzeluntersuchungen Roland Harwegs, *Pronomina und Textkonstitution*, München 1968 und Bogumil Paleks, *Cross-Reference*, in: « Travaux linguistiques de Prague » 3 (1968), S. 253-266.

einer verbreiteten ästhetischen Norm der Vermeidung von Wiederholungen Rechnung getragen. Bernhards Abweichung ins andere Extrem hat jedoch bereits wieder ästhetische Qualitäten. Ohne daß die gegenständliche Bedeutung je ganz von ihm abfiele, wird die Wiederholung des Worts *Brille* zu einem äußeren Symptom für eine anhaltende Irritation. Die Technik der Vermeidung textueller Integration durch pronominale Verkettung hat einen isolierenden Charakter, sie erzeugt den Eindruck einer den normalen Lebenszusammenhang durchbrechenden wahnhaften Perseveration eines Irritationsmusters, das auch sproßartig vermehrbar ist, etwa, wenn neben der *Brille* auch der *Optiker* kurz von diesem Rotieren erfaßt wird, oder die zitierte Passage nahtlos in eine andere übergeht, in der die *Schnalle* bzw. die *Gummischuhe* das Reizwort bilden. Die formale textuelle Verkettung erfolgt in Texten wie *Watten* dann auch auf der zusätzlichen Ebene dieses Symptom-Charakters. Dabei ist es weniger entscheidend, daß der Leser über die Erscheinungsformen von Perseveration in der klinischen Praxis, etwa bei Aphatikern, Bescheid weiß und von ihnen auf die Gehirnfunktionen der Bernhard'schen Helden schließt. Im Gegenteil, die Perseveration von Wörtern in Bernhards Text stellt ein durchaus in seinem Sinn *künstliches* und *theatralisches* Stilmittel dar, Wortinhalte und Wortformen oder ganze Ketten von Wörtern bleiben gegenüber dem Normalzustand um Sekunden zu lange im Bewußtsein, bilden im Text die verräterischen Spuren eines gerade noch unterschwelligen oder eben erst über die Aufmerksamkeitsschwelle tretenden Verstörungszustands, der sich noch steigert, je mehr Aufmerksamkeit sie schließlich okkupieren. Es ist, als funktionierte jene wohltätige Dämpfung des Kurzzeitgedächtnisses nicht mehr, die überflüssigen Informationen zugunsten neuer unterdrückt, und die perseverierenden Reizworte stecken jeden Folgezustand des Bewußtseins mit den Irritationen des vergangenen an. Anstelle eines Fortschreitens der Gedanken kreisen sie bei diesem Defekt um ein imaginäres Zentrum, alle übrigen Funktionen mehr und mehr der Desorganisation überantwortend.

Während Perseveration als Stilmittel des Dialoges ihre insistierende und intensivierende Wirkung noch einigermaßen als gesundes Korrektiv übt, indem eine Neukalibrierung oder das Eingreifen einer anderen Instanz die stockende Kommunikation wieder in Fluß bringen kann, fehlt es dem Wahnkranken im allgemeinen an einem solchen Korrektiv, er ist im Monolog mit sich selbst einem circulus vitiosus ausgeliefert. Als monologische Form hat denn auch Bernhards Prosa durch die Anwendung dieses Stilmittels eine spürbare Düsternis und existentielle Aufwertung vermittelt bekommen: tendenzielle Ansätze zu einem unendlichen Regreß. Da der Leser die Monologe der Romanhelden unwillkürlich an sich selber durchspielt, spürt er daraus den Hauch der Verstörung, den u.U. ein bloß manisch gedankenflüchtiger Text nie ausstrahlen könnte.

4.

Die durch dieses einfache Mittel erreichte Versetzung des Lesers in eine existentielle Extremsituation hat nun bei Bernhard durchaus auch noch eine existentielle kathartische Funktion. Sein neuester Band *Der Atem* führt seine Autobiographie bis zu dem Punkt weiter, indem er sich, von den Ärzten schon aufgegeben, in Konfrontation mit dem Tod für das Leben entschlossen hat. Seine Genesung war, wie sich hier aus dem Text der *Drei Tage* ergänzen läßt, eine Konfrontation mit der Gleichförmigkeit:

> Vielleicht ist es das, daß ich mit achtzehn Jahren einmal schon für ein Jahr in ein Spital gekommen bin, dort gelegen bin, und ich hab' dort die — wie man das, glaub' ich, auch heut noch bezeichnet — *Letzte Ölung* bekommen. Ich bin dann in ein Sanatorium — monatelang dort gelegen im Hochgebirge. Es war immer der gleiche Berg vor mir. Es war so eine Pritsche mit einer grauen Decke, mit einem Kotzen, und ich bin Herbst und Winter im Freien, Tag und Nacht gelegen. Ich bin aus reiner Langeweile, weil man einfach nicht ununterbrochen einem Berg gegenüber liegen

> kann, ohne irgend etwas zu tun — ich mein' bewegen hab' ich mich ja nicht können — auf das Schreiben gekommen [...] [22].

Ein Übermaß an Gleichförmigkeit, das ist wohl der gemeinsame Nenner, auf den man auch Inhalt und Form von Bernhards Prosa bringen kann.

> [...] das Papier taucht auf, Sätze tauchen auf, eigentlich immer wieder die gleichen Sätze ... man weiß nicht woher ... Gleichförmigkeit, nicht? [23]

Gleichförmigkeit kennzeichnet ebenso die Prosasätze Bernhards wie die Landschaften, in denen seine Erzählungen handeln. Die Monotonie in Text und Provinz hat dabei einen durchaus reflektierten Stellenwert: weit davon entfernt, nur eine Anti-Idylle oder einen negativen Heimatroman [24] bieten zu wollen, kalkuliert Bernhard mit ihnen im Rahmen einer existentiellen Grenzästhetik. Sie haben die Rolle eines Widerstandes im Bewußtsein:

> Es sind lauter Widerstände von Anfang an, wahrscheinlich schon immer gewesen. Widerstände, was ist Widerstand? Widerstand ist Material. Das Gehirn braucht Widerstände. Indem es Widerstände ansammelt, hat es Material, Widerstand? Widerstände. Widerstand, wenn man hinausschaut beim Fenster, Widerstand, wenn man einen Brief schreiben soll [...] Man geht auf die Straße, man kauft was ein, man trinkt ein Bier, es ist einem alles lästig, das ist alles ein Widerstand. Man wird krank, man kommt in ein Spital, es wird schwierig — wieder Widerstand. Plötzlich tauchen Todeskrankheiten auf, verschwinden wieder, sie bleiben an einem hängen — Widerstände, natürlich. Man liest Bücher — Widerstände. Man will gar keine Bücher, man will auch keine Gedanken, man will weder Sprache noch Wörter, keine Sätze, keine Geschichte — man will überhaupt nichts. Trotzdem, man schläft ein, man wacht auf. Die Folge vom Einschlafen ist das Aufwachen, die Folge vom Aufwachen ist das Aufstehen. Man *muß* aufstehen gegen alle Widerstände [25].

---

[22] *Drei Tage*, S. 86.
[23] Ebendort, S. 82.
[24] Vgl. Marcel Reich-Ranicki, *Konfessionen eines Besessenen*, in: A. Botond, *op. cit.*, S. 93-99.
[25] *Drei Tage*, S. 81 f.

Als solcher Widerstand ist also die Merkmalhaftigkeit, die Irritation auch von Bernhards Prosa konzipiert, als ein Widerstand, mit dem sich auseinanderzusetzen erst den sinnvollen Ablauf eines Menschenlebens konstituiert. Es ist nicht zuletzt diese metaphorische Verweisfunktion des sprachlichen auf den existentiellen Widerstand, auf dem die Sprachmacht Bernhards beruht. Freilich hat dieser Widerstand eine durchaus dialektische Konzeption. Man kann ihn überwinden, und so faßt ihn wohl Bernhard für sich selber auf, wenn er vom *Einschlafen* und *Aufwachen* spricht, man kann ihm aber genausogut auch erliegen und an ihm scheitern. Diese Doppelfunktion des Widerstands — des existentiellen und sprachlichen, hilft uns, die seltsame Vorliebe Bernhards für ein Erzählen aus einer Beobachterposition besser zu verstehen. Die derart doppelte Distanzierung erlaubt ihm, zwei Erzählperspektiven einzubauen, die eines beobachteten Helden, bei dem meist ein Scheitern an irgendeinem Widerstand zu konstatieren ist, und die eines irritierten Beobachters, dem und mit ihm dem Leser dieses Miterleben zur kathartischen Überwindung des Widerstandes dienen könnte. Derart ist etwa schon das Verhältnis des Medizinstudenten zu dem Maler Strauch in *Frost*, das Verhältnis des Erzählers zu den Patienten seines Vaters in der *Verstörung*, wo diese Situation auch im Titel thematisiert wird, das Verhältnis der beiden Unterredner in *Gehen* zu ihrem internierten Partner Karrer, und nicht zuletzt liegt darin auch das Stilprinzip des relate refero, das im *Kalkwerk* konsequent durchgehalten wird. Die Bedrohten reflektieren über jene, die der Bedrohung schon erlegen sind. Der Widerstand, den die Umgebung dem Menschen bietet, kann dabei ebensogut wie der Widerstand, den der Mensch der Umgebung entgegensetzt, ins Negative umschlagen. Das ist zumindest die These, die im vielleicht radikalsten Prosastück Bernhard, in *Gehen*, demonstriert wird. Der im besten Wortsinn ambulant von seinen Freunden abgehandelte Fall des Philosophen Karrer, der, auf gleichen Wegen wie nun seine Freunde wandelnd, plötzlich verrückt geworden ist, — die dabei gleichfalls ambulant einfließenden Aperçus über die hoffnungslose Situation der

Intelligenz in Österreich seien hier übergangen, — zeigt Bernhards Stilprinzip der Perseveration in allen Facetten. Sie dominiert in den Wiedergaben der Gespräche mit Karrer, aber die Bedrohtheit auch der beiden Unterredner findet darin ihren Ausdruck, daß auch ihre eigenen Auslassungen von Gedankenhektik und vom Kreisen des Wortmaterials angekränkelt sind:

> Nach vier oder fünf Minuten waren wir in der Absicht, den Park in der Klosterneuburgerstraße aufzusuchen, in den Park in der Klosterneuburgerstraße hineingegangen, sagt Oehler, setzt voraus, daß wir in den Park in der Klosterneuburgerstraße hineingehen werden. Wie, wenn ich sage, gehen wir zum Obenaus hinein, bedeutet, daß ich gedacht habe, gehen wir zum Obenaus hinein, unabhängig davon, ob ich zum Obenaus hineingehe oder nicht, daß wir zum Obenaus hineingehen oder nicht[26].

Die logisch-philosophische Erörterung, die sich der häufig wiederholten Phrasen hier als Beispielsätze, d.h. in semiotisch abgehobener Form bedient, geht infolge der gleichzeitigen Merkmalhaftigkeit des Texts als Perseveration gleitend über in die Symptomatik einer Obsession. Die Textbestandteile scheinen sich selbständig zu machen und der Bemühung um eine rationale Ordnung zu spotten, die Örtlichkeiten und Lokale bekommen einen Hintersinn als Bestandteile einer möglichen Krankengeschichte. Die *Klosterneuburgerstraße*, das Lokal *Obenaus* mit dem so lapidar symbolischen Namen und vor allem der rustenschachersche Laden, Reizwörter im Sinne des Fürsten Saurau, sind auch eine bei aller Banalität schicksalhafte Gegend. Da der Anspruch erhoben wird, daß die Denkbewegung der Gehbewegung analog sei[27], wird die regelmäßige Abschreitung dieses eingeengten Rayons zu einer Metapher für die Gefangenheit des Intellekts.

> Ich höre mich noch sagen, sagt Oehler, gehen wir in die Klosterneuburgerstraße, also hierher, wo wir gerade sind, weil ich auch mit Karrer immer hierher gegangen bin, [...] ich höre mich noch

[26] *Gehen*, Frankfurt/M. 1971, S. 89.
[27] ebendort, S. 84 ff.

sagen, gehen wir in die Klosterneuburgerstraße zurück, in der Klosterneuburgerstraße beruhigen wir uns, schon hatte ich ja den Eindruck gehabt, Karrer habe nichts notwendiger als Beruhigung, sein ganzer Organismus ist zu diesem Zeitpunkt schon nichts anderes mehr gewesen, als Unruhe, gehen wir in die Klosterneuburgerstraße, tatsächlich mehrere Male diese meine Aufforderung, aber Karrer hört nicht, ich fordere ihn auf, in die Klosterneuburgerstraße zu gehen, aber Karrer hört nicht, auf einmal machte er halt vor dem rustenschacherschen Laden, den ich hasse, sagt Oehler, Tatsache ist, daß ich den rustenschacherschen Laden hasse, und sagte gehen wir in den rustenschacherschen Laden hinein und wir sind in den rustenschacherschen Laden hineingegangen, obwohl wir gar nicht vorgehabt hatten, in den rustenschacherschen Laden hineinzugehen [...] [28].

Dort, im rustenschacherschen Laden, vor der immer wieder gleichförmig wiederholten Bewegung des Hosenetikettierens, wird Karrer verrückt. Die Gleichförmigkeit ist auch hier als Quelle der Irritation erkannt, auch durch Karrer selber:

Wie oft habe er, Karrer, sich gesagt, diese Menschen siehst du tagtäglich und es sind immer die gleichen Menschen, die du siehst und die du kennst, die immer gleichen Gesichter und die immer gleichen Kopf- und Gehbewegungen, die nur für die Klosterneuburgerstraße charakteristischen Kopf- und Gehbewegungen. Diese Hunderte und Tausende von Menschen kennst du, so Karrer zu Oehler, und du kennst sie auch, wenn du sie nicht kennst, weil es im Grunde immer die gleichen Menschen sind, alle diese Menschen sind gleich, und nur für den oberflächlichen Betrachter (als Beurteiler) unterscheiden sie sich. Wie sie gehen und wie sie nicht gehen und wie sie einkaufen und wie sie nicht einkaufen und wie sie sich im Sommer und wie sie sich im Winter verhalten, und wie sie geboren werden und wie sie sterben, so Karrer zu Oehler. Du kennst alle diese fürchterlichen Verhältnisse [29].

Obwohl es scheint, als würde hier eine Differenz zwischen den bewußtlos sich bewegenden Passanten und den Beobachtern eingeführt, den Philosophen und Denkern, nivelliert sich dieser Unterschied nach der Formel, Denken sei dem

[28] ebendort, S. 89 f.
[29] ebendort, S. 95.

Gehen analog. Die Welt der Begriffe unterscheidet sich von der der Klosterneuburgerstraße in nichts an Trostlosigkeit.

Er, Karrer, hatte niemals gesagt, sagt Oehler, auch wenn er es doch sehr oft und vielleicht auch in vielen Fällen ununterbrochen gesagt hat, in solchen ununterbrochen gesagten Wörtern und ununterbrochen gebrauchten Begriffen, es handle sich um Wissenschaft, immer nur um *sogenannte* Wissenschaft, es handle sich um Kunst, nur um *sogenannte* Kunst, nicht um Technik, nur um *sogenannte* Technik, nicht um Krankheit, nur um *sogenannte* Krankheit, nicht um Wissen, nur um *sogenanntes* Wissen, wie er alles immer nur als *Sogenanntes* bezeichnet hat, erreichte er eine unglaubliche Kompetenzmöglichkeit und Glaubwürdigkeit ohne Beispiel [30].

Diese Glaubwürdigkeit, erkauft um den Preis einer Verdächtigung der auf sozialer Übereinkunft beruhenden Begriffe eröffnet dem Wahnsinn, der Privatsprache ohne jegliche Korrekturmöglichkeit, natürlich Tür und Tor. Karrer ist schließlich nicht mehr fähig, auf die Irritation durch die gleichförmige Umwelt rational zu reagieren, sein Gehirn reagiert auf die Konfrontation mit dem rustenschacherschen Laden mit totaler Perseveration:

[...] er, Karrer, hatte keine Luft mehr und er konnte, weil er keine Luft mehr hatte, nicht mehr sagen, was er offensichtlich noch hatte sagen wollen. *Diese schütteren Stellen, diese schütteren Stellen, diese schütteren Stellen, diese schütteren Stellen, diese schütteren Stellen,* immer wieder *diese schütteren Stellen, diese schütteren Stellen, diese schütteren Stellen,* ununterbrochen *diese schütteren Stellen, diese schütteren Stellen* [31].

Wie eine Schallplatte mit einem Sprung den Saphir in immer dieselbe Rille zurückleitet und stets dasselbe Motiv wiederholt, so hält der endgültige Ausbruch des Wahnsinns die Erregung Karrers über die Ausschußware im Hosenladen fest. Aus der Vorherrschaft der Perseveration als Stilprinzip seiner Erörterungen mit Oehler ist er in eine Umnachtung durch endgültige absolute Gleichförmigkeit

[30] ebendort, 75
[31] ebendort, 73.

abgeglitten. Der Versuch, intellektuellen Widerstand gegen die Widerstände zu leisten, ist gescheitert:

> In jedem Gedanken sind wir verloren, wenn wir uns diesem Gedanken ausliefern, liefern wir uns auch nur einem Gedanken wirklich aus, sind wir verloren [32].

5.

Was den Leser an dem Text fasziniert, ist die bei aller Redundanz von Reizwörtern und ganzen Sequenzen ungeheure und beeindruckende Intensität, mit der dieser Vorgang des Untertauchens in den Wahnsinn literarisch instrumentiert wird. Schon Zuckmayer hebt am Beispiel von Frost hervor, daß hier die Methode des herkömmlichen psychologischen Romans weit in den Schatten gestellt wird:

> Dieses unheimlich bedrohliche, traumhaft erregende Gepolter, in dem sich das Zerfallen aller menschlichen Zusammenhänge bis zur völligen Entblößung eines letzten Seelenrests andeutet, spielt sich im Hintergrund einer klaren, zuchtvollen, bildkräftigen Sprache ab — es wird nicht von den Worten hervorgebracht, sondern man erlauscht es, tief erschreckt und betroffen, unter und zwischen ihnen [33].

Diese seltsame Art der Erzielung einer Wirkung auf indirekte Art und Weise, bei der offenbar die Redundanz der Reizwörter die Irritation überspringen macht, ist meines Wissens noch nicht literarisch beschrieben worden, aus der Linguistik und Völkerkunde jedoch ließen sich durchaus Beispiele beibringen, die eine ähnliche Erzähltechnik benutzen. So beschreibt der Linguist und Texttheoretiker Joseph Grimes in seinem Buch *The Thread of Discourse* eine Erzähltechnik einer exotischen Sprachgemeinschaft, die er Overlay nennt, also etwa Überlagerung, worin ebenfalls die dem Erzähler emotionell wichtigen und kommunikativ zu unterstreichenden Sätze durch Wiederholung im Textablauf hervorgehoben werden [34]: Häufigkeit wird auch

[32] ebendort, 88.
[33] Carl Zuckmayer, 1. cit. A. 5, 81.
[34] Vgl. Joseph E. Grimes, *The Thread of Discourse*, Ithaca 1972.

hier zum Indiz für die Intensität des Kommunikationsbedürfnisses, sie informiert den Hörer nicht diskursiv durch metakommunikative Mittel — man denke an Floskeln wie *insbesondere, für ungeheuer wichtig halte ich* und dergleichen — sondern durch die unterschwellige Aufsummierung der Reize. Ob diese Technik nicht ohnehin im gesprochenen Diskurs auch zivilisierter Gegenden gängig ist, darüber gibt es noch zu wenig Untersuchungen, die Studie von Labov und Waletzky [35] läßt jedenfalls darauf schließen.

Bernhard erzeugt durch die perseverative Intensität beim Leser jedenfalls den Eindruck, mit größerer Unmittelbarkeit den Gehirnvorgängen der Helden folgen zu können, den Eindruck eines — so Zuckmayer — *über-* empfindlichen, gleichsam der schützenden Schädeldecke beraubten Gehirns, das durch dieses Manko auch dem Einblick offensteht: man sieht es förmlich brodeln. Diese Intensität des Ausdrucks ist es auch, die den Erzähler in *Frost* an seinem Beobachtungsobjekt fasziniert:

> Eine Herzmuskelsprache ist die Strauchs, eine « pulsgehirnwiderpochende », verruchte. Das ist rhythmische Selbsterniedrigung, unter dem « eigenen krachenden Untergehörgebälk » [...] Ist das denn auch noch Sprache? Ja, das ist der Doppelboden der Sprache, Hölle und Himmel der Sprache, das ist das Auflehnen der Flüsse « die dampfenden Wortnüstern aller Gehirne, die grenzenlos, schamlos verzweifelt sind ». Manchmal redet er ein Gedicht, reißt es gleich wieder auseinander, setzt es zusammen zu einem « Kraftwerk », « Kasernierung der zu züchtenden Gedankenwelt der wortlosen Stämme », sagt er. « Die Welt ist eine Rekrutenwelt, man muß sie zusammenschlagen, man muß sie schießen und aufhören zu schießen lehren. » Er reißt die Wörter aus sich heraus wie aus einem Sumpfboden. Er reißt sich in diesem Wörterherausreißen blutig [36].

Die Sprache dient, das soll wohl die Zerfleischungs-Metapher andeuten, nicht mehr als diskursives Mittel der

[35] William Labov und Joshua Waletzky, *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience*, in: June Helm (ed.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle 1964.
[36] *Frost*, München/Zürich 1965, S. 115.

Behandlung ihres Gegenstandes, sie soll nur symptomatisch dessen Zustand wiederspiegeln. In dieser Doppelbödigkeit siegt dabei der untere, animalische Boden, es ist die für gewöhnlich wortlose Welt, die, gedrillt in den Kasernen Bernhardscher Künstlichkeit, in Kolonnen hervorbricht und tatsächlich, wie in der Welt der Rekruten, durch disziplinierten Masseneinsatz zur Wirkung kommt.

Die Wiederholung der sinnlosen Phrase gibt ihr mit der Zeit ein bestimmtes Charakterprofil, stülpt ein eigentlich der Sprache entzogenes Inneres nach außen. Nach diesem Prinzip erhalten auch Wahnsinnsmonologe wie die Erzählung *Eine Zeugenaussage* [37] bei aller Chaotik eine klar erkennbare Struktur, in diesem Falle in dem Umschlag einer Schilderung der vorgeblich erlebten Begegnung mit einem Mörder in die minutiöse Beschreibung des eigenen mörderischen Seelenzustands. Der im Monolog frei ausströmende Gedankenfluß wird gerade durch die in ihm auftretenden Widerstände und Wirbel zum Mittel der Selbsterkenntnisse, die perseverierenden Elemente dienen der Diagnose, als Intensitätsknoten des Diagramms, mit den Vor- und Nachteilen, die durch die nahe Unmittelbarkeit dieses Stils ermöglicht werden: direkte Anteilnahme für den Beobachter aber Unbeeinflußbarkeit für das sich ausströmende Bewußtsein. Die Intensität des Textes, die der Intensität der Gedanken in den beobachteten Gehirnen analog ist, läßt dabei die Funken der Gefährdung auch auf den Leser überspringen. *Gehen* thematisiert in seinem den Vorgang des Wahnsinnigwerdens selbst bewußt beobachtenden Helden die Gefährdung des Helden durch die Intensität dieses Selbstbewußtseins in seiner Schlußpassage:

> Mit einer sich immer noch steigernden, einer immer noch zu steigernden Intensität, so Karrer, Ich mache die Augen zu und lege meine flachen Hände auf die Bettdecke und verfolge den ganzen vergangenen Tag mit großer Intensität, so Karrer.
>
> Die Intensität ist immer noch mehr zu steigern, kann sein, einmal überschreitet diese Übung die Grenze zur Verrücktheit,

[37] *Eine Zeugenaussage*, in: Walter Weiss und Sigrid Schmidt (eds), *Zwischenbilanz*, Salzburg 1976, S. 173-180.

> 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. Der Zustand der vollkommenen Gleichgültigkeit, in welchem ich mich dann befinde, so Karrer, ist ein durch und durch philosophischer Zustand [38].

6.

Es scheint, als wäre auch Bernhard nicht bereit, in seinen Stilmitteln auf den Leser Rücksicht zu nehmen. Man nimmt seinen Stil hin, wo er, wie in *Frost*, *Verstörung*, *Gehen* und *Kalkwerk* Erkenntnisfrüchte verspricht, aber schon dieses letztere Buch, dessen Dichte Bernhard selbst bei Lesungen durch eine pausenlose, ununterbrochenen Ablauf suggerierende Darbietung unterstreicht, erweckt sehr den Eindruck eines l'art pour l'art komponierten Kunstwerks. Dem Leser Bernards geht es dabei wie der Frau Konrads in diesem Roman, er sieht sich als ein Objekt eines Experiments, über dessen Dauer und Vorgangsweise ihm nicht mehr Rechnung gelegt wird, es läuft eben ab und bildet in sich einen subtilen Quälmechanismus, der nur mit dem Tode des Probanden enden kann, wenn man es nicht abbricht. Kein Wunder, wenn zur Methode von Konrads Experimenten auch das Hantieren mit Reizwörtern gehört:

> Fro berichtet: er, Konrad, wende sich ganz abrupt von den Vokalen ab und ganzen Sätzen zu, er sage den Satz *Gerechtigkeit, wenn einer den andern umbringt* und sie höre den Satz, obwohl er auch diesen Satz sehr undeutlich ausgesprochen habe und ihr auch noch von der linken Seite in ihr Gehör hineingesprochen habe, einwandfrei ihr Kommentar: an die acht Sekunden habe sie das I in bringt noch im Ohr, naturgemäß, denke er. Es könne vorkommen, daß er in der Frühe beim Friseur beim Fenster hinausschaue und sofort wisse, heute nur Selbstlaute oder heute nur Mitlaute oder heute nur Sätze mit E oder nur ganz lange Sätze mit O, oder nur ganz kurze Sätze heute. Er schaue zum Beispiel beim Fenster hinaus und atme einmal tief ein und wisse, womit er heute zu experimentieren habe. Oder er stehe am Fenster und beschließe

[38] *Gehen*, S. 100 f.

augenblicklich: jetzt in ihr Zimmer hinauf und ihr schnell den Satz *Vogelschwärme, immer mehr Vogelschwärme schwärzen den Park* vorsagen und sie kommentiere, habe er ihr den Satz vorgesagt, sofort. Am Heiligen Abend, genau ein Jahr vor ihrem gewaltsamen Tod, sei er gegen fünf Uhr machmittag in ihr Zimmer und habe ihr folgenden Satz: *man macht sich an den Menschen nur schmutzig* mehrere Male vorgesprochen, abwechselnd in ihr linkes und in ihr rechtes Ohr, er soll diesen Satz an die achzig- und neunzigmal in ihr Gehör hineingesagt haben, immer wieder *man macht sich an den Menschen nur schmutzig*, und sie habe jedesmal zu kommentieren gehabt, so lange, bis sie in ihrem Sessel zusammen gebrochen sei, erst gegen elf Uhr sei ihm Konrad, eingefallen, daß ja heiliger Abend sei, sie habe darauf, durch die intensive Beschäftigung mit der urbantschitschen Methode, gänzlich vergessen gehabt und er habe sie nich mehr daran erinnert [...] [39].

Hier schlägt die Intensität nicht nur gegen den Denker selbst aus, sondern auch gegen seine Umgebung. Kein Wunder, daß das Experiment für die Probandin tödlich endet, Konrad bringt sie schließlich um. Man mag die zitierte Stelle für eine gelungene Satire auf die Unmenschlichkeit und Inhaltsleere moderner wissenschaftlicher Methoden auffassen, wobei eben das Absehen von dem unmenschlichen Sinn der Beispielsätze dem Sadismus die Mauer macht: die Ablenkung der Aufmerksamkeit auf die Vokale und Konsonanten ist dabei schon total, und läßt Rücksicht nicht nur auf sich selber wie im Falle Karrers, sondern auch auf die Anderen nicht mehr aufkommen. Dennoch überrascht ein Aspekt, die *philosophische Gleichgültigkeit*, mit der Konrad vorgeht, ist der Gleichgültigkeit und dem Absehen von Sinn analog, mit welchen Bernhard die obsessiven Reizwörter aussucht: nicht immer kommen nur Wörter wie *Auschwitz*, *SS* und *Realpolitiker* zu solchen Ehren [40]. Vor allem sind es auch Ortsnamen, die von der Gleichförmigkeit der Landschaften und ihrer verstörenden Wirkung her die Faszination beziehen, die sie zu Reizwörtern geeignet macht:

[39] *Kalkwerk*, Frankfurt/M. 1973, S. 89 f.
[40] Vgl. Herbert Gamper, 1. cit. A. 19, S. 134.

Was für Möglichkeiten eröffnet auf einmal ein Wort wie Konstantinopel, das ich in ein paar Leute hineinspreche, die dieses Wort niemals gehört haben, wie das Wort Afghanistan, das Wort Monomanie, das Wort Aphasie, das Wort Plastidom ... Ich sage auch noch zu unseren Holzfällern Bosporus, und sie fürchten sich. Prockerhof, Prandlhof, Gaßlhof, Starkenhof, Taxerhof, Sistrans, Ampaß, Ampaß, Sistrans ... und immer zum Nachtmahl, zur Zubereitung der Nachtmahls, nach Aldrans zurück [41].

Die bloße Reihung der Ortsnamen gewinnt im Kontext eine ähnlich irritierende Wirkung auf den Leser, wie die exotischen Namen auf die Holzfäller haben. Hier gibt es aber, außer der Verschrobenheit des Helden der Rollenprosa, keinerlei vermittelten Erkenntnisfortschritt. Das zeigt sich schon darin, daß Bernhard weitgehend wegen seiner Ortsnamen, die aber bei ihm als einem *Kopfdichter* weitgehend nicht mit Anschaulichkeit erfüllt werden, zum negativen « Heimat »-Dichter erklärt wurde und in der Bundesrepublik weitgehend als Beschreiber der österreichischen Provinz gilt. Man erliegt der Irreführung. Hier am ehesten finden wir die Verdächtigung bestätigt, es könne sich bei der Perseveration, bei der Reizwortmethode, um eine bloße Masche, um einen bloß originellen Manierismus handeln [42], die Reizwörter sind dabei ebenso austauschbar, wie die Beispielsätze des Linguisten Konrad.

Die Vermeidung von Pronominalisierung ist im Roman *Korrektur* schon so sehr zu einem mechanisch verwendeten Markenzeichen geworden, daß es sich, vornehmlich an den Namen des Helden oder der Orte der Handlung geknüpft, jeder spezielleren Bedeutungsfunktion entzieht:

Während ich selbst kaum Kontakt zu meinem Vater hatte, umgekehrt mein Vater auch zu mir niemals wirklich Kontakt gesucht hatte, hatte Roithamer zu meinem Vater den besten Kontakt und so war es mit dem Roithamer auch, daß Roithamer selbst zu seinem Vater keinen Kontakt gefunden hat, umgekehrt der Vater zu seinem Sohn niemals Kontakt gesucht hat, daß ich aber einen sehr guten Kontakt zum Vater Roithamers hatte, wie Roithamer

[41] *Amras*, Frankfurt/M. 1976, S. 89.
[42] so schon Herbert Gamper, S. 135.

zu meinem Vater, wie Roithamer sich auch mit meiner Mutter, mit welcher ich selbst mich sehr schwer verstehen habe können, verstanden hat, ich habe mich mit der Mutter Roithamers immer sehr gut verstanden [43].

Der Manierismus, mit dem hier der relativ einfache Sachverhalt seinen kompliziertestmöglichen Ausdruck findet, bezeichnet kaum noch die Isoliertheit der Personen, exerziert als sprachliches Symptom der Verstörtheit des Erzählers nur mehr die auch in der Passage thematisierte absolute Gleichförmigkeit seines Geisteszustandes mit dem des Helden Roithamer durch und erlaubt weiter nichts als die untrügliche Zuschreibung des Textgefüges an die Bernhardsche Offizin. Eine Intensivierung der Lesererfahrung durch den Nachvollzug der redundanten Perseverationsstruktur ist nicht mehr beabsichtigt. Damit bildet Bernhards Prosastil ein Musterbeispiel für die Warnung seines frühen Bewunderers Handke, daß *eine einmal gefundene Methode, Wirklichkeit zu zeigen*, wiederholt angewendet, *buchstäblich « mit der Zeit » ihre Wirkung verliert*, weil sie nicht *jedesmal neu überdacht, sondern unbedacht übernommen wird* [44].

Handke mag in manchen Zügen ähnlichen Gefahren ausgesetzt sein, in seiner Faszination durch Bernhards erste Romane zeigt er jedoch mustergültige Beherrschung. Er rezipiert dessen Position, wo sie seine eigene bestätigt, wo die Stilmöglichkeit Bernhardscher Intensivierung seinem eigenen literarischen Programm entgegenkommt, in dem es immerhin gerade mit Hinsicht auf die bisher vernachlässigte Aufmerksamkeit sprachlichen Vorgängen gegenüber lautet:

ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke, was ich unbedacht denke, was ich unbedacht spreche, was auch andere unbedacht tun, denken,

[43] *Korrektur*, Frankfurt/M. 1975, S. 80 f.
[44] Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt, M. 1972, S. 20.

sprechen: aufmerksam zu werden und aufmerksam zu machen: sensibler, empfindlicher, genauer zu machen und zu werden, damit ich und andere auch genauer und sensibler existieren können, damit ich mich mit anderen besser verständigen und mit ihnen besser umgehen kann [45].

Bernhard hat auf eine solche Aufgabenstellung offensichtlich Verzicht geleistet und sekundiert die Hemmungslosigkeit seiner Hingabe an die einmal gefundene Ausdrucksweise auch durch hemmungslose Aggressivität in persönlichen Stellungnahmen, etwa einer, in der er den ihm in vielen Dingen verwandten Elias Canetti greisenhafter Arroganz bezichtigt und einen *Spätlingsvater, skurrilen Torschlußphilosophen* [...] *eine Art Schmalkant und Kleinschopenhauer* u.ä. nennt [46]. Das muß freilich Kommunikation und Verständigung im Handkeschen Sinn ausschließen und deutet auf den bedauerlichen Umschlag machtvoller in bloß mehr private Sprache hin.

Handke hat denn auch in der Zeit der größten Faszination durch Bernhards Stil diesen nie plump imitiert. Wo es in seinem Roman *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* um eine anscheinend mit der Bernhardscher Helden vergleichbare Wortempfindlichkeit des Monteurs Bloch geht, artikuliert sie der Erzähler Handke doch völlig eigenständig:

Draußen schlug Metall gegen die Fensterscheibe. Auf seine Frage antwortete die Pächterin, es handle sich um den Draht des Blitzableiters, der locker sei. Bloch, der schon an der Schule einen Blitzableiter beobachtet hatte, faßte diese Wiederholung sofort als Absicht auf; es konnte kein Zufall sein, daß er zweimal hintereinander auf einen Blitzableiter traf. Überhaupt kam alles ihm ähnlich vor: alle Gegenstände erinnerten ihn aneinander. Was war mit dem wiederholten Vorkommen des Blitzableiters gemeint? Was sollte er an dem Blitzableiter ablesen? « Blitzableiter »? Das war wohl wieder ein Wortspiel? Hieß es, daß ihm nichts passieren konnte? Oder wurde angedeutet, daß er der Pächterin alles erzählen sollte? [...] Es war, als ob er das alles nicht sah, sondern es

[45] ebendort, S. 26.
[46] Leserbrief in: « Die Zeit », 27. Februar 1976.

irgendwo, von einem Plakat mit Verhaltensmaßregeln ablas. Ja, es waren Verhaltensmaßregeln. Der Abwaschfetzen, der über dem Wasserhahn lag, befahl ihm etwas. [...] Es spielte sich ein: überall sah er eine Aufforderung: das eine zu tun, das andere nicht zu tun. Alles war ihm vorformuliert, das Regal mit Gläsern frisch eingekochter Marmelade ... es wiederholte sich [47].

Der Beziehungswahn des Schuldigen gibt in unserem Beispiel freilich dem Bewußtseinsprozeß, der über den *Blitzableiter* und vergleichbare *Widerstände* stolpert, ein von vornherein ganz anderes Relief. Aber das darf nicht übersehen lassen, daß Handkes distanzierter Einsatz erlebter Rede den Verstörungsprozeß in weit kontrollierbareren Bahnen hält als Bernhards Monologe von subjektiven Erzählstandpunkten aus. Sein durchwegs und auch später cerebral-scientifischer Habitus nimmt die Anregung Bernhards rein thematisch auf, ohne der Faszination durch Wortperseveration auch seinerseits zu verfallen, was mit seinem Sensibilisierungsanliegen auch nicht verträglich wäre — Intensität des Bewußtseins im Gegensatz zu Bernhards Karrer nur in Ausmaßen, die auch reflektiv bearbeitbar bleiben, keine Ekstasen. Brandstetters Charakterisierung Bernhards als *Kopfdichter* ist demnach nur dann begriffsscharf, wenn man hinzudenkt, daß es hier eben der Kopf ist, der sich kraft seiner Perseverationsmechanismen der Kontrolle durch sich selber entzieht, während Handke nicht auf sie verzichtet.

7.

Im Gegensatz zu Handke haben mehrere österreichische Autoren der mittleren und jüngeren Generation das von Bernhard kreierte Stilmittel mehr oder weniger variiert übernommen, so daß man den Verzicht auf Möglichkeiten des textverweisenden Apparats geradezu als

[47] Peter Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Frankfurt/M. 1970, S. 98 f.

Merkmal moderner Prosatexte empfinden kann. Nicht immer ist die Dominanz eines Textelements in der Textsyntax so stark wie im folgenden Beispiel:

anklamm geht durch die riesenstadt, anklamm.
anklamm denkt anklamm, auch du anklamm auch du?
(begrüßt die zarte linke.)
anklamm debütiert anklamm.
anklamm, denkt anklamm fast wie von innen.
franzosen, fröschweiler, faschinenmesser.
anklamm geht durch die riesenstadt, anklamm.
debütiert vaterländer.
diese rufen dringend: anklamm! anklamm! [...] [48]

Die Autorin, Friederike Mayröcker, hat hier wohl nur probeweise, gewissermaßen als einen möglichen Extremfall, die merkmalhafte Häufung eines Namens ihrer eher surrealistisch bestimmten Textproduktion einverleibt, mit einem in diesem Fall durchaus reizvollen Resultat der Perseveration eines Reizworts, das eine kindertümlich stammelnde Note in den Text trägt.

Ihr Generationskollege H.C. Artmann bedient sich unter anderem Zaubertricks auch gelegentlich des Mittels der Redundanz, das dann eindeutig als Kunstmittel der Stimmungsverdichtung kenntlich wird:

Meine junge tante steht nackt im garten ihres hauses und sprengt mit einem gartenschlauch den glattgemähten rasen; ein mittelgroßes aviarium mit verschiedenen vögeln der alten sowie der neuen welt badet in der morgensonne.

Erreicht man die höchste stelle der schnurgerade nach westen führenden straße, dann erblickt man schon von weitem den kleinen besitz meiner jungen tante.

Das haus meiner jungen tante liegt nicht mitten im besitz, es befindet sich direkt an der straße, die schnurgerade nach westen führt [...]

[48] Friederike Mayröcker, *Zusammenbettungen: das meer und spitze des schlosses von der*, in: dies., *Augen wie Schaljapin bevor er starb*, Dornbirn 1974, S. 43 f. (entstanden 1970).

heißt es in dem Text *Schnurgerade straße nach westen*[49]. Halbwüchsige wohlige Denkfaulheit spricht aus der stereotypen Wiederholung der beiden *Straße* und *Tante* betreffenden Phrasen, was mit dem Ziel Artmanns, in diesem Text ein Versinken in eine zeitlose, stetige aber unterschwellig erotische Faszination des Neffen durch die neuenglische Circe zu evozieren, gut übereinstimmt. In der Tat sind die Stilzüge derartiger denkfauler Perseveration aus der Praxis der muttersprachlichen Erziehung durchaus geläufig, sie treten bei von ihrem Thema argumentativ überforderten Pubertierenden als stilistische Mängel häufig auf und werden in der Regel durch Hinweise auf das Stilpostulat der variatio sanktioniert[50]. Unser nächstes Beispiel, frühe Prosa von Gerd Jonke, scheint diese pubertäre stilistische Fehlerhaftigkeit deutlicher im Gefolge Thomas Bernhards zum Prinzip zu erheben.

> Schon jahrelang fahre ich von der Station « Jörgerbad » mit einem roten Straßenbahnzug der Linie 43 *in die Geisteswissenschaften hinein* und vom Schottentor *aus den Geisteswissenschaften* Richtung Jörgerbad *wieder heraus.*
>
> Eines Tages fahre ich wieder mit einem roten Straßenbahnzug der Linie 43 in die Geisteswissenschaften hinein, ich versuche, mit diesem roten Straßenbahnzug in die Geisteswissenschaften hineinzufahren, bin in Wirklichkeit aber unfähig, mit diesem Straßenbahnzug in die Geisteswissenschaften hineinzufahren, da ich diesen Wissenschaften auf einmal gar nicht gewachsen bin[51].

Burschikoser Abbreviatur gesellt sich hier eine vorgebliche Formulierungsschwäche, die sich bei der dritten Wiederholung dann als Bernhardsches Reizwortmuster zu erkennen gibt. Dieser Bernhardstil war wohl für Verlag und Autor — letzterer distanziert sich davon längst — das Auswahlkriterium für die Prosa-*Epiloge* des auch ganz à la Bernhard betitelten Bands *Beginn einer Verzweiflung*, wobei man

[49] Hans Carl Artmann, *Unter der Bedeckung eines Hutes*, Salzburg 1974, S. 64 f.

[50] Vgl. dazu Alois Eder, *Texttheoretisches zum Aufsatzunterricht*, in: « wiener linguistische gazette » 12 (1976), S. 25-56.

[51] Gerd Jonke, *Beginn einer Verzweiflung*, Salzburg 1970, S. 76.

Jonke die gelegentlich virtuose Handhabung des modisch-modernen Musters nicht absprechen kann; so etwa im Text *Die alte Frau*:

> Oft lädt sie mich auf einen Zusatzkaffee in ihre Wohnung ein. Ihre ganze Wohnung riecht nach Zusatzkaffee. Ganz Hernals riecht des öfteren nach Zusatzkaffee, Hernals ist ein Zusatzkaffeestadtteil, und die Hernalser Luft ist eine Zusatzkaffeeluft. Es ist mir unangenehm und peinlich, wenn mir die alte Frau einen Zusatzkaffee aufwartet[52].

Nur die Einschaltung der beiden clownesken Wortzusammensetzungen unterscheidet Jonkes Passage hier von schlechtem Aufsatzstil, aber eben dieser ist dem abgewohnten Proletarierviertel ja angemessen. Ein letztes Beispiel:

> Er sei dann mit dem Vertrauten des Kanzlers in ein sich in der Nähe befindliches Gasthaus gegangen, sie hätten sich niedergesetzt, und der Vertraute des Kanzlers habe zwei Krügel Bier bestellt. Plötzlich, erzählte mein Freund, habe ihm der Vertraute des Kanzlers zugeflüstert: « Wissen Sie, manchmal kommt es mir sehr merkwürdig vor, daß ich der Vertraute des Kanzlers bin, und manchmal glaube ich, ich sei gar nicht der Vertraute des Kanzlers, es sei ein bedauerlicher Irrtum, daß ich der Vertraute des Kanzlers sei, in Wirklichkeit sei ein ganz anderer der Vertraute des Kanzlers ». Und manchmal, habe der Vertraute des Kanzlers gesagt, ginge es dem Kanzler ganz gleich wie ihm, dem Vertrauten des Kanzlers[53].

Hier haben wir es, außer einer prächtig herauspräparierten kabarettistischen Wirkung der Textpassage mit einer ähnlichen Motivationsschwäche zu tun, wie beim späten Bernhard. Die Passage bezieht ihre Komik im Gegenteil gerade aus der Tatsache, daß zwischen der direkten Rede des Vertrauten und der indirekten des Freundes kein grundsätzlicher Unterschied hinsichtlich der Häufigkeit der Reizwortkonstellation statthat. Kein Bewußtseinszustand

[52] ebendort, S. 73.

[53] Gerd F. Jonke, *Möbelindustrie*, in: Georgina Baum et al. (eds), *Österreich heute*, Berlin 1978, S. 46.

wird vermittelt, die Merkmalhaftigkeit des Textes ist Selbstzweck. Dies ist auch der Fall bei dem steirischen Roman mit Regie *Aus dem Leben Hödlmosers* des Grazer Autors Reinhard P. Gruber. Auch diese zwischen Ulk und kritischer Attitude schwankende Textcollage bedient sich der Bernhardschen Perseverationsstils in verkürzender Weise. Noch krasser als bei Jonke wird die mangelnde Sprachkompetenz eines Hauptschülers evoziert:

geografisch ist die steiermark als bundesland österreichs geografischer bestandteil österreichs.
der bestand österreichs hängt von seinen teilen ab, die seine bestandteile bilden [54].

Geistige Schwerfälligkeit wird, hier aber schon im auktoriell angelegten Kommentar, zur Vorbereitung des Lesers auf die Primitivität Hödlmosers verwendet und dabei wird auch die Bernhardsche Attitude gegenüber provinziell klingenden Ortsnamen übernommen:

kumpitz ist kleiner als man vermutet.
immer wenn Hödlmoser in kumpitz ist, vergißt er nicht, das wirtshaus zu besuchen.
2 wirtshäuser sind in kumpitz.
kumpitz heißt deswegen kumpitz, weil kumpitz aus lauter kumpitzer bauern besteht.
kumpitz wird ein steirisches dorf genannt, das 3 kilometer westlich von fohnsdorf liegt [55].

Trotz des parodistischen Tones dürfte auch Gruber selbst kaum angeben können, was sein Text in dieser Passage eigentlich wirklich parodiert. Auch die funktionelle Schärfe des Bernhardschen Stilmittels ist bei Gruber aufgegeben, und gerade weil an seinem Thema so viele Funktionen brachliegen, wirkt seine Anwendung hier nicht mehr als liebenswürdiges wenngleich unverbindliches Spiel wie bei Mayröcker und Artmann, sondern als zynisches modisches Accessoir.

[54] Reinhard P. Gruber, *Aus dem Leben Höldmosers. Ein steirischer Roman mit Regie*, Salzburg 1973, S. 5.
[55] ebendort, S. 26.

8.

Wenn nun Alois Brandstetter Gerd Jonkes Anliegen im *Geometrischen Heimatroman* und Reinhard P. Grubers im *Leben Hödlmosers* aufgreift und seinerseits die Szenerie eines ländlichen Ortes zum Thema nimmt, hat er sich ebenfalls mit dem merkmalhaft modernen Stil Thomas Bernhards auseinanderzusetzen, der in den ihm gewissermaßen vorgegebenen Versuchen zum selben Gegenstand Verwendung gefunden hat. Aber schon in der berühmt gewordenen Erzählung *Der 1. Neger meines Lebens* hat er eine neue Verwendungsweise des Perseverationsstils vorgestellt und bewährt:

Vater sagte immer wieder, daß wir keine Angst haben brauchen, weil die Neger eigentlich auch Menschen sind. Vater sagte, daß die Neger gewissermaßen auch Menschen sind. Vater sagte, daß die Neger sozusagen auch Menschen sind. Vater sagte, daß die Neger in gewissem Sinne auch Menschen sind. Vater sagte, daß wir keine Angst haben brauchen, weil die Neger Menschen wie wir sind, nur daß wir Gott sei Dank keine Neger sind, während die Neger bedauerlicherweise Neger sein müssen. Die Neger sind nun einmal Neger, sagte Vater [56].

Schon beim oberflächlichen Lesen wird deutlich, daß sich bei Brandstetter das Irritationsmoment verschoben hat. Nicht die monoton wiederholten Passagen haben aufreizenden Charakter, auch wenn das Wort *Neger* getreu Bernhard wie ein Reizwort behandelt ist, vielmehr bilden sie den ruhigen, gleichbleibenden Hintergrund, vor dem der Autor das Widerstreben des eben erst von der Hitlerdiktatur durch die Neger des amerikanischen Heeres mitbefreiten Ostmärkers gegen die Einsicht im Wechsel der Abtönungsphrasen sichtbar macht. Die rassistische Indoktrination macht sich im *eigentlich, gewissermaßen* und *sozusagen*, im *Gott sei Dank, bedauerlicherweise* und *nun einmal* plötzlich ebenso deutlich bemerkbar, wie in den

[56] Alois Brandstetter, *Überwindung der Blitzangst. Ausfälle*, München 1974, S. 23 f.

tönendsten Bekundungen der Unmenschen selbst. Die Übernahme durch Brandstetter gibt dem Perseverationsstil also schlagartig seine Motivation wieder zurück: Brandstetter lehrt das Hinhorchen und das Entschlüsseln sprachlicher Gesten, wie es Handkes Programm vorgesehen hat. Anstelle einer autistischen Verinnerlichung wird hier die Verhärtung im öffentlichen Reden vor Augen geführt, die zu keinen geringeren Verstörungen und zu umso größeren Zerstörungen im Weltmaßstab fähig war. Das Buch *Zu Lasten der Briefträger* zeigt Brandstetters Technik im Umgang mit Bernhards stilistischen Erbe in noch vorteilhafterem Licht. Wieder haben wir es mit öffentlicher Sprache im Gegensatz zu Bernhards Monologen zu tun. Etwa wenn die korruptionsverdächtige Intimität zwischen Tierarzt und Fleischhauer bei der Fleischbeschau unter die sprachliche Lupe genommen wird:

> Überall, mein lieber Postmeister, überall, wo du auch hinkommst, überall sind die Fleischbeschauer und die Fleischhauer miteinander befreundet. Tierärzte und Fleischhauer, sagen Tierarzt und Fleischhauer, müssen zusammenarbeiten. Tierarzt und Fleischhauer, sagen Tierärzte und Fleischhauer, müssen aufeinander eingespielt sein. Wie deine Briefträger sind auch Tierarzt und Fleischhauer in ihrer Art eine Arbeitsgemeinschaft. Ein Tierarzt, sagt der Fleischhauer, darf doch dem Fleischhauer nicht in den Arm fallen. Das wäre mir ein schöner Tierarzt, der dem Fleischhauer ein Auge aushackt. Fleischbeschauer und Fleischhauer müssen Arm in Arm und Hand in Hand arbeiten. Eine Hand wäscht die andere, sagt der Fleischhauer. Ich kann doch nicht wegen einer kleinen Unreinheit in der Maserung Fleisch weghauen, sagt der Fleischhauer, ich bin schließlich Fleischhauer, sagt der Fleischhauer, und nicht Fleischweghauer [57].

Die Art und Weise, wie Brandstetter hier Redewendungen miteinbezieht und im selbstgefälligen Sprachspiel des Fleischhauers die gemütliche Verrottung zeigt, bezieht die durch den Perseverationsstil mögliche Organisierung von Widerständen wieder in den normalen Lebenszusammen-

[57] Alois Brandstetter, *Zu Lasten der Briefträger*, Salzburg 1974, S. 60 f.

hang ein. Was bei Bernhard zu Manier einer Privatsprache erstarrt war, wird hier resozialisiert. Die Sprache feiert nicht mehr, wie noch bei den Nachahmern Bernhards, sondern arbeitet wieder. Der Leser kann eine andere Haltung einnehmen, als nur die des von der Schlange faszinierten Karnickels den Mächten des Tods und Wahnsinns gegenüber. Hören wir zum Vergleich noch einmal Thomas Bernhard, den Bernhard des *Frost* und die Verzweiflung des Malers Strauch:

> Hören Sie, diese Tragödienträger ... Hören Sie; diese antwortverweigernde störrische Sippschaft der Schlangenzungen, hören Sie: diese ungeheuerliche unappetitliche Räterrepublik des allgewaltigen Stumpfsinns, hören Sie: diese unaufgeforderte schamlose Parlamentsheuchelei ... Da sind die Hunde, da ist das Hundgekläff, da ist der Tod, der Tod in allen seinen Verwilderungen, der Tod in allen Gebrechen, der Tod in seinem Gewohnheitsverbrechergestank, der Tod, dieses Mühsamsmittel aller Verzweiflung, der Tod, der Bazillenträger der ungeheuren Unendlichkeit, der Tod der Geschichte, der Tod der Mittellosigkeit, der Tod, hören Sie, den ich nicht will [...] [58].

Hier bäumt sich der Held pathetisch auf im Widerstand gegen das Unvermeidliche, dort, bei Brandstetter, sammelt sich unterschwellig unwiderstehliche Komik. Bernhards Perseveration bedient sich der einhämmernden Wiederholung in immer demselben syntaktischen Muster, Brandstetters Text läßt eben in der Variation zum immer gleichen cantus firmus dem zum Widerstand entschlossenen Sprachverstand ein Hintertürl ins Herz der Verstörungen offen, die sich dann als Sprachkulissen erweisen. Begriffen als Sprachgestus ist die Gleichförmigkeit der Welt überwindbar. Und Brandstetters Leser kann befreiend lachen, wenn sich ihm das Sprachspiel im Perseverationsstil gewissermaßen wie in Zeitlupe darbietet und im Fall unseres Beispiels gekonnt endet in einer Entlarvung der Verkehrten Welt:

[58] *Frost*, S. 26 f.

Davon stirbt niemand, davon ist nun wirklich noch keiner gestorben. Eine Made im Speck hat im Leben noch keinem geschadet. Wegen eines so armseligen kleinen Würmchens drehe ich mich doch wirklich nicht um. Zwischen Fleischhauer und Fleischbeschauer muß ein gesundes Verhältnis herrschen, sagen Fleischhauer und Fleischbeschauer, und damit basta! [59]

Nicht die öffentliche Gesundheit, sondern die des Verhältnisses zwischen Fleischer und Tierarzt ist beiden wichtig, und ihre Sprache bringt es an den Tag!

Wenn auch Brandstetters zweiter Roman in einer ähnlichen sozial eingebundenen Monologform, *Die Abtei*, aus mehreren Gründen, darunter dem der Zeitnot — das Buch sollte noch im Jubiläumsjahr des Benediktinerstifts Kremsmünster erscheinen — das Niveau seines Erstlings nicht mehr ganz erreicht, wird doch in seinem Schaffen gegenüber der modernen österreichischen Prosaszene eine neue Qualität sichtbar: die sinnenfällige Einlösung von Handkes Versprechen in einem dank seiner Resozialisierung nicht mehr esoterischen Stil. Es zeigt sich, daß hinter seiner literarischen Satire auf Bernhard mehr steckt als bloßer satirischer Übermut, geübt bei zufällig sich ergebender Gelegenheit. Seine Kritik ist zugleich auch die Rechtfertigung für sein eigenes im Roman *Zu Lasten der Briefträger* verwirklichtes Programm, die Rechtfertigung seiner Rezeption des Bernhardschen Stilmittels, seiner Ablösung von dessen Autorität und der Kreierung eines durchaus eigenständigen Stils, der sich der Reizwörter in neuem, humanerem Kontext bedient. Der Verlag hat also den Lesern durch seinen Eingriff eine für dieses Verständnis zentrale Textstelle vorenthalten, der in ihrem Schlüsselwert für ein Kapitel modernen Prosastils hiermit hoffentlich hinreichend Genugtuung geleistet worden ist.

[59] *Zu Lasten der Briefträger*, S. 61.

NICHT KRITIK, SONDERN PROVOKATION.

Vier Thesen über Thomas Bernhard und die Gesellschaft *

von
SIGURD PAUL SCHEICHL
Innsbruck

Ich versuche hier einige — im Sinne Poppers — möglichst gehaltvolle Hypothesen zu formulieren, deren Überprüfung und eventuelle Falsifizierung unser Wissen über Thomas Bernhard vielleicht vertiefen kann.

Ausgangspunkt meiner Thesen ist die Erfahrung, daß der durchschnittliche Leser heute von einem literarischen Text soziales Engagement, mehr oder minder direkte, auf Veränderung abzielende Kritik an bestimmten Zuständen oder Mißständen unserer Zeit erwartet. Aus dieser Erwartung erklärt sich im Fall Thomas Bernhard Marcel Reich-Ranickis vielbelachtes Mißverständnis, *Verstörung* sei ein Thesenroman gegen idyllische Vorstellungen vom Landleben [1]. Ein anderes Beispiel: eine Studentin, die 1976 in einer Innsbrucker Lehrveranstaltung die Erzählung *Der Zimmerer* (*Prosa*, 90 ff.) [2] analysierte, vermochte darin zunächst nur eine Kritik am derzeitigen Strafvollzug zu erkennen. Umgekehrt spielt in der nicht seltenen linken

* Vorliegende Arbeit geht auf ein Referat zurück, das im Januar 1977 bei einem Thomas Bernhard-Symposion in Triest gehalten worden ist. Die Argumentationsweise, wenn auch nicht immer die Form, des Vortrags ist trotz verschiedenen Ergänzungen beibehalten worden.

[1] Marcel Reich-Ranicki: *Konfessionen eines Besessenen* (1967). In: Anneliese Botond (Hrsg.): *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt 1970. S. 93-99. Hier S. 96. = edition suhrkamp 401.

[2] Alle Seitenangaben beziehen sich, soweit nichts anderes vermerkt ist, auf die Ausgaben von Bernhards Werken in der Bibliothek Suhrkamp, der edition suhrkamp und den suhrkamp taschenbüchern.

Kritik an Thomas Bernhard[3] das Argument eine Rolle, die Bücher dieses Autors seien wegen der Abwesenheit von Sozialkritik für die Gesellschaft nutzlos.

Man kann diesen Versuchen, auf Literatur Zwang zur unmittelbaren gesellschaftlichen Nützlichkeit auszuüben, mit dem Einwand begegnen, sie verkennten den wahren Charakter von Literatur. Doch Absicht des folgenden ist nicht eine allgemeine Debatte über diese wichtige Frage; es soll vielmehr versucht werden, den Stellenwert zu bestimmen, den ' Gesellschaft ' im Werk Thomas Bernhards hat, obwohl es ganz offenbar keine auf bestimmte Änderungen abzielende Gesellschaftskritik betreibt, weder die direkte der Böll und Frisch oder gar Innerhofer und Scharang, noch die diffizile, die zumindest Teile des Werkes von Handke (*Kaspar, Wunschloses Unglück*) bestimmt.

* * *

Damit wäre auch bereits meine erste Hypothese ausgesprochen: *Bei Thomas Bernhard gibt es keine explizite Gesellschaftskritik*[4]. Ich betone: keine Gesellschaftskritik, auch dort nicht, wo man sie finden zu können glaubt. Die bloße Äußerung des Abscheus vor der Gesellschaft kann nicht sinnvoll als Kritik bezeichnet werden.

Die Stellen im Werke Bernhards, die scheinbar Bezug auf unsere gesellschaftliche Wirklichkeit nehmen, werden stets durch ihre Form neutralisiert. Ein Beispiel wäre das Österreichbild oder die Österreichbeschimpfung in *Gehen*.

[3] Vgl. die Zitate bei Josef Donnenberg, *Zeitkritik bei Thomas Bernhard*, in: *Zeit- und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien 1973, S. 115-143. Hier S. 118 ff. = Schriften des Institutes für Österreichkunde. Ferner beispielsweise Franz Schuh, *Unterganghofer*, in: « Salz », Salzburger Literaturzeitung, Jg. 1, Nr. 2, Dezember 1975, S. 8. Hugo Dittberner, *Die heimliche Apologie der Macht*, in: « Text+Kritik » 43, *Thomas Bernhard*, München 1974. S. 22-28 (zur sozialen Nutzlosigkeit Bernhards besonders 27 f.).

[4] Ähnlich schon unter anderen Wendelin Schmidt-Dengler, *Der Tod als Naturwissenschaft neben dem Leben, Leben*. In: Botond (Fn. 2), S. 34-41. Hier S. 36; Donnenberg, *Zeitkritik* (Fn. 3), S. 129.

Oehler spricht vom Chemiker Hollensteiner, der Selbstmord begangen hat, weil er vom österreichischen Staat kein Geld für seine Forschungen bekam.

> Den außerordentlichsten Köpfen entzieht der Staat die lebensnotwendigen Mittel, sagt Oehler, und dadurch kommt es, daß sich gerade die außerordentlichen und die außerordentlichsten Köpfe, und Hollensteiner ist einer der außerordentlichsten Köpfe gewesen, umbringen. Er finge gar nicht damit an, die Reihe der außerordentlichen und der außerordentlichsten Köpfe aufzuzählen, alles junge, geniale Köpfe, sagt Oehler, die sich, weil ihnen der Staat, in was für einer Form immer, die lebensnotwendigen Mittel entzogen hat, umbringen. Und daß es sich bei Hollensteiner um ein Genie gehandelt hat, ist für mich ohne Zweifel. Gerade in dem Augenblick, der der lebensnotwendigste für Hollensteiners Institut und also für Hollensteiner gewesen ist, hat der Staat ihm (und also seinem Institut), die Mittel entzogen. Hollensteiner, dessen Name in der heute so wichtigen Fachwelt der Chemie einen großen Namen gehabt hat schon zu einer Zeit, in welcher hier in seinem eigenen Land noch kein Mensch seinen Namen gekannt hat, auch heute kennt kein Mensch den Namen Hollensteiner, wenn Sie fragen, sagt Oehler, wir nennen einen ganz und gar außerordentlichen Menschennamen, sagt Oehler, und machen die Erfahrung, daß niemand und vor allem nicht einmal die, die diesen Namen kennen müßten, diesen Namen kennen, diese Erfahrung machen wir immer, die Leute, die den Namen ihres außerordentlichsten Wissenschaftlers kennen müßten, kennen diesen Namen nicht oder sie wollen diesen Namen nicht kennen, in diesem Falle kennen die Chemiker nicht einmal Hollensteiners Namen oder wollen den Namen Hollensteiner nicht kennen und so ist Hollensteiner in den Selbstmord getrieben worden, wie in diesem Land alle außerordentlichen Köpfe.
>
> (*Gehen*, 33 f.)

Der Inhalt dieser Sätze ist eine sehr banale Polemik gegen die österreichische Wissenschaftspolitik, welche sich auf das Klischee patriotischer Selbstkritik vom ' typisch österreichischen Erfinderschicksal ' und auf das Sprichwort ' Nemo propheta in patria sua ' zurückführen läßt. Formal sind diese Sätze so kompliziert — ungekennzeichneter Wechsel von indirekter und direkter Rede, von Konjunktiv und Indikativ, Wiederholungen mit verschiedenen Subjekten, eingeschobene Satzgefüge, Ineinander von kunstvoller Rhythmisierung und Rückgriffen auf Muster gesprochener Spra-

che — und stehen in einem so komplexen Kontext[5], daß es der Kontrast zwischen dem banalen Inhalt und der schwierigen Form verbietet, diese Stelle als direkte Sozialkritik zu lesen: sie ist vielmehr ein Versatzstück, der bewußt banale Gegenstand eines Raisonnierens, an dem die Form und der Ton der Aggressivität entscheidend sind. Der scheinbar gesellschaftskritische Inhalt erweist sich als Irreführung des Lesers. (Vielleicht sogar als ironische Distanzierung von der Gesellschaftskritik anderer Schriftsteller. Es fällt mir zum Beispiel schwer, eine vergleichbare Stelle aus der *Verstörung* — S. 100 —, in der der Fürst mitten in seinem Monolog über etwas so Alltägliches wie « Die Post, die ganz und gar verwahrloste österreichische Post! » zu klagen beginnt, anders als ironisch aufzufassen.).

Ähnliches gilt für einen vielzitierten und ich glaube zu ernst oder zu wörtlich genommenen Text[6]: die *Politische Morgenandacht*[7], in der die Rhetorik der Aggression und die Totalität des Angriffs jede Kritik an konkreten Verhältnissen überdecken beziehungsweise ihre Rezeption unmöglich machen. Das wird besonders dann deutlich, wenn man den Text in seinem ursprünglichen Kontext sieht: die Zeitschrift « Wort in der Zeit » hatte sich 1966 mit fünf präzisen Fragen zur österreichischen Kulturpolitik an einige österreichische Schriftsteller und Intellektuelle gewandt. Es erschienen dann sieben sachliche Antworten auf diese Fragen und der sich von ihnen durch seine Durchstilisierung und seine Generalisierung vollkommen unterscheidende Text des damals übrigens noch wenig bekannten Thomas Bern-

[5] Über *Gehen* vgl. den allerdings recht unbefriedigenden Aufsatz von Helmut Gross, *Strukturphilosophischer Versuch über Thomas Bernhards* « Gehen », in: « Text+Kritik » 43 (Fn. 3), S. 29-35; Sorg (Fn. 14), S. 165-172.

[6] Uwe Schweikert, *Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert*, in: « Text+Kritik » 43 (Fn. 3), S. 1-8. Hier S. 1, sieht darin überhaupt einen « Schlüsseltext ».

[7] Zu diesem Text Josef Donnenberg, *Thomas Bernhard und Österreich*, in « Österreich in Geschichte und Literatur » 14, 1970, S. 237-251. Hier S. 244 ff. Donnenberg berücksichtigt allerdings die Form der *Politischen Morgenandacht* nicht.

hard[8]. Kritik an der österreichischen Kulturpolitik oder überhaupt an der österreichischen Politik ist darin auch durch einläßliche Interpretation nur in so großer Allgemeinheit zu finden, daß sie wiederum banal erscheint, politisch folgenlos bleiben muß: « Auf der Öde der Republik herrschen abwechselnd unter den entsetzlichsten und perfidesten Geistzuständen die Niedertracht und der Stumpfsinn » (12). Die Ablehnung ist total, die Aggression wird sozusagen zum Selbstzweck.

Einen anderen Typ scheinbar sozialkritischer Motive bei Bernhard kann man am Beginn von *Watten* (7) erkennen, wo der Erzähler dem Mathematiker und Juristen Undt große Geldmittel zur Verfügung stellt, damit dieser entlassenen Strafgefangenen helfen kann. Hier handelt es sich um ein blindes Motiv, das nicht mehr aufgenommen wird und nur assoziativen Wert hat.

Selbst dort wo man wirklich Solidarisierung mit einem Ausgestoßenen wie mit dem häßlichen Salzburger Gymnasiallehrer — in der *Ursache*[9] (147 ff.) — zu spüren vermeint, wird diese Solidarität durch die provokative Nennung des wirklichen Namens eines noch Lebenden mindestens teilweise wieder aufgehoben. (Der Einwand, daß der Name den meisten Lesern nichts sage, ist insofern nicht stichhaltig, als das Buch in Salzburg erschienen ist und dort auch, sicher in Einklang mit Bernhards Absichten, das größte Aufsehen erregt hat.)

Einschränkend ist zu sagen, daß die erste Hypothese sich nur auf das Werk von Thomas Bernhard bezieht, nicht auf den Autor als Person. Als Mensch hat Bernhard wahrscheinlich wie alle sehr viel Konkretes an unserer Gesellschaft auszusetzen; aus seinem Werk spart er solche Kritik jedoch aus .

* * *

[8] *Politische Morgenandacht*, in: « Wort in der Zeit » 1966, Heft 1, S. 11-13. Die Umfrage « Das politische Moment in der österreichischen Kultur » steht auf S. 3-9, getrennt von Bernhards Beitrag, doch geht aus dessen zweitem Absatz hervor, daß auch er als Antwort auf diese Umfrage konzipiert war.

[9] *Die Ursache*, Salzburg 1975.

Meine zweite These über das Verhältnis Thomas Bernhards zur Gesellschaft würde lauten: *Der gesellschaftliche Hintergrund, den Thomas Bernhard für seine Werke wählt, ist vor allem Ausdruck seiner Abkehr von jeder Gesellschaftskritik geläufiger Art.* Das gilt zumindest für die Prosa, die fast durchwegs eine agrarisch-feudale Gesellschaftsordnung, wenn auch eine gefährdete, als Hintergrund wählt. Diese Gesellschaftsordnung spielt im heutigen Mitteleuropa so gut wie keine Rolle mehr, ist zumindest einer eingehenden Kritik nicht mehr würdig, denn ihre Hierarchie ist auch als Modell nicht übertragbar auf die Strukturen, die unser soziales Leben bestimmen. Allein in *Gehen* und in den autobiografischen Schriften gibt die unser Leben prägende Stadt den Hintergrund ab, der aber in *Gehen* so stark wie sonst nur in den Dramen zurückgedrängt wird. Es sei mir die Bemerkung gestattet, daß mir die Darstellung der Scherzhauserfeldsiedlung, des Salzburger Elendsquartiers, im *Keller*[10] weniger geglückt erscheint als der Hintergrund der anderen, stärker fiktionalen Prosatexte.

Für diesen agrarisch-feudalen Hintergrund der Bernhard'schen Erzählungen scheint mir entscheidend, daß der Bauer jahrhundertelang als Inbegriff des 'natürlichen Menschen' gegolten hat, die agrarische Gesellschaft bis zum Großgrundbesitzer hinauf als *die* 'natürliche' Gesellschaft. Der Rückgriff auf diese fast schon zerstörte soziale Ordnung gestattet es Bernhard, den Menschen abgelöst von den komplexen Problemen der modernen Gesellschaft zu zeigen, eben in 'natürlichen', in Wahrheit nur durch die Tradition natürlich scheinenden Verhältnissen, in denen sich sogenannte 'allgemeinmenschliche' Fragen erörtern lassen, ohne daß der Autor auf das jeweils historisch bestimmte Verhältnis des Menschen zu der ihn umgebenden Gesellschaft eingehen müßte. Die Wahl dieses Hintergrundes bedeutet eine Entscheidung gegen alle explizite Auseinandersetzung mit heutigen sozialen Verhältnissen.

[10] *Der Keller*, Salzburg 1976.

Daß in dieser agrarisch-feudalen Umgebung immer wieder auch moderne Motive erscheinen — Naturwissenschaftler, Bakunin-Leser, Kommunisten, die ferne Großstadt, sogar Gastarbeiter (*Verstörung* 60) —, läßt sich in diese Hypothese zweifach integrieren. Einmal werden wir durch diese einmontierten « Realitätspartikel »[11] aus unserer Zeit daran gehindert, Bernhards Prosa bloß als Darstellung vergangener Verhältnisse zu empfinden. Es wird immer genug Aktualität eingebracht, um uns den Gegenwartsbezug dieser Erzählungen aufzuzwingen.

Zweitens steht ein wesentlicher Teil dieser Motive — die « Abschenkung » (*Ungenach* 10), die Zerstörung der großen Güter, die revolutionären Erben — in deutlicher Parallele zur allgemeinen 'Katastrophenthematik' der Texte: sie entsprechen strukturell Tod, Selbstmord, Wahnsinn, physischem Verfall, die die Figuren dieser Bücher ereilen. Diese für die thematische Einheit der Erzählungen und Romane wichtige Parallele zwischen dem Schicksal der Figuren und dem ihrer Güter scheint mir bedeutungsvoller als der gelegentlich — unter Außerachtlassung von Bernhards Geburtsdatum — behauptete Bezug zwischen der « Abschenkung » der Güter und dem Untergang der Donaumonarchie.

Die zweite Hypothese kann analog auch die Dominanz der Außenseiter im Werk Bernhards erklären helfen. Wie der gesellschaftliche Hintergrund der Romane wenig Bezug zu der uns umgebenden Realität hat, so haben auch diese Figuren wenig mit nachvollziehbaren gesellschaftlichen Rollen zu tun; sie sind auch keineswegs — wie etwa, um ein extremes Gegenbeispiel zu nennen, die nachdenklichen Ausgeflippten in den Kurzgeschichten Bölls — Medium der Gesellschaftskritik aus einer Position außerhalb der Gesellschaft. Bernhard stellt seine Figuren — schon seit *Frost* — in ihrem Verhältnis zu der sie umgebenden Gesellschaft auch nicht weiter dar, als es zur Kennzeichnung ihrer

[11] Erich Jooß, *Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werk von Thomas Bernhard*, Münchner Dissertation 1976, S. 17. Jooß gebraucht den Terminus in etwas anderem Sinn.

Außenseiterposition unbedingt notwendig ist. Die Außenseiterposition erscheint so in der Perspektive der Texte als eine eigentlich normale Position, zumindest als eine verallgemeinerbare Position. Zu dieser Möglichkeit der Verallgemeinerung tragen die Abwesenheit ' normaler ' Figuren, die Multiplikation der Außenseiter — besonders deutlich in der *Verstörung* mit der Klimax vom stumpfen Hirn zu dem auf höchstem intellektuellen Niveau wahnsinnigen Fürsten [12] — und der mehrfach dargestellte Übergang in diese Position — die Annäherung des Medizinstudenten an das Denken Strauchs in *Frost* [13], die Faszination des Erzählers durch den Fürsten in *Verstörung*, die Übernahme der Sätze Karrers durch Oehler in *Gehen* — wesentlich bei [14]. Die Wahl solcher Figuren verstärkt die Tendenz zur Isolation von allen sozialen und historischen Bedingungen, die Konzentration auf das ' Natürliche ', ' Allgemein-Menschliche ', die hinter dem agrarisch-feudalen Milieu vermutet werden kann.

Auch durch die spektakuläre Abwesenheit von intakten menschlichen Beziehungen, sowohl Freundschafts- und Familien- als auch ganz besonders Liebesbeziehungen, entziehen sich Bernhards Bücher jedem Bezug auf uns vertraute, für unsere Lebenspraxis wichtige gesellschaftliche Verhältnisse. Dort wo es wie zwischen den beiden Brüdern in *Amras* oder bei dem Liebes- und Geschwisterpaar in *An der Baumgrenze* menschliches Einvernehmen zu geben scheint, wird es durch Krankheit oder Inzest beeinträchtigt

[12] Vgl. Josef Donnenberg, *Gehirnfähigkeit der Unfähigkeit der Natur. Zu Sprache, Struktur und Thematik von Thomas Bernhards Roman* « Verstörung », in: *Peripherie und Zentrum. Festschrift für Adalbert Schmidt*, Salzburg 1971, S. 13-42. Hier S. 20.

[13] Zu dieser Entwicklung des Famulanten vgl. Erwin Koller, *Beobachtungen eines* Zauberberg-*Lesers zu Thomas Bernhards Roman* « Frost », in: « Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik » 2, 1973, S. 107-136. Hier S. 126 f.

[14] Der Wandel der Erzählerfiguren « von der impassibilité zur Irritation » ist bereits öfter beobachtet worden, u. a. von Jooß (Fn. 11), S. 14, und von Bernhard Sorg, *Thomas Bernhard*, München 1977, S. 54 = Autorenbücher 7.

und durch den Tod (in diesen beiden Fällen durch Selbstmord) abgebrochen. Auch die kleinsten gesellschaftlichen Einheiten werden als geschwächt, gefährdet, zerstört dargestellt, lassen das Individuum allein.

Die Isolierung der Figuren von einer normalen gesellschaftlichen Umgebung schlägt sich auch in sprachlichen Merkmalen nieder: im Dominieren des Personalpronomens der 1. Person Singular in der Syntax zum Beispiel und in der Häufung von Schimpfwörtern in den Äußerungen der Bernhardschen Figuren (und Bernhards selbst) über die Gesellschaft. Dadurch wird eine radikale Gegenüberstellung zwischen dem einzelnen und der Gesellschaft erreicht: das Ich steht gegen oder über oder jenseits einer verachteten oder als unmöglich empfundenen Gemeinschaft.

* * *

An diese Isolierung der Figuren schließt meine dritte Hypothese an: *Thomas Bernhard schließt für die im Mittelpunkt seines Werkes stehenden Schwierigkeiten des isolierten Individuums, für die Katastrophen, die es ereilen, gesellschaftliche Ursachen aus, mindestens interessiert er sich nicht für Ursachen dieser Art.* Die Leiden der Figuren, die Störung ihrer Beziehung zu anderen Menschen werden nicht, wie wir es aus im weitesten Sinn realistischer Literatur gewohnt sind [15], auf bestimmte Ursachen zurückgeführt, aus deren Erkenntnis sich Sozialkritik ergeben könnte, sondern ihr Grund wird in dem gesehen, was Thomas Bernhard mit einer undurchdringlichen Chiffre als « Natur » bezeichnet [16], verstanden im doppelten Sinn: einerseits Klima und Landschaft, andrerseits menschliche « Natur » als physische Voraussetzung und unveränderlicher

[15] Vgl. die aufschlußreiche Kontrastierung zwischen dem *Zauberberg* und *Frost* bei Koller (Fn. 13), besonders S. 124-129, der jenen dem Bereich der « Ideologiekritik », diesen der « Sprachkritik » zuordnet.

[16] Vgl. Günter Blöcker, *Rede auf den Preisträger* [Georg-Büchner-Preis 1970], in: « Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt », Jahrbuch 1970, S. 74-82. Hier S. 76.

Charakter des Individuums. Auf diese Chiffre bezieht sich wohl auch das bei Bernhard so häufige Adverb « naturgemäß », das freilich auch andere Funktionen hat (rhythmische, stilistische — Annäherung an die gesprochene Sprache — und modale: Ausdruck der behaupteten absoluten Gewißheit).

Es ist bezeichnend, daß der Arzt in *Verstörung*, eine der wenigen ' normalen ' Figuren, « Ursachenforschung » zu seinem Programm macht (53), während der Fürst nur einmal knapp fragt: « Ursache? » (133), ohne auch nur eine Antwort zu versuchen. Ähnlich ist eine Stelle aus *Amras* zu verstehen: « [...] getrauten wir uns über unser Schicksal nicht nachzudenken, geschweige denn, uns die Ursachen klarzumachen... » (28).

Daß die Ursache für menschliches Leid wenn überhaupt dann ausschließlich in der « Natur » gesucht wird, empfinden wir als höchst ungenau, möglicherweise sogar als biologistisch, auch wenn diese Angabe im Werk selbst schlüssig ist, da uns hier Leid in einer in der Literatur sonst kaum bekannten Ausschließlichkeit als Krankheit, physische wie psychische, vorgeführt wird. Einige Beispiele: In *Verstörung* berichtet der Erzähler, seine Mutter habe von ihm und seiner Schwester gesagt, « wir seien ihr mehr *Kinder der Landschaft um uns* als solche unserer Eltern » (20), und der Fürst spricht den Satz: « Das Wetter regiert uns wochenlang in einem katastrophalen *Ur*nervensystem » (133). In *Amras* ist vom « furchtbaren Einfluß » des Wetters auf die beiden Hauptfiguren die Rede (21), und dort steht auch der Satz: « Unsere Existenz, darüber besteht kein Zweifel, ist von dieser tirolischen Landschaft und Atmosphäre hervorgerufen worden, von der die feineren Nervensysteme, Gehirnsysteme, phlogistischen, zersetzenden... » (92). In der *Ursache* spricht Bernhard von dem « mit unglaublicher Rücksichtslosigkeit immer wieder solche [...] mit großer Gemeinheit und Niederträchtigkeit begabte Einwohner produzierenden Voralpenklima » (7). Der Titel dieses Buches, vielleicht eine Anspielung auf das eigene Werk, auf die erwähnte Kritik des Arztes am Mangel an « Ursachenforschung » (*Verstörung*, 53), muß angesichts der Angabe

von solchen Ursachen auf uns, die wir von der gesellschaftlichen Begründung menschlichen Leids überzeugt sind, provozierend wirken [17].

Daß im übrigen *Die Ursache*, *Der Keller* und die verschiedenen früheren autobiografischen Notizen [18] trotz dem zitierten Satz auch persönliche Erlebnisse des Autors (Anblick von Toten, Pflege einer kranken Frau u. a. m.) als Ursache für Bernhards Schreibweise angeben, steht nicht in Widerspruch zu meiner dritten Hypothese, denn es handelt sich dabei eben um Autobiografie, also um eine andere, im Grad der Fiktionalität von den Romanen unterschiedene Gattung; überdies haben diese Schriften Beglaubigungsfunktion für den anderen, größeren Teil des Werkes von Bernhard, indem sie den Realitätsgehalt von dessen ' Katastrophenthematik ' unterstreichen [19], zum Teil wohl durch Überzeichnung, wie es für die Darstellung der Bombenangriffe auf Salzburg in der *Ursache* wahrscheinlich gemacht worden ist [20]. Im übrigen sind aber auch hier die behaupteten Erfahrungen des Autors, mit dem der Ich-Erzähler in diesen Büchern zu identifizieren ist, meist sehr individuell: Nationalsozialismus, Krieg, kirchliche Erziehungsmethoden, Armut werden zwar dargestellt, aber kaum in einem überindividuellen Zusammenhang gesehen.

In Verbindung mit der Chiffre « Natur » als Ursache allen Leids ist vielleicht eine weitere Funktion eines bereits erwähnten Motivs der Bernhardschen Prosa zu sehen: die

---

[17] Daß der « Natur »-Begriff Bernhards in Wahrheit selbstverständlich nicht naiv biologistisch ist, zeigt Herbert Gamper, *Thomas Bernhard*, München 1977, S. 49 ff. = dtv Dramatiker des Welttheaters Band 6870. Vgl. auch Schmidt-Dengler (Fn. 4), S. 38 f.

[18] Verzeichnet bei Sorg (Fn. 14), S. 218 f. (Nr. 1, 4, zum Teil 7, 11).

[19] Daß Bernhard diesen Beglaubigungseffekt auch erreicht, bestätigt unfreiwillig Sorg (Fn. 14), S. 25, wenn er schreibt: « Jedem Leser der *Ursache* wird die Bedeutung der Kindheit für die Herausbildung und Formung des Protagonisten unbezweifelbar sein [...] ». Doch unterstreicht auch Sorg, S. 28, die Stilisierung dieser Schriften.

[20] Erika Weinzierl in ihrer Rezension der *Ursache*, in: « Kleine Zeitung » (Graz), 6. Februar 1976.

zahlreichen Naturwissenschaftler. Der Beruf dieser Figuren ist nicht nur « Realitätssplitter » aus der Gegenwart im scheinbar gegenwartsfernen Milieu der Romane; ebenso wichtig ist, daß gerade Menschen mit diesen speziellen Kenntnissen der Natur und mit diesen methodischen Fähigkeiten an der « Natur » scheitern, wodurch deren Undurchdringlichkeit erneut unterstrichen wird.

* * *

Trotz der Entgegensetzung von Individuum und Gesellschaft, trotz der Zurückdrängung des Gesellschaftlichen und Gesellschaftskritischen im Werk von Bernhard muß dieses in irgendeiner Form einen Bezug zur Öffentlichkeit haben; denn es wird publiziert, und zwar in großen Verlagen publiziert, es wird gekauft und gelesen, es ruft heftige Reaktionen hervor.

Man hat diesen Bezug zur Öffentlichkeit durch eine Interpretation herzustellen versucht, die etwa besagt, Bernhard wolle der ihn umgebenden Gesellschaft, die von sich selbst überzeugt ist, den Tod, die Zerstörung als Wahrheiten gegenüberstellen, denen niemand entgehen könne. Eine solche Deutung kann sich auf Bernhard selbst stützen, der dem frühen, aber erst 1970 publizierten dramatischen Text *Der Berg* [21] den Pascal-Aphorismus voranstellt: « Les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser » [22]. Bernhards Werk wäre also ein Versuch, jene Konvention, die es nicht gestattet, im Hause der Gehängten vom Strick zu sprechen, zu durchbrechen, « das Ausweichen vor dem Konkreten », in dem Elias Canetti eines der « unheimlichsten Phänomene menschlicher Geistesgeschichte » erblickt [23], zu unterbinden, indem auf dem Konkretesten, auf dem Tod, insistiert wird.

[21] *Der Berg*, in: « Literatur und Kritik » 5, 1970, S. 330-352.

[22] *Pensée 168*. Blaise Pascal, Pensées, Hrsg. von Ch-M. des Granges, Paris 1964, S. 119. = Classiques Garnier. Vgl. dazu Jooß (Fn. 11), S. 48.

Die bekannteste Formulierung dieser Interpretation von Bernhards Werk als Memento mori des 20. Jahrhunderts ist wohl die Laudatio Günter Blöckers aus Anlaß der Verleihung des Büchner-Preises an Thomas Bernhard. Dort heißt es: « [...] hier wird Grundlagenforschung mit den Mitteln der Literatur getrieben, eine erzählerische Anthropologie, die lehrt, was noch der Freieste unter uns ist: ein Stück unenträtselbarer Natur, ausgeliefert seiner Geschöpflichkeit, fixiert an Krankheit, Schwermut und Scheitern, bestimmt zum Leiden als seiner einzigen Gewißheit und angelegt auf ein Ende hin, über das er sich vergeblich hinwegzutäuschen sucht. Der Tod als die größte, die verhängnisvollste aller zeitgenössischen Verdrängungen » [24]. Blöckers Ansprache war durchaus auch als Rechtfertigung Bernhards vor dem Zwang zur sozialen Wirkung, den man gerne auf Literatur ausüben möchte, gedacht, etwa in dem Sinne, daß herkömmliche Gesellschaftskritik belanglos sei neben dem Versuch, « inmitten eines Prozesses der totalen Vergesellschaftung diesen dadurch zu konterkarieren, daß man an das erinnert, was auch noch da ist und was keine noch so perfekte Sozialmaßnahme aus der Welt schafft oder uns abnimmt » [25].

Man muß dieser mit einem Schlagwort metaphysisch-existentialistisch zu nennenden Deutung von Bernhards Werk [26] in vielem zustimmen, sie scheint mir aber nicht alle Züge dieses Werkes ausreichend zu erklären. Zwar läßt sich die Vorliebe des Autors für extreme sprachliche Formen wie Superlative, Gradadverbien wie « äußerst », « ganz und gar », « vollkommen », « zutiefst », komplexe

[23] Elias Canetti, *Macht und Überleben* (1962), in: E.C., *Das Gewissen der Worte*, München 1975, S. 23-38. Hier S. 23.

[24] Blöcker (Fn. 16), S. 76 f.

[25] Ebenda, S. 79.

[26] Auf diese Interpretation läßt sich, grob gesprochen, auch das Buch von Gamper (Fn. 17) zurückführen, das freilich viel präziser und differenzierter ist, als es Blöckers Rede sein konnte.

Wortzusammensetzungen, für « ein Vokabular, das wir das der Ausschließlichkeit beziehungsweise Totalität nennen möchten »[27], mit seiner extremen Thematik rechtfertigen[28]. Die apodiktische Form der Aussagen und die endlosen Wiederholungen[29] — im einzelnen Roman wie in der Gesamtheit der Bücher —, das Insistieren auf den immer gleichen Themen passen ebenfalls sehr gut in diese Interpretation. Auch der Kontrast zwischen einer 'konservativen' Thematik und einer im ganzen sehr modernen Form — Verzicht auf Handlung und Psychologie, gelegentlich auch auf Gesetze der Syntax, höchste Anstrengung der Sprache usw. — läßt sich noch in diesem Zusammenhang sehen; in Blöckers Formulierung: « Existenznot wird glaubwürdig durch Sprachnot »[30].

Weit weniger überzeugt jedoch Blöckers Versuch, die komplizierte Erzählsituation in Bernhards Romanen, die oft zwei oder drei Schichten zwischen Ereignis und Leser schiebt und die es fast unmöglich macht, irgendwo außer in Inquitformeln der Sprache des Erzählers oder gar des Autors, geschweige denn seiner Gedanken, habhaft zu werden, als Argument für seine Interpretation heranzuziehen[31]. Daß seine zentralen Figuren meist am Rande des Wahnsinns stehen, spitzt die Unfaßbarkeit des Autors noch zu, was Blöcker überhaupt nicht berücksichtigt. Ebensowenig scheint es möglich, die aggressive Rhetorik des Schimpfens — die Aggression der Bernhardschen Figuren richtet sich übrigens keineswegs besonders häufig explizit gegen die Verdrängungsmechanismen der Gesellschaft — auf diese 'existentialistische' Thematik zurückzuführen.

Nicht zu diesem Thema paßt auch der immer wieder spürbare Humor in Bernhards Texten[32]. Beispiele dafür wären der Ausbruch von Karrers Wahnsinn im Rustenscha-

[27] Schmidt-Dengler (Fn. 4), S. 35.
[28] Blöcker (Fn. 16), S. 80.
[29] Vgl. Sorg (Fn. 14), S. 97.
[30] Blöcker (Fn. 16), S. 80.
[31] Ebenda, S. 81.
[32] Vgl. Sorg (Fn. 14), S. 8.

cherschen Laden (*Gehen*, 53 ff.)[33] oder die Antiklimax in der relativ frühen Erzählung *Die Mütze*, wo sich der Ich-Erzähler zuerst über 20 halluzinatorische Seiten hinweg « wenn auch sehr geschickt, so doch entsetzlich [seiner] Krankheit und *Krankhaftigkeit* auslieferte », dann aber seinen Bericht damit schließt, daß er sich « etwas kochen » und « endlich wieder einmal etwas Warmes essen » wird (Prosa, 36). In den Dramen — die Blöcker übrigens nicht kennen konnte — ist dieses Element eines grotesken Humors noch häufiger nachzuweisen.

Ferner ist die Vorliebe des Autors für Außenseiterfiguren und für Extremsituationen zu bedenken und der mit ihr zusammenhängende Verzicht auf sozusagen 'normale' Verhältnisse, damit auf die Möglichkeit, den Einbruch der Katastrophe in scheinbar geordnete Verhältnisse mit der durch den Kontrast erreichbaren Eindringlichkeit darzustellen. Wollte man die Todes- oder Katastrophenthematik als das letzte an Bernhards Werk auffassen, würde man wahrscheinlich auch durch die Abwesenheit religiöser Motive — oder auch ihres Gegenteils — in Schwierigkeiten kommen[34].

Daher scheint mir die existentialistische Interpretation Blöckers und anderer einer Erweiterung zu bedürfen, die ich als abschließende Hypothese so formulieren würde: *Die Konfrontation mit Tod, Wahnsinn und Zerstörung in Bernhards Werk ist insgesamt wieder ein komplexes Zeichen, das als Übertragungskanal für eine Geste der Provokation, für eine Strategie der Irritation, für eine von Inhalten weitgehend unabhängige Radikalität dient*[35].

[33] Zu dieser Stelle ebenda, S. 168.
[34] Sie ist umso auffallender, als in der frühen Lyrik die religiöse Thematik unverkennbar ist; vgl. Sorg (Fn. 14), S. 36 ff.; Peter Laemmle: *Stimmt die « partielle Wahrheit » noch?*, in: « Text + Kritik » 43 (Fn. 4), S. 45-49. Hier S. 47.
[35] Ansätze zu einer solchen Interpretation des Werkes von Thomas Bernhard als einer — negativ gewerteten — « Trotzgeste gegen die Gesellschaft » auch bei Gerd Fuchs, *Selbstverstümmelung als Kunst*, in: « konkret » 1971/2, S. 68-70. Hier S. 68. Zitiert nach Donnenberg, *Zeitkritik* (Fn. 3), S. 121.

Genau genommen ist das nicht eine Erweiterung von Blöckers Interpretation, sondern die Einführung einer anderen Ebene. Es wird unterschieden zwischen dem manifesten Inhalt des Werkes, dem die existentialistische Interpretation im ganzen gerecht wird, und der Information, die es — unter anderem mithilfe dieses Inhalts, aber auch mithilfe formaler Elemente, die zur Todesthematik keinen Bezug haben — übermittelt [36]. Jener Inhalt wäre der semantischen, diese Information der pragmatischen Ebene zuzuordnen. Als diese Information, als die 'Botschaft' des Textes, würde ich Radikalität als solche bezeichnen; entscheidend für das Verständnis von Bernhards Büchern scheint mir, daß sie zunächst irritieren und provozieren wollen.

Blöcker selbst hat — wie andere — diese Strategie der Irritation auch erkannt [37], sie jedoch vor allem als Folge der Inhalte des Werkes gesehen. Es scheint mir Bernhard eher gerecht zu werden, den Schwerpunkt in der Interpretation anders zu setzen und in dieser Strategie der Irritation das Primäre zu sehen. Daß der manifeste Inhalt des Bernhardschen Werkes um uns so existentiell betreffende Fragen wie Krankheit und Tod kreist, verstärkt diese Irritation allerdings ganz wesentlich. Damit soll nicht gesagt sein, daß diese Themen von Bernhard willkürlich oder zufällig um der Provokation willen gewählt worden seien; es steht im Gegenteil außer Zweifel, daß Bernhard von solchen Erfahrungen zutiefst berührt ist.

Zu solcher Radikalität um ihrer selbst willen paßt auch Bernhards Einbeziehung anderer Tabus in seine Romane: Inzest in *An der Baumgrenze*, der politische Mord im *Italiener* — ohne daß man an einen Versuch zur Bewäl-

[36] Vgl. den Ansatz zu einer solchen Unterscheidung zwischen « Inhalt » und « Information » bei Hauke Stroszeck, *Zur kunstwissenschaftlichen und kommunikationswissenschaftlichen Grundlegung der Literaturwissenschaft*, in: Dieter Breuer u. a: *Literaturwissenschaft. Eine Einführung für Germanisten*, Frankfurt 1972, S. 127-168. Hier S. 165 f. = Ullstein Buch 2941.

[37] Blöcker (Fn. 16), S. 76.

tigung der Vergangenheit auch nur zu denken geneigt sein könnte —, das Fortleben nationalsozialistischen Gedankenguts in Österreich (*Die Ursache*), immer wieder Geisteskrankheit und Altern. Auch die konsequente Enttäuschung der Lesererwartung durch das Geschichtenzerstören (*Drei Tage, Der Italiener*, 83) [38], durch die Abwesenheit von Handlung und Psychologie, durch das Fehlen von Sozialkritik und das gegen das Klischee geschriebene Bild ländlichen Lebens läßt sich durch diese Haltung der Provokation besser erklären als durch das Insistieren auf der Todeserfahrung. Das gilt auch für die Technik des Autors, sich mittels der Erzählperspektive und mittels Paradoxien und Widersprüche jeder Festlegung zu entziehen, für sein gleichzeitiges Dogmatisieren und Problematisieren von Aussagen [39], für den irritierenden Widerspruch zwischen der Einheit des Stils und dem völligen Fehlen der durch diese Einheit nahegelegten gedanklichen Systematik [40].

Diese vierte Hypothese gestattet es vor allem auch, die außerliterarische Selbststilisierung Bernhards einzubeziehen, seine nicht-fiktionalen Texte — Essays, Reden, die relativ zahlreichen Interviews und Leserbriefe [41] — wie das, was

[38] *Der Italiener*, München 1973. = dtv sonderreihe 122.

[39] Jooß (Fn. 11), S. 91.

[40] Christa Strebel-Zeller, *Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa*, Zürich 1975, (zugleich Diss Zürich), S. 126. Herbert Gamper (Fn. 17) hat, vor allem im einleitenden Kapitel « Der einzige Gedanke », allerdings versucht, doch ein kohärentes Gedankensystem Bernhards nachzuweisen und dieses « äußerst dichte, nach allen Seiten durchreflektierte poetische System » (S. 75) darzustellen. Es fehlt hier der Raum zu einer Auseinandersetzung mit diesem wichtigen Versuch; es sei nur angemerkt, daß Gamper nicht immer der Gefahr zu entgehen scheint, Passagen Bernhards ohne weitere Begründung als Allegorien zu lesen, und daß er überdies den Problemen der Erzählperspektive, die die Bestimmung des Stellenwertes einzelner Aussagen so schwer macht, aus dem Weg geht. Die Wichtigkeit von Gampers Buch soll aber nicht verkleinert werden.

[41] Schon Schweikert (Fn. 6), S. 6, hat darauf hingewiesen, daß alle diese Äußerungen ganz in der Art des Werkes stilisiert sind und auch dessen Themen wiederaufnehmen. Ich würde daraus allerdings eher den Schluß ziehen, daß auch die in ihnen geäußerten

Bernhard von seiner Existenzform an die Öffentlichkeit dringen läßt, auch die Skandale, die er gelegentlich ausgelöst hat: bei der Verleihung des Österreichischen Saatspreises für 1967 [42], durch seine Solidarisierung mit den Forderungen des Regisseurs Peymann, die zur Absetzung von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* bei den Salzburger Festspielen geführt hatten [43], beim Erscheinen der *Ursache*, beim Zurückziehen der *Berühmten* für die Salzburger Festspiele. Alle diese ' Affären ', deren Zahl zu groß ist, um sie als Zufälle abzutun, lassen sich auf Bernhards « Rücksichtslosigkeit » — eine Lieblingsvokabel des Autors — zurückführen, auf seine mangelnde Bereitschaft, auch kleine Kompromisse mit der Gesellschaft zu schließen. Daß diese Haltung eine totalitäre Komponente hat, die sich in den nichtfiktionalen Texten fast noch deutlicher niederschlägt als in den Monologen Bernhardscher Romanfiguren, kann nicht übersehen werden.

Wenn man Thomas Bernhards Werke nicht nur auf ihren existentiellen Gehalt hin liest — der, ich betone es nochmals, nicht geleugnet werden soll —, sondern in ihnen auch die Rücksichtslosigkeit, die Provokation als Selbstzweck findet, hat man auch einen Schlüssel zur Rezeption, in der die Ablehnung wie die Zustimmung von rechts und von links kommt. Das ist nur deshalb möglich, weil Bernhard sich außerhalb des Koordinatensystems aus politischen und sozialen Konzepten stellt, das Konservativen und Progressiven mit verschiedener Wertung gemeinsam ist. Übrigens läßt sich auch die Person Thomas Bernhard weder dem Establishment noch der Opposition zuordnen.

Ansichten mit den unfaßbar bleibenden des Privatmanns Thomas Bernhard nicht zu identifizieren sind, während Schweikert aus dieser Identität von Autorsprache und Rollensprache eine Identität von Bernhards persönlicher Haltung mit der seiner Figuren ableitet; dagegen scheint mir die starke Stilisierung aller nichtfiktionalen Äußerungen Bernhards zu sprechen.

[42] Vgl. die Darstellung bei Donnenberg: *Bernhard und Österreich* (Fn. 7), S. 239 ff.

[43] Vgl. den Bericht von Hilde Spiel, in: « Theater heute » 13. Heft 9., September 1972, S. 9-12, und ebenda, S. 14, Auszüge aus dem Protesttelegramm Bernhards.

Zu Recht polemisiert Herbert Gamper gegen die Gefahr der Verharmlosung, die einer solchen Interpretation innewohnt; « das Ärgernis, das [Thomas Bernhards] Werk ist, sei [nicht] auf den Nenner weltanschaulicher Beliebigkeit zu bringen » [44]. Wenn man das abwertende « Beliebigkeit » ersetzt und weniger peiorativ von einem bewußten Verzicht auf weltanschauliche Gebundenheit spricht, erscheint diese letzte Hypothese vielleicht doch nicht als Verharmlosung; die Ablehnung einer bestehenden Gesellschaft muß gerade ohne die Angabe ihrer weltanschaulichen Grundlage als viel irritierender empfunden werden denn jede in einer Geschichtstheorie oder anderswie begründete Kritik: mit dieser läßt sich eine Diskussion mindestens vorstellen, eine Rückführung auf die Ebene des Strebens nach Verbesserung der Gesellschaft; jene, zumal wenn sie mit der Wortgewalt Bernhards vorgetragen wird, läßt sich von der Ebene der persönlichen Betroffenheit nicht auf die der rationalen Debatte zurückholen [45].

Im *Keller* (40 f.) schreibt der Autor von sich selbst:

> [...] ich bin immer der Störenfried geblieben, in jedem Atemzug, in jeder Zeile, die ich schreibe. Meine Existenz hat zeitlebens immer gestört. Ich habe immer gestört, und ich habe immer irritiert. Alles, was ich schreibe, alles, was ich tue, ist Störung und Irritierung. Mein ganzes Leben als Existenz ist nichts anderes als ununterbrochenes Stören und Irritieren. Indem ich aufmerksam mache auf Tatsachen, die stören und die irritieren. Die einen lassen die Menschen in Ruhe und die andern, zu diesen andern gehöre ich, stören und irritieren. Ich bin kein Mensch, der in Ruhe läßt, und ich will kein solcher Charakter sein.

Die Frage, ob unsere zu allen faulen Kompromissen bereite Gesellschaft einen solchen rücksichtslosen Störenfried braucht, sollten wir nicht an Thomas Bernhard, sondern an uns selbst richten [46].

---

[44] Gamper (Fn. 17), S. 75.

[45] Vgl. ebenda, S. 51 f., über « Bernhards radikale, aus unbedingtem Betroffensein heraus erfolgende Zeitdiagnose ».

[46] Für viele Anregungen, die hier verarbeitet sind, habe ich den Teilnehmern des Proseminars « Thomas Bernhard » (Universität Innsbruck, Sommersemester 1976) zu danken.

A PROPOSITO DI UN LIBRO SU THOMAS BERNHARD

di
MARIA PIA CRISANAZ PALIN
Trieste

Dopo la comparsa di un numero ormai notevole di studi su singole opere o su singoli aspetti dell'ampia e discussa problematica della prosa di Thomas Bernhard, nel suo recente studio (*Thomas Bernhard*, Verlag Beck, München 1977) Bernhard Sorg ha voluto offrire una presentazione complessiva di tutta l'opera dello scrittore, dalla lirica alla prosa al teatro, corredata da una ricca serie di dati e riferimenti di carattere biografico, critico e bibliografico.

Dopo aver esposto nell'introduzione alcune delle caratteristiche stilistico-tematiche dell'opera di B. (*Faszination und Überdruß*, ma al contempo — secondo la sua interpretazione — *Komik und verzweifelter Sarkasmus*), Sorg si sofferma a trattare con finezza il problema dei rapporti fra vita e opera in autori — come Th. B. — di opere « biographisch gefärbt ». Riandando alle origini dei temi dominanti nell'opera di B., Sorg vuole chiarire il particolare significato che assume l'*Erlebnis*, l'esperienza esistenziale, nel suo ininterrotto rapporto con l'opera, rendendosi conto esplicitamente del pericolo, che ciò può comportare, di scadere nell'autobiografismo. Nel complesso intreccio che si crea fra la vita che diventa opera e l'opera che, partendo da riferimenti biografici, trascende la vita stessa, pur lasciando intravedere in trasparenza la materia esistenziale di cui è intessuta, l'opera d'arte appare come un prolungamento dell'esperienza esistenziale che ha assunto una dimensione autonoma. Con felice espressione Sorg ne parla come del « Versuch, die Landschaft der Kindheit im

umfassenden Sinn zu rekonstruieren ». All'interno del rifiuto del banale autobiografismo Sorg riconosce però l'importanza della conoscenza biografica per il critico, che nel suo studio deve analizzare le modalità in cui si attua la stilizzazione nel passaggio dal motivo autobiografico all'opera (criterio fra l'altro felicemente usato dal Sorg stesso nel corso della sua analisi).

Ricollegandosi così — in un cerchio ideale in cui gli estremi si incontrano — a una delle ultime opere analizzate, l'*Ursache*, Sorg cerca di determinare il peso che i condizionamenti delle esperienze precoci hanno potuto avere sull'opera di Th. B. dal punto di vista contenutistico e strutturale. Così il critico rimanda alla connessione stabilitasi fra i singoli episodi biografici e la loro successiva *Verallgemeinerung*, che nell'opera narrativa ha assunto significati di valore assoluto, di carattere metafisico. Allo stesso modo sono evidenti i raccordi fra l'*Einsamkeit*, l'*Alleinsein* dell'epoca dell'internato nel collegio nazista-cattolico di Salzburg e l'essere « allein und abgeschnitten » di tanti protagonisti della sua opera. Allo stesso modo ancora il senso di annichilimento, di distruzione e annientamento provato dallo studente nella scuola massificante ha potuto poi trasporsi nella metafisica valenza che assumerà nell'opera la « Gesellschaft als Vernichtungsgemeinschaft » nei confronti dell'individuo.

A questa illuminante parte introduttiva, che offre già la chiave di lettura dei testi di Th. B., segue la parte centrale del saggio, dedicata a un'analisi di tipo evolutivo, che mira soprattutto a mettere in luce le connessioni, gli sviluppi e le eventuali differenziazioni che s'individuano di opera in opera. Importante sotto questo aspetto è soprattutto la connessione organica che Sorg pone tra le poesie con cui B. ha esordito e l'opera successiva, chiarendo come l'iniziale fase lirica abbia rappresentato lo stadio artistico più consono al momento della soggettività, quello della sua più immediata espressione, che solo in un secondo momento ha trovato sbocco nella narrativa attraverso un complesso procedimento di elaborazione stilistica.

Nell'analisi della lirica (*Auf der Erde und in der Hölle*,

1957; *Unter dem Eisen des Mondes*, *In hora mortis*, 1958) Sorg ritrova anche le premesse metafisiche del posteriore mondo di Th. B.: a monte della sua problematica narrativa si pone il momento in cui l'impossibilità di credere in Dio porta all'assolutizzazione della vita terrena equiparata all'inferno. Nei versi

> Kein Gebet
> wird mich am Abend
> trösten
> und kein Baum
> verstehen
> (*Unter dem Eisen des Mondes*, 8,50)

Sorg vede già la *Grenzziehung* del mondo artistico di B. Fra gli abissi del nulla che lo circondano da ogni parte lo scrittore si delimita uno spazio esiguo, che « *mit immer unversöhnlicherer Artikulation ausgemessen wird* », e questo sarà il mondo sempre « al limite » della sua opera, il mondo « assimilato all'orrido ». « Verzweiflung » e « Ausweglosigkeit, Kälte, Krankheit, Verstümmelung » e « Vernichtung » sono per Sorg le entità di questo originario « Grenzgebiet » in cui B. è riuscito a sopravvivere e che in seguito si è ampliato fino a diventare tutto lo spazio, il solo spazio in cui per un decennio si è svolta la narrativa dello scrittore. A questa spiegazione in chiave ontologica del nichilismo sotteso all'opera di B., Sorg ricollega alcune componenti dei romanzi: il ritorno, a volte, di forme di disperazione, di ribellione a tale situazione metafisica e alla religione tradizionale: ribellione espressa dal Padre Nostro blasfemo di *Frost* o dallo « Zorn gegen den Deus absconditus », che si innalza come una protesta contro « das ewige feindliche Schweigen » di un Dio che può anche esserci ma non si dà a conoscere.

Nell'esame poi della tematica e della struttura dei romanzi Sorg, oltre a dare giustamente molta importanza al momento stilistico, dimostra notevole finezza d'indagine psicologica nel mettere in rilievo i motivi comuni a varie opere (fra i tanti il tema della « Sehnsucht nach Auflösung, Abschenkung, Vernichtung » presenti in *Ungenach*, *Verstö-*

rung e in *Jagdgesellschaft*, o il tema « anarchico » del rifiuto e del non senso della proprietà e della sua donazione, che in *Ungenach* sembra una puntuale continuazione del problema accennato dal Principe in *Verstörung*, e che diventa in seguito un motivo ricorrente ecc.). Complementare a questa analisi diventa anche il rilievo dato al carattere musicale di tali motivi, quindi la loro ripetizione o amplificazione in ogni ripresa che li modula in modo diverso. Ma tale musicalità determina anche l'organicità dei romanzi, a volte negata da alcuni critici. Nel « Thomas Bernhard-Symposium », che ha avuto luogo a Trieste nel gennaio '77, qualche intervento ha voluto sottolineare la giustapposizione arbitraria di alcuni episodi, negando unità all'opera [1]. Al contrario, proprio per quanto riguarda *Verstörung*, il romanzo in discussione, Sorg ne analizza la struttura compositiva musicale, trovando proprio in questa il motivo unificante, che conferisce all'opera un'unità di tipo particolare: gli episodi della prima parte sono interpretati come una preparazione progressiva, quasi un seguito di *Zwischenstationen* nella salita verso il Principe, mentre il possidente Bloch appare come una « erste Vorspiegelung des Fürsten » (Sorg 93).

Nel suo nucleo centrale l'opera di B. è la descrizione di una realtà che si presenta con un valore assoluto, senza spiegazioni né cause; le spiegazioni dell'universo freddamente apocalittico si trovano o prima, nelle premesse di carattere ontologico metafisico delle poesie, o in seguito, in opere che Sorg ha potuto solo parzialmente esaminare (dato che la sua analisi si ferma all'*Ursache*), cioè nell'*Ursache* e nel *Keller*. Proprio queste due opere sembrano presentare una tematica e una problematica nuove. Dopo

[1] Ci riferiamo in particolare all'intervento di Renato Saviane. Giustamente anche Zagari ha parlato della « struttura musicale » dell'opera, ma non ci sembra che una composizione basata su « motivi » che si ripetono o si richiamano in vario modo, escluda l'unità di un romanzo, anche se si tratta logicamente di un'unità ben diversa da quella di un romanzo di Stendhal o Tolstoj, citati come esempi di classica unità narrativa.

aver esplorato nei suoi meandri più complessi e segreti l'universo negativo, B. sembra voler uscire dalla wertheriana prigione dell'io in cui ha voluto calarsi per viverne gli orrori fino in fondo; a quella che con felice espressione Sorg ha definito come una spirale « die nach unten zeigt » si è sostituita una spirale inversa, « die nach oben zeigt ». Dalla lettura dell'*Ursache* e del *Keller* emerge il rifiuto della cultura del mondo europeo epigonale, di quella cultura che porta nei meandri dell'*Ausweglosigkeit*, dell'esasperazione egolatrica intimistica — la strada iniziata nella cultura tedesca nell'epoca in cui Werther scopriva la via del ripiegamento su di sé (« Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt! »). Nell'*Ursache* la critica si rivolge, come già aveva intuito Hesse in *Unterm Rad*, a un *Erziehungssystem* che è *Menschenzerstörungskunst*; il *Keller* significa la fuga da questo sistema totalitario che sfocia inevitabilmente nella morte e nell'autodistruzione: la spirale risale, dal sottosuolo, nella « entgegengesetzte Richtung », che nella fuga dalla cultura tradizionale si proietta verso l'incontro con gli altri uomini.

Proprio in queste ultime opere si presenta con chiarezza diversa anche il problema — dalla critica così dibattuto — del valore e dei limiti della conoscenza, e si accentua l'esigenza della fiducia nella ragione. Tali motivi, come si sa, erano stati sottolineati anche nell'analisi dello stile di B.: ancora in *Verstörung* quello che è stato definito il « labirinto » della frase di B. poteva darci la stessa sensazione dello scavo affannoso nel labirinto di cunicoli della *Tana* di Kafka, esasperato dalla consapevolezza della precarietà della nostra esistenza, perennemente esposta ai rischi del gorgo, della fuga, della chiusura totale, del perire nella pazzia schizoide o paranoide o suicida. In altre opere però, come in *Frost* o in *Das Kalkwerk*, si poteva notare una trasformazione nella sintassi, nel senso di una più geometrica rappresentazione per continue e successive approssimazioni, per cui la serie di *nebengeordnete* proposizioni principali e secondarie ampliava man mano la descrizione, tendendo a dare una rappresentazione il più possibilmente esaustiva della realtà.

Mentre parlando del « labirinto » di *Verstörung* Claudio Magris metteva in luce la negatività di cui è compenetrato il romanzo, per altre opere Otto Lederer ha parlato di un processo « sukzessiver Approximation, das Unsagbare sagbar zu machen »[2], illuminando il tentativo dello scrittore di razionalizzare il rapporto biunivoco narrazione-realtà, uscendo dal contesto senza sbocco di un mondo di sole parole. Tale esemplificazione della diversità fra opere che si presentano tanto complesse all'analisi del critico, mostra che si deve proseguire sul solco di Sorg, insistendo in un'analisi in chiave evolutiva, che differenzi il più possibile all'interno di una narrativa che abbraccia ormai un ventennio, invece di presentarla come un blocco monolitico. Al tempo stesso la lettura dei testi dovrebbe avvalersi di maggiori riferimenti di carattere storico. È certo che la prima produzione ha risentito più direttamente non solo dell'incubo dell'epoca nazista, ma anche della sfiducia, disperazione e *Ausweglosigkeit* degli anni della guerra fredda, in cui la cultura era soffocata dall'ambiente imbevuto di pregiudizi e dogmatismi ideologici. L'*Ursache* in particolare rimanda direttamente alle matrici culturali del cattolicesimo salisburghese dell'epoca del nazismo, che andrebbero studiate al di là della loro generica appartenenza al cattolicesimo austriaco. È ad esempio indubbio che in quel contesto la polemica antiprotestante si basava sulla critica al soggettivismo spiritualistico, e poteva quindi facilmente portare a pericolosi ravvicinamenti con l'educazione totalitaria allora imperante.

Proprio a partire dall'*Ursache* andrebbe dunque rivalutata la fiducia di Bernhard nella ragione, sia pur essa una ragione riduttivamente ma lucidamente intesa come l'unico mezzo che ci impedisce di precipitare nel caos, nell'esistenza irrazionale come caos patogeno, al confine del quale ci arrestiamo in quanto la ragione ci impedisce di esserne sommersi. Dopo avervi sostato per anni, B.

[2] Claudio Magris in *Geometrie und Finsternis*, relazione tenuta al « Thomas Bernhard-Symposium » tenutosi a Trieste nel 1977; Otto Lederer in *Über Thomas Bernhard*, Frankfurt 1970, p. 42.

sembra non voler più insistere nella descrizione di questa realtà, ma voler andare, al di là del precedente psicologismo, proprio alle « cause » che l'hanno prodotta[3] accettando nell'*andeuten*[4] il tentativo di sondare, interpretare la realtà, servendosi delle sia pur limitate capacità della ragione.

Strettamente connesso a questo è il problema della possibilità del racconto, inteso a sua volta come resoconto d'una realtà, tema a cui più volte ha accennato Sorg nel corso del suo saggio, riandando fin dalle prime pagine alle *Erste Lese-Erlebnisse* di B. (Sorg 212), che rimandano non solo al pensiero di Schopenhauer (e di Christian Wagner) sull'impossibilità di dire la verità, ma anche al famoso enunciato 3.221 di Wittgenstein, secondo il quale la descrizione parla dell'oggetto ma non può esprimerlo. Tale tema, ripreso da B. nel *Keller*, afferma la possibilità del *Bericht*, pur precisando al tempo stesso l'impossibilità di cogliere l'essenza delle cose, in quanto « Das Beschriebene dem Wahrheitswillen entspricht, aber nicht der Wahrheit », « denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar » (*Ke.* 45). In tal modo — ci pare volutamente — B. riprende e precisa una problematica che in *Korrektur* pareva troncare ogni possibile discorso. Proprio per restare coerenti con un tipo d'analisi che mira a distinguere nettamente l'autore dal mondo delle sue opere, ci sembra che talune conclusioni estreme di *Korrektur* vadano isolate all'interno della logica di quel romanzo. La stessa morte come evento « mistico » che pone fine a ogni discorso, nella complessa e approfondita interpretazione di Sorg, può segnare indubbiamente un momento di adesione alla fase mistica del pensiero di Wittgenstein, ma tale conclusione va vista come la logica esigenza di un romanzo in cui l'identifi-

[3] Notiamo per inciso come tale tema sia stato anticipato « musicalmente » nell'opera *Das Kalkwerk* (47-49) in chiave limitatamente soggettivo-psicologica, con il primo accenno all'educazione « in größter Bewußtlosigkeit » quale probabile remota « *Ursache* ».

[4] « Aber ich deute nur an » (U 116); « Aber auch das kann, wie alles hier Notierte, nur Andeutung sein » (U 131).

cazione del personaggio di Roithamer con Wittgenstein « als der exemplarische österreichische Intellektuelle dieses Jahrhunderts » è stata portata alle sue estreme conseguenze anche dal punto di vista filosofico.

Forse proprio perché ha constatato di essere arrivato ai confini del silenzio, o di esperienze diverse, ma sempre sconfinanti nel silenzio (come la *Lichtung* di *Korrektur*), nelle opere più recenti B. ci sembra voler escludere ogni riferimento a problemi di carattere metafisico. L'accettazione dei limiti del linguaggio non vuole indagare cosa c'è al di là di questo limite; il mondo del *Keller* è volutamente inserito in una dimensione orizzontale: « Damals habe ich noch an die Hölle geglaubt, da ich heute nicht mehr an die Hölle glaube, war die Scherzhauserfeldsiedlung die Hölle [...] Für alle diese Menschen gab es keine Rettung, und ich sah sie tagtäglich zugrunde gehen. » (*Ke.* 41); il dolore è senza scopo (« Jahrzehntelang soviel unnützes Unglück geschehen ist », *Ke.* 46). Ed è all'interno di una realtà così nettamente delimitata che l'autore tenta di penetrare nelle cause della miseria di tante vite di indicibile disperazione. Quando confessa nel *Keller* « wir müssen sagen, wir haben nie etwas mitgeteilt, das die Wahrheit gewesen wäre, aber den *Versuch*, die Wahrheit mitzuteilen, haben wir lebenslänglich nicht aufgegeben », nella sua appassionata ricerca B. sembra essere proprio quel « fanatico della verità » di cui parlava Bonhoeffer. Mentre però Bonhoeffer rifiutava la ricerca razionale della verità, il disvelamento della maschera, come un'« intromissione illecita nel mistero della vita », e dire la verità significava comunque « rispettare il segreto, la fiducia, il velo » [5], al contrario è proprio nel rifiuto di quel velo e del segreto che si manifesta l'evoluzione in senso profondamente illuminista e laico di B.. Nell'ostinato lavoro di bulino con cui incide la realtà, nell'accanimento con cui

[5] D. Bonhoeffer, *Lettera a un amico*, Milano 1969, p. 23; di carattere più propriamente etico e non gnoseologico invece il capitolo dell'*Etica* su *Che cosa significa dire la verità?*

cerca di analizzare e descrivere le situazioni e le cose per allontanare ogni possibile diaframma, ogni distanza da esse. Anche se sa, per la lettura di Wittgenstein, che non potrà mai giungere alla loro essenza, non accetta l'esistenza d'un mistero che sbarri la strada alla libertà d'indagine. Nella sua recente evoluzione B. sembra essere uscito da quel « Prinzip Hoffnungslosigkeit » che Sorg ritrova nei suoi romanzi e pare indicare che solo accettando la razionalità si apre all'umanità una forma di speranza di poter non restituire, ma dare infine dignità umana alla vita dell'uomo. Dignità che non hanno potuto dare i residui putridi e stagnanti d'una tradizione religiosa e politica (quella della sua giovinezza) che infetta il mondo, per cui in B. Nazionalsocialismo e Cattolicesimo vengono equiparati a *Geisteskrankheiten.*

Dopo aver descritto nei suoi romanzi il mondo che ne è orribilmente infetto, B. tenta man mano di chiarire le radici di questi mali: se prima tendeva a individuarle in cause di puro ordine psicologico, la spiegazione si è ora dilatata a dimensioni di portata storico-culturale.

Sono il Nazionalsocialismo e il Cattolicesimo le culture totalitarie, massificate, che hanno distrutto spiritualmente e moralmente nell'adolescenza la generazione di B., generate da quella *Stumpfsinnigkeit* che esse successivamente a loro volta perpetuano, mantenendo gli uomini in una condizione di abbrutimento massificante che distrugge in essi l'individuo. Di fronte a una vita che continua a riprodursi a livelli di pura sopravvivenza biologica, che ottunde e avvilisce l'uomo, B. afferma l'esigenza, fin dai primi albori di vita dell'essere umano, d'una « aufgeklärte Erziehung », che rappresenta l'unica possibilità di rendere più umana la nostra esistenza.

Lo scrittore a cui è stata rimproverata l'assenza di impegno sociale si è rivelato capace, in definitiva, di una precisa presa di posizione, di una bruciante denuncia di carattere politico, originata da quella componente « anarchica » più volte notata da Sorg all'interno della sua opera; anarchia che in B. — come a suo tempo nell'amato Kropotkin — è determinata proprio dalla fedeltà agli ideali

dell'uomo, dell'individuo in quanto tale. In un paese ancora comodamente adagiato in un retaggio di tradizioni, poche accuse possono aver ferito più profondamente della terribile analogia posta nelle pagine dell'*Ursache* (e da Sorg poco rilevata), per cui massificazione nazista equivale a massificazione cattolica. E tanto più sofferta ci appare tale denuncia per le implicazioni di carattere personale che essa comporta nella dolorosa esperienza dello scrittore, che confessa d'essere giunto a tali conclusioni dopo aver passato trent'anni della sua vita a togliersi di dosso le scorie e le storture lasciategli dall'educazione ricevuta (« um den Schutt, mit welchem er von seinen Erzeugern als Eltern zugeschüttet worden ist, wieder wegzuräumen », *U.* 93). Non in senso sociale si rivolge quindi l'impegno di B. (diverso e più soffertamente dolente, più vicino al *Mitleid* schopenhaueriano può apparire il suo senso umanitario), ma verso una forma di radicalismo culturale, per cui sono diventati valori irrinunciabili la libertà del mondo del pensiero e la necessità dell'uso ' fanatico ' della ragione.

DIBATTITI E DISCUSSIONI

DER STANDPUNKT DES IDEALS BEI LANGE UND NIETZSCHE *

von
JÖRG SALAQUARDA
Mainz

Friedrich Albert Lange, wie Nietzsche Pfarrerssohn, 1828 in Wald bei Solingen geboren, ist heute über einen engen Kreis von philosophiegeschichtlich Interessierten hinaus kaum bekannt. Er war ein vielseitiger Mensch, Philosoph, Pädagoge, Politiker, Journalist und Verleger [1]. Von ihm sind wesentliche Impulse ausgegangen, die die weitere philosophische Entwicklung mitbestimmt haben. Schon vor Liebmann hat er die Forderung erhoben, die philosophische Konfusion der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts dadurch zu überwinden, daß man wieder an den Kritizismus Kants anknüpft; und er hat in seinen eigenen Werken demonstriert, wie man diese Forderung realisieren könnte. Die Zurückweisung sowohl der idealistischen Spekulationen als auch des metaphysischen Materialismus, die für den späteren neukantianischen An-

---

* Vortrag, zuerst gehalten am 25.1.1978 im Phil. Seminar der Universität Münster, dann am 15.2.1978 vor einem philosophisch-naturwissenschaftlichen Arbeitskreis der Freien Universität Berlin; die Druckfassung ist in einigen Partien verändert und mit Anmerkungen versehen worden.

[1] Vgl. *Friedrich Albert Lange. Leben und Werk*, hg. von J.H. Knoll und J.H. Schoeps, Duisburg 1975. In diesem aus Anlaß des hundertsten Todestages von Lange veröffentlichten Sammelband wird auf die vielfältigen Tätigkeiten Langes und auf seine breitgefächerten Veröffentlichungen eingegangen.

satz typisch war, ist zuerst von ihm vorgenommen worden. Außerdem hat er die wichtigsten Argumente für einen ethisch begründeten Sozialismus geliefert, dessen Möglichkeit um die Jahrhundertwende zwischen Neukantianern und Sozialisten lebhaft diskutiert worden ist; dieser Sozialismus ist zu einem der Grundpfeiler heutiger sozialdemokratischer Programme geworden [2]. Die zweibändige *Geschichte des Materialismus* gilt noch heute als Standardwerk, wenn sie auch in vielen Einzelheiten überholt ist [3].

Aber mein Beitrag handelt nicht von diesen Zusammenhängen. Er hat eine kaum bekannte und bisher so gut wie gar nicht untersuchte Wirkung dieses zu Unrecht überhaupt wenig bekannten Mannes zum Thema, nämlich seinen Einfluß auf das Denken Friedrich Nietzsches. Ich werde versuchen, die biographischen Vorgänge und Zusammenhänge deutlich zu machen, und an einem Beispiel zu demonstrieren, wie sich im Fortgang von Nietzsches Denken ein Grundmotiv Langes durchhält, dabei aber ganz und gar zu Nietzsches eigenem Besitz und Anliegen wird.

Ende August 1866 schreibt Nietzsche an seinen Schulfreund Carl von Gersdorff, er habe eine « Schrift » gelesen,

die in ihrer Art vortrefflich und sehr belehrend ist: Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung für die Gegenwart von Fr. A. Lange. 1866[4].

---

[2] Im sogenannten « Godesberger Programm » der *Sozialdemokratischen Partei Deutschlands* heißt es, daß der « demokratische Sozialismus ... in Europa » außer « in christlicher Ethik » und « im Humanismus » auch « in der klassischen Philosophie » verwurzelt sei, womit zweifellos an erster Stelle die Kantische Philosophie gemeint ist; zitiert nach: Farner/Pinkus, *Der Weg des Sozialismus. Quellen und Dokumente 1891-1962*, Reinbek 1964 (rde 189/190), 196.

[3] Ich zitiere im Folgenden unter Verwendung der Sigle « Gesch. M. » nach der Ausgabe: Friedrich Albert Lange, *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, hg. und eingel. von Alfred Schmidt, 2 Bände, Frankfurt am Main 1974 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft Nr. 70).

[4] Nietzsche, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, ca. 20 Bände in V Abteilungen, Berlin 1975 ff. (= KGB); hier: KGB I/2, 159.

Nietzsche war damals noch nicht ganz 22 Jahre alt. Er schreibt aus Naumburg, wo er bei Mutter und Schwester die Ferien zwischen seinem zweiten und dritten Studienjahr verbringt. Die beiden ersten Semester hatte er in Bonn studiert; in ihrem Verlauf hatte er sich gegen den Willen der Mutter von der Theologie ab- und der Klassischen Philologie zugewandt. In den beiden folgenden Semestern hatte er in Leipzig studiert, vorwiegend bei Fr. Ritschl, der ebenfalls aus Bonn gekommen war. Eine Arbeit über Theognis, deren Kern Nietzsche schon als Abschlußarbeit in Schulpforta vorgelegt hatte, machte Ritschl auf den Studenten aufmerksam. Er ermutigte ihn in jeder Weise, unterstützte z.B. seine Pläne zur Gründung eines « Philologischen Vereins », dessen Mittelpunkt Nietzsche selbst war. Ritschl schenkte der weiteren wissenschaftlichen Entwicklung dieses außergewöhnlichen Schülers nachhaltige Aufmerksamkeit. Im ersten Leipziger Jahr schließt Nietzsche auch Freundschaft mit Erwin Rohde — eine Freundschaft, zu der die gemeinsame Liebe zur Philologie mit beiträgt.

Aber es ist nicht der begabte, vielversprechende, von seinem Lehrer bis hin zu der frühen Berufung nach Basel energisch geförderte junge *Philologe* Nietzsche, auf den das Buch von Lange Eindruck macht. Die oben zitierte Mitteilung an Gersdorff wird wie folgt eingeleitet:

Schließlich soll auch Schopenhauer noch erwähnt werden, an dem ich noch mit vollster Sympathie hänge. Was wir an ihm haben, hat mir kürzlich erst eine andere Schrift recht deutlich gemacht —

nämlich eben Langes Hauptwerk.

Es ist noch nicht ganz ein Jahr her, daß Nietzsche, zu Beginn seines Studiums in Leipzig, Ende Oktober oder Anfang November 1865, *Die Welt als Wille und Vorstellung* « entdeckt », gekauft und « verschlungen » hatte. Wie es dazu gekommen ist, hat Nietzsche in einer autobiographischen Aufzeichnung von 1867/68 sehr anschaulich geschildert. Er habe zu dieser Zeit eine Krise durchgemacht, deren

Hauptmerkmal eine allgemeine Orientierungslosigkeit gewesen sei. Diese habe sich in Stimmungsschwankungen, Gedrücktheit, Gleichgültigkeit etc. manifestiert. Schopenhauer habe in dieser Situation einen starken Eindruck auf ihn gemacht. In der Aufzeichnung stellt Nietzsche dementsprechend Schopenhauers *Ethik* in den Vordergrund und berichtet, daß er den Versuch unternommen habe, ihre Forderungen unmittelbar in seinem Leben zu verwirklichen:

> Das Bedürfnis nach Selbsterkenntnis, ja Selbstzernagung packte mich gewaltsam; Zeugen jenes Umschwunges sind mir noch jetzt die unruhigen, schwermütigen Tagebuchblätter jener Zeit mit ihren nutzlosen Selbstanklagen und ihrem verzweifelten Aufschauen zu Heiligung und Umgestaltung des ganzen Menschen. Indem ich alle meine Eigenschaften und Bestrebungen vor das Forum einer düsteren Selbstverachtung zog, war ich bitter, ungerecht und zügellos in dem gegen mich selbst gerichteten Haß. Auch leibliche Peinigungen fehlten nicht. So zwang ich mich vierzehn Tage hintereinander immer erst um zwei Uhr nachts zu Bett zu gehen und es genau um sechs Uhr wieder zu verlassen. Eine nervöse Aufgeregtheit bemächtigte sich meiner ... [5].

Als Weihnachtsgeschenk erbat sich Nietzsche die *Parerga und Paralipomena*, und er hat später gesagt, daß er jede Zeile von Schopenhauer gelesen habe. In der Tat finden sich in seinen Werken und Notizen, bis in die letzte Zeit, ständig Spuren seiner Kenntnis Schopenhauers und seiner Auseinandersetzung mit dessen Thesen [6]. Von Winter 1865/66 an hat Nietzsche außerdem eine Art missionarischer Tätigkeit entfaltet, in deren Verlauf er nach und nach die meisten seiner alten und neuen Freunde zu Schopenhauer bekehrte, so Gersdorff, Mushacke, Romundt und — zuletzt, dafür aber am nachhaltigsten — Paul Deussen. Die beginnende Freundschaft zu Rohde steht fast noch mehr im Zeichen der Verehrung Schopenhauers als der Liebe zur Philologie.

[5] Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, Darmstadt 1954 ff.; hier: III, 133 f.

[6] Vgl. dazu Jörg Salaquarda, *Der Antichrist*: « Nietzsche-Studien » 2, 1973, 91 ff., bes. 109 ff. — Georges Goedert, *Nietzsche und Schopenhauer*: « Nietzsche-Studien » 7, 1978, 1 ff., bes. die Diskussion 16 ff.

Ist es also der Schopenhauerianer Nietzsche, auf den Lange Eindruck gemacht hat? Zumal er vor allem seinen Gefährten in der Begeisterung für diesen Philosophen von der Lektüre der *Geschichte des Materialismus* berichtet — Gersdorff, Mushacke und Rohde? In gewissem Sinn trifft dies zu, aber zugleich ist die « Entdeckung » Langes auch Ausdruck einer partiellen Abkehr von Schopenhauer. In der *Geschichte des Materialismus* taucht der Name Schopenhauer nur wenige Male auf und offensichtlich hat er auf Lange keinen großen Eindruck gemacht. An hervorgehobener Stelle, nämlich zu Beginn des zweiten Buches, kennzeichnet Lange die philosophische Situation seiner Zeit dahingehend, daß nun eine Art Rückwendung zu Kant erfolge, die sich gleichermaßen gegen die Höhenflüge der Spekulation im Deutschen Idealismus wie gegen einen naiven metaphysischen Materialismus wende. In diesem Zusammenhang heißt es wörtlich:

> Selbst die künstlich vergrößerte Bewegung für die Philosophie *Schopenhauers* ist teils einem verwandten Zug entsprungen, teils bildete sie für viele gründlichere Köpfe den Übergang zu Kant [7].

Einem Anhänger Schopenhauers hätte das eingentlich merkwürdig klingen müssen. Wenn mann Nietzsches Äußerungen aus der Zeit der ersten Lange-Lektüre und aus den folgenden Jahren genauer liest, dann wird man finden, daß er derartige Stellungnahmen Langes durchaus gelassen zur Kenntnis nehmen konnte, weil er selbst schon in vielen Punkten zu einer kritischen Haltung gegenüber Schopenhauer vorgedrungen war. Es ist bemerkenswert, mit welcher kühlen Distanz Nietzsche in der bereits zitierten autobiographischen Aufzeichnung, nur etwa drei Jahre nach dem Ereignis, seine erste Begegnung mit Schopenhauers Hauptwerk schildert. Wenn er seine Selbstanklagen als « nutzlos » bezeichnet, dann kommt darin schon eine deutliche reservatio mentalis zum Ausdruck. Im oben weggelassenen Schlußsatz des Berichts deutet sich sogar schon die von Nietzsche später, in seiner *Geburt der Tra-*

[7] Gesch. M. II, 453.

gödie, begründete und emphatisch begrüßte Überwindung des asketischen Pessimismus an:

> ... wer weiß, bis zu welchem Grade von Torheit ich vorgeschritten wäre, wenn nicht die Lockungen des Lebens, der Eitelkeit und der Zwang zu regelmäßigen Studien dagegen gewirkt hätten [8].

Wenn Nietzsche schließlich in dem schon erwähnten Brief an Gersdorff schreibt, daß er *noch* mit voller Sympathie an Schopenhauer festhalte, dann zeigt er damit an, daß ihm das zumindest nicht mehr selbstverständlich erscheint. Der Hauptgrund der Mitteilung seiner Lange-Lektüre an Gersdorff ist offensichtlich der, daß der Verfasser der *Geschichte des Materialismus* ihm einen Gesichtspunkt angeboten hat, der es ihm erlaubt, trotz bestimmter Zweifel weiterhin an Schopenhauer festzuhalten.

Dies läßt sich verdeutlichen, wenn wir uns anhand von Nietzsches brieflichem Bericht vergegenwärtigen, was er nach der ersten Lektüre von Langes Werk für mitteilenswert hält:

> Wir haben hier einen höchst aufgeklärten Kantianer und Naturforscher vor uns. Sein Resultat ist in folgenden drei Sätzen zusammengefaßt:
>
> 1) die Sinnenwelt ist das Produkt unserer Organisation;
>
> 2) unsere sichtbaren (körperlichen) Organe sind gleich allen anderen Theilen der Erscheinungswelt nur Bilder eines unbekannten Gegenstandes;
>
> 3) unsere wirkliche Organisation bleibt uns daher ebenso unbekannt, wie die wirklichen Außendinge. Wir haben stets nur das Produkt von beiden vor uns [9].

Es ist Langes Phänomenalismus, der Nietzsche anspricht, ferner die, schon bei Schopenhauer anklingende, physiologische Interpretation der transzendentalen Bedingungen der Gegenstände unserer Erkenntnis und ihrer Erkenntnis zumal. Mit der Betonung « unserer Organisation » als der Grundbedingung für alle Erkenntnis rührt Nietzsche, durch

[8] *Werke in drei Bänden*, a.a.O. III, 134.
[9] KGB I/2, 159 f.

Lange angeregt, an ein Thema, das in seinen weiteren erkenntnistheoretischen Überlegungen eine große Rolle spielen sollte.

Läßt sich nun dies alles noch als eine Radikalisierung von Gedanken Schopenhauers verstehen — man denke nur an dessen Überlegungen über das Verhältnis von Intellekt und Gehirn [10] — so enthält der folgende Satz eine deutliche Wendung *gegen* Schopenhauer:

> Also das wahre Wesen der Dinge, das Ding an sich, ist uns nicht nur unbekannt, sondern es ist auch der Begriff desselben nicht mehr und nicht weniger als die letzte Ausgeburt eines von unserer Organisation bedingten Gegensatzes, von dem wir nicht wissen, ob er außerhalb unserer Erfahrung irgend eine Bedeutung hat [11].

Mit Lange verwirft Nietzsche jede, also auch die Schopenhauerische Spekulation über das Ding an sich. Nur als « noumenon im negativen Verstande » wird ihm noch Bedeutung zuerkannt. Nur wenig später lehnt Nietzsche freilich auch diese, zum Neukantianismus führende Tendenz ab und gibt die Unterscheidung von Erscheinungswelt und wahrer Welt zugunsten seines Monismus des Spiels der Machtwillen völlig auf. Dies soll hier nicht weiter verfolgt werden.

Wie wirkt sich diese Abkehr von einer für Schopenhauer zentralen These auf Nietzsche aus? Etwa in einer Verwerfung von dessen Philosophie? Ganz im Gegenteil! Nietzsche entnimmt dem letzten Kapitel der *Geschichte des Materialismus*, in dem Lange seinen « Standpunkt des Ideals » entwickelt, die Erlaubnis, an Schopenhauer auch

[10] Vgl. bes. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2. Band, Kap. 22 (= *Sämtliche Werke*, hg. von Arthur Hübscher, ³1971 ff., Bd. III, 307 ff.). — Zeller, K. Fischer u.a. haben Schopenhauer des Widerspruchs geziehen, weil er das Gehirn einerseits als die Voraussetzung aller Vorstellungen, andrerseits selbst als Vorstellung gefaßt hat. Zu diesem sogenannten « Zellerschen Paradoxon » vgl. B. Schlesinger, *Zu Schopenhauers Hirnparadoxon*: « 59. Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft für das Jahr 1978 », 184 f.
[11] KGB I/2, 160.

dann festzuhalten, wenn seine Lehren, als Erkenntnisse über die Wirklichkeit genommen, unerweislich sein sollten:

> Folglich, meint Lange, lasse man die Philosophen frei, vorausgesetzt, daß sie uns hinfüro erbauen. Die Kunst ist frei, auch auf dem Gebiet der Begriffe. Wer will einen Satz von Beethoven widerlegen, und wer will Raphaels Madonna des Irrthums zeihen? — Du siehst, selbst bei diesem strengsten kritischen Standpunkte bleibt uns unser Schopenhauer, ja er wird uns fast noch mehr. Wenn die Philosophie Kunst ist, dann mag auch Haym sich vor Schopenhauer verkriechen; wenn die Philosophie erbauen soll, dann kenne ich wenigstens keinen Philosophen, der mehr erbaut als unser Schopenhauer [12].

In den auf diesen Brief folgenden Wochen (Herbst, 1866) hat Nietzsches Begeisterung für Lange offensichtlich noch zugenommen. Im Postskript eines Briefs an Mushacke schreibt er:

> Das bedeutendste philosophische Werk, das in den letzten Jahrzehnten erschienen ist, ist unzweifelhaft Lange, Geschichte des Materialismus, über das ich eine bogenlange Lobrede schreiben könnte. Kant, Schopenhauer und dies Buch von Lange — mehr brauche ich nicht [13].

Langes « Standpunkt des Ideals » ist in der philosophischen Diskussion kaum aufgenommen worden. Sofern er überhaupt Beachtung gefunden hat bzw. findet, wurde er als Ausdruck einer philosophischen Unentschiedenheit, ja Unentschlossenheit interpretiert, eines Stehenbleibens auf halbem Wege. Historische Materialisten wie Ley, Richter und Wrona (und übrigens schon Engels) sehen in dieser Lehre bestätigt, daß selbst ein radikaler bürgerlicher Demokratismus in der « Grundfrage der Philosophie » zu keiner eindeutigen Entscheidung vorzudringen vermag [14].

---

[12] Ebd.

[13] KGB I/2, 184.

[14] Vgl. bes. Fr. Richter und V. Wrona, *Neukantianismus und Sozialreformismus*: « Deutsche Zeitschrift für Philosophie » 22, 1974, 288 ff. — H. Ley, *F.A. Langes 'Geschichte des Materialismus': Friedrich Albert Lange. Leben und Werk*, a.a.O. 174 ff. — Vgl. ferner

Und Neukantianer wie schon Langes jüngerer Kollege in Marburg, sein späterer Freund und Herausgeber der *Geschichte des Materialismus*, Hermann Cohen, wie Vorländer u.a., sehen im « Standpunkt des Ideals » einen auf Kants Ideenlehre basierenden metaphysischen Rest, der zugunsten der Wissenschaftlichkeit eines konsequenten Transzendentalismus aufgegeben werden muß [15]. Erst in jüngster Zeit hat Hans-Martin Saß den Versuch unternommen, Langes These in ihrer eigenständigen Bedeutung neu sichtbar zu machen und zu würdigen. Er hat gezeigt, daß der « Standpunkt des Ideals » durchaus nicht einem unentschlossenen Schwanken zwischen Idealismus und Materialismus bzw. zwischen Metaphysik und Wissenschaft entsprungen ist. Es war vielmehr Langes bewußte und zielstrebig herausgearbeitete Intention, einerseits *jede* dogmatische Metaphysik, idealistischer wie materialistischer Art, zu überwinden, und andrerseits zu verhindern, daß pseudowissenschaftliche und phantastische Surrogate an ihre Stelle treten und sich den Menschen als Weltorientierungen und Handlungsanweisungen aufdrängen. Saß verweist zurecht darauf, daß ähnliche Positionen in der gegenwärtigen Diskussion eine bedeutende Rolle spielen, ohne daß sich ihre Urheber freilich in der Regel dieser Verwandtschaft und Nähe zu Langes

---

die Literaturübersicht in *Friedrich Albert Lange. Leben und Werk*, a.a.O. 274 ff.

[15] In seinem « biographischen Vorwort » zur von ihm herausgegebenen 4. Auflage der *Geschichte des Materialismus* schreibt Cohen: « Lange selbst hat die Metaphysik, da er sie aus der theoretischen Philosophie verwies, in die Gesellschaft von Religion und Kunst erhoben. Damit kommen wir zur zweiten, der praktischen Seite, in welcher Lange, seiner Auffassung gemäss, die Kantische Weltanschauung vertreten hat. Auch in dieser Beziehung hat Lange die Organisation geltend gemacht, als den Grund und die Kraft apriorischer Sittlichkeit; und er ist des Glaubens gewesen, dass es keine festere und tiefere Wurzel geben könne für Religion und Sittlichkeit, als welche in der Kraft unseres Geistes zur Dichtung der Ideen treibt. Ich kann auch dieser tiefernsten Ansicht nicht zustimmen ... » (XI). — Vgl. Karl Vorländers Überlegungen zum Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit bei Kant: *Kant und Marx. Ein Beitrag zur Philosophie des Sozialismus*, Tübingen 1911.

Überlegungen bewußt sind. Er verweist auf Poppers Kritischen Rationalismus, auf bestimmte Entwicklungen innerhalb der Kritischen Theorie (besonders bei Herbert Marcuse), vor allem aber auf Tendenzen innerhalb der analytischen Ethik (besonders die von R.M. Hare vorgetragenen) [16]. Ich stimme Saß darin zu; und es scheint mir bedeutsam zu sein, daß Nietzsche, angeregt und bestärkt durch Langes Hauptwerk, ähnliche Gedanken entwickelt und ihre Probleme durchdacht hat. Ich werde darauf zurückkommen.

Für die tägliche Arbeit des Studenten und bald darauf des Basler Professors hat Langes Buch noch eine andere Bedeutung gehabt, die nach außen am deutlichsten sichtbar wurde. Denn den Phänomenalismus hat Nietzsche bis zur Veröffentlichung von *Menschliches, Allzumenschliches I.* weitgehend für sich behalten; die Schriften, in denen er ihn zum Ausdruck brachte, nämlich *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* und *Über das Pathos der Wahrheit* — eine der « Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern », die er 1872 Cosima Wagner als Weihnachts- und Geburtstagsgeschenk überreichte — wurden von den Wagners sehr zurückhaltend aufgenommen, wenn nicht abgelehnt, was mit dazu beitrug, daß Nietzsche in seinen zur Veröffentlichung bestimmten Werken weitgehend darüber schwieg. Und der « Standpunkt des Ideals » spielte zwar in der *Geburt der Tragödie* und in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* eine große Rolle; Nietzsche handhabte ihn aber in so eigenständiger Weise, daß der Zusammenhang für seine Leser nicht auffällig hervortrat. Davon, wie gesagt, soll noch ausführlich gehandelt werden. Dagegen war vor allem für die Hörer des Basler Professors Nietzsche deutlich erkennbar, daß er Langes Buch als ständige Infor-

[16] Hans-Martin Saß, *Daseinsbedeutende Funktionen von Wissen und Glauben im Jahrzehnt 1860-1870*: ZRG XX, 1968, 113 ff., bes. 123-125. — Ders., *Der Standpunkt des Ideals als kritische Überwindung materialistischer und idealistischer Metaphysik: Friedrich Albert Lange. Leben und Werk*, a.a.O. 188 ff. — Vgl. auch den Diskussionsbeitrag von Saß im Anschluß an mein Referat *Nietzsche und Lange*: « Nietzsche-Studien » 7, 1978, 237 ff.; hier: 257 f.

mationsquelle über philosophiegeschichtliche Positionen und vor allem über Theorien und Ergebnisse der zeitgenössischen Natur- und Sozialwissenschaften benutzte. Nietzsche hat das selbst hervorgehoben. Im Februar 1868 hat er wieder in einem Brief an Gersdorff über Lange berichtet und dieses Mal geht er besonders auf die eben genannten Aspekte von Langes Arbeit ein:

> An dieser Stelle muß ich nochmals das Verdienst eines Mannes rühmen, von dem ich Dir schon früher einmal geschrieben habe. Wenn Du Lust hast, Dich vollständig über die materialistische Bewegung unsrer Tage, über die Naturwissenschaften mit ihren Darwinschen Theorien, ihren kosmischen Systemen, ihrer belebten camera obscura etc. zu unterrichten, zugleich auch über den ethischen Materialismus, über die Manchester-Theorie etc. so weiß ich Dir immer nichts Ausgezeichneteres zu empfehlen als die « Geschichte des Materialismus » von Friedr. Alb. Lange (Iserlohn 1866), ein Buch, das unendlich mehr giebt, als der Titel verspricht und das man als einen wahren Schatz wieder und wieder anschauen und durchlesen mag [17].

In der bisherigen Nietzsche-Forschung, so weit sie überhaupt auf Nietzsches Verhältnis zu Lange eingegangen ist, hat vor allem, fast ausschließlich, dieser philosophiegeschichtliche und naturwissenschaftliche Aspekt Berücksichtigung gefunden [18]. Besondere Erwähnung verdienen in diesem Zusammenhang Nietzsches Demokrit-Studien, deren Anregungen durch Lange Anni Anders herausgestellt hat [19]. Über seine geplante Demokrit-Abhandlung wollte Nietzsche selbst persönlichen Kontakt zu Lange suchen. Die oben zitierte Passage aus dem zweiten Brief an Gersdorff schließt mit folgender Bemerkung:

> Ich habe mir schlechterdings vorgenommen, mit diesem Manne bekannt zu werden und will ihm meine Demokrit-Abhandlung als ein Zeichen meiner Dankbarkeit schicken [20].

[17] KGB I/2, 257.

[18] Vgl. die diesbezüglichen Nachweise bei Jörg Salaquarda, *Nietzsche und Lange*, a.a.O. bes. 238-240.

[19] Karl Schlechta/Anni Anders, *Nietzsche. Von den verborgenen Anfängen seines Philosophierens*, Stuttgart 1962, 60 ff.

[20] KGB I/2, 257 f.

Aber es ist zu keinem persönlichen Kontakt gekommen, obwohl dafür noch sieben Jahre Zeit zur Verfügung gestanden hätte — Lange starb, allzufrüh, 1875. Zunächst ist der Kontakt deswegen nicht zu Stande gekommen, weil Nietzsches Untersuchung über Demokrit nicht abgeschlossen wurde. Daß Nietzsche in den folgenden Jahren den Plan nicht wieder aufgenommen und — z.B. durch Zusendung einer anderen Schrift, etwa der *Zweiten Unzeitgemäßen* — verwirklicht hat, wird verständlich, wenn man sich in den Grundzügen sein weiteres Schicksal vergegenwärtigt. Ein Jahr nach dem Brief an Gersdorff ist er zu seiner eigenen und zu der Freunde Überraschung Professor in Basel. Die Lehrtätigkeit an der Universität und am Paedagogium nimmt ihn stark in Anspruch. Vorträge und philologische wie philosophische Abhandlungen halten ihn in Atem. Auch die bewegende, für sein ganzes weiteres Leben entscheidend wichtige Beziehung zu den Wagners beansprucht seine Zeit und seine psychischen Kräfte in hohem Maße. Die Freundschaft steht im Zeichen Schopenhauers, für die Intentionen Langes ist in ihr kein Spielraum vorhanden. Ein weiteres Jahr später läßt Nietzsche sich beurlauben und nimmt als Krankenpfleger am preußisch-französischen Krieg teil. Eine Infektionskrankheit ruiniert seine ohnehin schon angegriffene Gesundheit. Die folgenden Basler Jahre, bis zur Niederlegung der Professur, sind durch ständiges Kranksein, das sich oft bis zu Qual steigert, gekennzeichnet. Es kommt schließlich noch hinzu, daß auch die Freunde, denen Nietzsche von Lange berichtet, ihm nicht in der Begeisterung für diesen folgen, nicht einmal Rohde, der die *Geschichte des Materialismus* auf Nietzsches Empfehlung hin wenigstens gelesen hat [21].

Aber vielleicht wäre es, allen hier aufgeführten Gründen zum Trotz, doch noch zumindest zu einem brieflichen Kontakt gekommen, wenn es Nietzsche zur Kenntnis gekommen wäre, daß Lange seine *Geburt der Tragödie* gelesen und sich anerkennend über diese Schrift geäußert habe. Diese Äußerung Langes ist nachzulesen in einer Anmerkung zur

[21] Vgl. seinen Brief an Nietzsche vom 4. 11. 1868: KGB I/3, 299.

zweiten, stark erweiterten Auflage des ersten Bandes der *Geschichte des Materialismus*, der 1873 erschienen ist. Man male sich aus, was diese Anerkennung von Seiten eines geschätzten und verehrten Mannes für Nietzsche bedeutet hätte. Die *Geburt der Tragödie* hatte zwar auch Zustimmung gefunden, aber nur bei den Wagners und bei deren Anhängern. Die Philologen hatten die Schrift dagegen einhellig abgelehnt, selbst der Lehrer Ritschl sparte auf Nietzsches Anfrage nicht mit eindeutiger Kritik. 1872 und 1873 waren die beiden Streitschriften von Wilamowitz-Moellendorfs erschienen. Die Philologiestudenten mieden Basel. Wenn in dieser Situation ein Mann der strengen Wissenschaften, weder Anhänger Schopenhauers noch Parteigänger Wagners, schreibt:

> Der apollinische Zug der sokratischen Geistesrichtung ist neuerdings in eigentümlicher Weise scharf hervorgehoben worden von *Nietzsche*, die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Leipzig 1872) [22],

dann hätte das, bei aller Kürze und Kargheit, eine wertvolle Bestätigung und Ermutigung sein können.

Die Tatsache, daß nicht nur Nietzsche Lange, sondern auch Lange Nietzsche gelesen habe, hat in der Nietzsche-Forschung bisher kein Echo gefunden. Durch einen merkwürdigen Zufall ist sie allem Anschein nach auch Nietzsche selbst zeitlebens nicht bekannt geworden. Um diesen Zufall zu erläutern, muß ich kurz auf die Editionsgeschichte der *Geschichte des Materialismus* und auf Nietzsches spätere Lektüre des Werks eingehen. Das ist auch deswegen angebracht, weil in der bisherigen Literatur zu Nietzsche die Fakten zum Teil nicht richtig geschildert worden sind [23]. Lange ist im Jahre 1875 gestorben. Kurz zuvor war noch der zweite Band der zweiten Auflage seines Hauptwerks erschienen, so daß es nun vollständig in erweiterter und überarbeiteter Gestalt vorlag. Bis zu Nietzsches geistigem Zusammenbruch

[22] Gesch. M. I, 138 (Anm. 44).

[23] Vgl. zum Folgenden: Salaquarda, *Nietzsche und Lange*, a.a.O. bes. 241-243.

erschien das Werk dann weitere drei Male, wobei jedes Mal der Text der zweiten Auflage zur Veröffentlichung kam. Die dritte Auflage von 1877 ist ein Nachdruck der zweiten, zu dem sich der Verlag infolge der Nachfrage veranlaßt sah. Die vierte Auflage ist in zwei Ausgaben erschienen — ein « erstes Tausend » 1882 und das « zweite Tausend » 1887. Die beiden Ausgaben unterscheiden sich nur darin, daß die zweite ein Namenregister enthält. Von der zweiten und dritten Auflage weichen sie darin ab, daß H. Cohen als Herausgeber zeichnet und ein kurzes Vorwort verfaßt hat, daß sie in einem Band zusammengefaßt sind und schließlich — was für die hier untersuchte Frage am wichtigsten ist —, daß die Anmerkungen weggelassen sind.

Nietzsche hat sein Exemplar der *Geschichte des Materialismus*, die erste, einbändige Auflage, in den siebziger Jahren dem Studienfreund und zeitweiligen Basler Hausgenossen Heinrich Romundt geschenkt. Die zweite und die dritte Auflage des Werks hat er vermutlich nie in die Hand bekommen; jedenfalls gibt es dafür weder direkte noch indirekte Zeugnisse, vor allem keine Reaktion auf Langes Erwähnung der *Geburt der Tragödie*. 1887 hat Nietzsche dann das Buch erneut gekauft: ein Exemplar des eben erschienenen « zweiten Tausend » der vierten Auflage. Es ist in seiner nachgelassenen Bibliothek in Weimar erhalten. Im Nachlaß der achtziger Jahre finden sich drei Notizen, in denen Nietzsche sich mit der *Geschichte des Materialismus* beschäftigt und zum Teil sogar aus dieser zitiert. Richard Blunck, dessen Biographie nur die Jugend Nietzsches bis zur Berufung nach Basel behandelt, geht kurz auf diese Notizen ein, wobei er sie mit der Lektüre des 1887 gekauften Exemplars in Verbindung bringt:

> Nietzsche erwarb noch die Neuauflage des Buchs von 1887 und ging sie erneut durch, um dann freilich den Stil Langes schlecht und — auf der Höhe seines Immoralismus — sein Denken zu moralisch-religiös zu finden [24].

[24] Richard Blunck, *Friedrich Nietzsche. Kindheit und Jugend*, München - Basel, 1953, 160.

Blunck irrte sich allerdings. Er dürfte dadurch in die Irre geführt worden sein, daß Nietzsche an einer Stelle seiner Aufzeichnungen eine Seitenzahl nennt, die mit der des Exemplars von 1887 übereinstimmt. Tatsächlich stammen die Aufzeichnungen aber aus den Jahren 1884 und 1885, müssen also aus einem früher erschienenen Exemplar gezogen sein. Die Seitenzahl stellt sicher, daß es zum « ersten Tausend » der vierten Auflage gehören muß [25]. Wir können in Zusammenfassung sagen, daß Nietzsche zwischen 1866 und 1868 die erste Auflage der *Geschichte des Materialismus* gelesen und daß er zumindest Teile des Buchs ziemlich gründlich durchgearbeitet hat. Bis in die Mitte der siebziger Jahre benutzte er dann das Buch als Nachschlagewerk, besonders bei seinen Vorlesungsausarbeitungen. Spätestens 1884 muß er zum ersten Mal den Text der zweiten Auflage, nicht aber deren Anmerkungen, zur Kenntnis genommen haben. Es ist nicht bekannt, wo und wie ein Exemplar der vierten Auflage von 1882 in seine Hände gekommen ist. Wahrscheinlich hat er es ausgeliehen; als Leihstellen kämen die Bibliotheken in Basel und in Zürich in Frage, da Nietzsche im Jahre 1884 in beiden Städten mehrere Wochen zubrachte. Es läßt sich auch nicht mit Gewißheit sagen, ob Nietzsche das Werk erneut ganz gelesen, oder ob er nur darin geblättert hat. 1887 hat er das Buch schließlich noch einmal gekauft; es finden sich keine Indizien dafür, daß er sich danach noch einmal damit beschäftigt hat.

Stellt man die Begeisterung Nietzsches nach der ersten Lektüre in Rechnung und berücksichtigt man auch die wiederholte Benutzung während der Basler Zeit, dann muß es erstaunen, daß der Name Lange in Nietzsches veröffentlichtem Werk kein einziges Mal auftaucht und daß er ihn

[25] Die drei Notizen, auf die sich Blunck bezieht, finden sich in Nietzsches nachgelassenen Aufzeichnungen; es handelt sich um die folgenden: *Nachlaß Frühjahr 1884*, VII 25[318] und [424]: KGW VII/2, 90 und 119; *Nachlaß April-Juni 1885*, VII 34[99]: KGW VII/3, 173 f.). — Nietzsches Schriften und nachgelassene Aufzeichnungen werden zitiert nach: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, ca. 30 Bände in VIII Abteilungen, Berlin 1967 ff. (= KGW).

nach 1868 auch in seinen Briefen nicht mehr erwähnt. Direkte Zeugen eines weiter bestehenden Interesses sind nur die drei erwähnten Nachlaßaufzeichnungen und der spätere erneute Kauf des Buchs. Indirekte Zeugnisse eines fortwährenden Einflusses gibt es allerdings genug [26].

Im Folgenden will ich nur *einem*, dem meiner Meinung nach freilich philosophisch interessantesten Thema von Nietzsches Lange-Rezeption nachgehen, dem « Standpunkt des Ideals ».

Ich erinnere daran, daß Nietzsche in seinem Brief an Gersdorff und — aus Rohdes Äußerungen zu schließen — wohl auch in seinen Gesprächen mit diesem, die Problematik der Idealbildung besonders hervorgehoben hat. In seinen ersten philosophischen Schriften taucht sie wieder auf und gehört, wenn auch nicht unter das Stichwort « Standpunkt des Ideals » gefaßt, zu den zentral verhandelten Themen. Liest man freilich, mit welcher Vehemenz Nietzsche in seiner *Ersten Unzeitgemäßen Betrachtung* [27] das Alterswerk von David Friedrich Strauß, *Der alte und der neue Glaube* [28], kritisiert, dann möchte man zunächst eher zu dem Schluß kommen, daß er zu Beginn der siebziger Jahre den « Standpunkt des Ideals » verworfen hat. Denn offensichtlich bemüht sich Strauß auch um diese Problematik. Er sieht vieles ähnlich wie Lange und er schlägt dem ersten Anschein nach verwandte Lösungen vor. Vergleichbar ist die Akzeptierung der positiven Wissenschaften und ihres methodischen Materialismus als einziger Instrument der Welt*erkenntnis* und *-beherrschung*. Vergleichbar ist auch die Einsicht, daß der Einfluß des traditionellen Christentums im Schwinden begriffen ist. Und wenn Strauß ein regulatives Ordnungs- und Normen-

[26] Über ihren Umfang und über die Probleme, die sich stellen, wenn man sie untersuchen will, vgl. Salaquarda, *Nietzsche und Lange*, a.a.O. bes. 243 ff.

[27] *Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss der Bekenner und Schriftsteller* (= DS): KGW III/1, 153 ff.

[28] David Friedrich Strauss, *Der alte und der neue Glaube*, Leipzig 1872; [2]1872 (mit einem « Nachwort als Vorwort »).

system propagiert, das die bisher vom christlichen Glauben geleistete Sanktionierung der Moral übernehmen soll, dann erinnert das formal an Langes Bestrebungen, zumal auch Strauß in diesem Zusammenhang die kulturelle Tradition bemüht, vor allem die klassischen Werke der Dichter. Man weiß, mit welchem sarkastischen Ingrimm Nietzsche dieses Glaubensbekenntnis eines gelehrten Philisters zu entlarven und lächerlich zu machen suchte. Sieht man genauer zu, dann ist aber unverkennbar, daß er nicht zugleich den « Standpunkt des Ideals » verwirft, sondern lediglich diese konkrete Form der Idealbildung.

Lange hat Nietzsches *Erste Unzeitgemäße* wohl nicht gekannt. Nietzsche wiederum hat, wie gezeigt wurde, in den siebziger Jahren den Text der zweiten Auflage der *Geschichte des Materialismus* nicht zur Kenntnis genommen. Sie haben ihre Stellungnahmen zu *Der alte und der neue Glaube* also völlig unabhängig voneinander entwickelt. Die Beurteilung des « Philiströsen » der Straußschen Schrift ist überraschend einmütig. Stellt man die Unterschiede des Temperaments, der literarischen Absicht und des Stils in Rechnung, dann kann man nicht umhin von erstaunlichen Übereinstimmungen zu sprechen. Die Ausführungen von Strauß provozieren nicht nur bei Nietzsche, sondern auch bei Lange ironische Reaktionen. Sein Spott ist nicht so schneidend, wie der Nietzsches, aber doch unüberhörbar:

> ... [Strauß] und seine Gesinnungsgenossen können jede Kirche entbehren. Sie erbauen sich, indem sie ihren Sinn offen erhalten für alle höheren Interessen der Menschheit, vorab für das Leben der Nation. Sie suchen ihren nationalen Sinn durch geschichtliche Studien zu unterstützen und daneben auch ihre Naturkenntnisse zu erweitern; « und endlich finden wir in den Schriften unsrer großen Dichter, bei den Aufführungen der Werke unsrer großen Musiker eine Anregung für Geist und Gemüt, für Phantasie und Humor, die nichts zu wünschen übrigläßt. ' So leben wir, so wandeln wir beglückt. ' » Wir können es auch. Unsre Mittel erlauben es uns; denn die « Wir », in deren Namen Strauß spricht, sind nach seiner eignen Aufzählung « nicht bloß Gelehrte oder Künstler, sondern Beamte und Militärs, Gewerbetreibende und Gutsbesitzer ». Das Volk wird nur sehr oberflächlich berührt [29].

[29] Gesch. M. II, 977.

Eine Seite weiter heißt es:

In seinem « Nachwort als Vorwort » hebt Strauß hervor, daß er es im Grunde durch seine Verbindung des Materialismus mit politisch konservativen Grundsätzen mit allen Parteien zugleich verdorben habe. Er vergaß dabei nur seine eigne Armee, die « Wir », in deren Namen er redet. Als ich jene Stelle im Nachwort gelesen hatte, legte ich das Buch einen Augenblick hin und blätterte in einem zufällig auf dem Tisch liegenden illustrierten Unterhaltungsblatt. Mein erster Blick traf auf die Karikatur eines « Kommunisten »; der zweite auf eine Abbildung von Feuerbachs Studierzimmer, nebst einem biographischen Artikel über Feuerbach, der des Lobs kein Ende wußte. Die Redaktionen dieser Blätter wissen recht gut, was das große Publikum liebt; und es scheint fast, der Kern ihres Publikums habe eine entschiedene Verwandtschaft mit der Gesellschaft, in deren Namen Strauß sein Bekenntnis gesprochen hat [30].

Was Strauß vorschlägt, bleibt entschieden hinter den Anforderungen zurück, die Lange erhoben und wie folgt formuliert hatte:

... wenn ein Neues werden und das Alte vergehen soll, müssen sich zwei große Dinge vereinigen: eine weltentflammende *ethische Idee* und eine *soziale Leistung*, welche mächtig genug ist, die niedergedrückten Massen um eine große Stufe emporzuheben [31].

Nietzsche geht in seinem Essay unter anderem auf eben die Passagen ein, deren Besprechung und Kritik durch Lange vorgestellt wurde. Nach einem ausführlichen Zitat gibt Nietzsche folgenden ironischen Kommentar:

Das ist unser Mann, jauchzt der Philister, der dies liest: denn so leben wir wirklich, so leben wir alle Tage. Und wie schön er die Dinge zu umschreiben weiss! Was kann er zum Beispiel unter den geschichtlichen Studien, mit denen wir dem Verständnisse der politischen Lage nachhelfen, mehr verstehen, als die Zeitungslektüre, was unter dem lebendigen Antheil an der Aufrichtung des deutschen Staats, als unsere täglichen Besuche im Bierhaus? und sollte nicht ein Spaziergang im zoologischen Garten das gemeinte « gemeinverständliche Hülfsmittel » sein, durch das wir unsere Naturerkenntnis erweitern? Und zum Schluss — Theater und Concert, von denen wir « Anregungen für Phantasie und Humor » mit nach Hause bringen, die « nichts zu wünschen übrig lassen » — wie würdig und witzig er das Bedenkliche sagt! Das ist unser Mann; dem sein Himmel ist unser Himmel! [32]

[30] Gesch. M. II, 978.
[31] Ebd.

Die Gemeinsamkeiten erschöpfen sich nicht in solchen ähnlich lautenden Kommentaren. Lange wie Nietzsche merken kritisch an, daß Strauß keine in sich konsistente Anschauung vorlegt, vielmehr Widerstreitendes, manchmal Gegensätzliches durch die bloße Behauptung zusammenbindet. Dies ist der Fall, wenn er einerseits den Darwinschen Entwicklungsgedanken nicht nur akzeptiert, sondern als etwas Erhebendes preist, andrerseits eine altruistische Moral lehrt. Die beiden Kritiker — Nietzsche freilich erst später — haben sich ebenfalls um diese Problematik bemüht und sie haben es sich beide nicht so leicht gemacht wie Strauß. Interessant ist noch, daß nicht nur Lange, sondern auch Nietzsche bemerkt, daß Strauß eine bestimmte Schicht — die von Nietzsche als « Bildungsphilister » bezeichneten « Wir » — mit der Nation verwechselt bzw. sie wie selbstverständlich als deren Kern ansieht. Nietzsche sagt dazu:

... dem Philister [ist] das Genie verhaßt: denn gerade dieses steht mit Recht im Rufe, Wunder zu thun; und höchst belehrend ist es deshalb zu erkennen, weshalb an einer einzigen Stelle Strauß einmal sich zum kecken Vertheidiger des Genies und überhaupt der aristokratischen Natur des Geistes aufwirft. Weshalb doch? Aus Furcht, und zwar vor den Socialdemokraten. Er verweist auf die Bismarck, Moltke, « deren Grösse um so weniger zu verläugnen steht, als sie auf dem Gebiete der handgreiflichen äusseren Thatsachen hervortritt. Da müssen nun doch auch die steifnackigsten und borstigsten unter jenen Gesellen sich bequemen, ein wenig aufwärts zu blicken, um die erhabenen Gestalten wenigstens bis zum Knie in Sicht zu bekommen. » Wollen Sie, Herr Magister, vielleicht den Social-Demokraten eine Anleitung geben, Fusstritte zu empfangen? Der gute Wille, solche zu ertheilen, ist ja überall vorhanden, und dass die Getretenen bei dieser Prozedur die erhabe-

[32] DS 4: KGW III/1, 175.

nen Gestalten « bis zum Knie » zu sehen bekommen, dürfen sie schon verbürgen [33].

Daß Nietzsche mit seiner Kritik an den Bekenntnissen von Strauß nicht den « Standpunkt des Ideals » überhaupt verwirft, zeigt sich z.B. daran, daß er die Großen der Tradition vor dem Zugriff des « Bildungsphilisters » in Schutz nimmt, und zwar unabhängig davon, ob Strauß sie kritisiert und zurückweist (wie z.B. Schopenhauer), oder ob er sie rühmt und sich auf sie beruft (wie z.B. auf Lessing und Goethe). Für Nietzsche waren diese Großen wesentlich Suchende, während die Philister sie seiner Meinung nach in solche umlügen, die gefunden haben, damit sie sich eigene Suche ersparen können. Schon der Begriff « Klassiker » diene dieser Absicht:

> Dagegen ihnen das so nachdenkliche Wort « Klassiker » anzuhängen und sich von Zeit zu Zeit einmal an ihren Werken « erbauen », das heisst sich jenen matten und egoistischen Regungen zu überlassen, die unsere Concertsäle und Theaterräume jedem Bezahlenden versprechen, auch wohl Bildsäulen stiften und mit ihrem Namen Feste und Vereine bezeichnen — das sind alles nur klingende Abzahlungen, durch die der Bildungsphilister sich mit ihnen auseinandersetzt, um im Uebrigen sie nicht mehr zu kennen, und um vor allem nicht nachfolgen und weiter suchen zu müssen [34].

In seinen sich anschließenden Schriften, der *Zweiten Unzeitgemäßen* über den *Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [35] und der *Dritten* über *Schopenhauer als Erzieher* [36], stellt Nietzsche heraus, wie seiner Meinung nach der « Standpunkt des Ideals » zu füllen wäre. Am Beispiel der Historie handelt er von der neuzeitlichen Wissenschaft, von ihren Leistungen und von ihren Gefahren. Seine Aus-

[33] DS 7: KGW III/1, 195 f.

[34] DS 2: KGW III/1, 164.

[35] *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (= HL): KGW III/1, 239 ff.

[36] *Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher* (= SE): KGW III/1, 331 ff.

führungen sind weithin vom Geiste Langes getragen. Und am Beispiel Schopenhauers kontrastiert er zwei Wege der Erziehung; einen, der bewußt-los an den vermeintlichen aktuellen Forderungen der Zeit orientiert ist; und einen anderen, der sich von einer in einem großen Menschen verkörperten Idee leiten läßt. Es ist interessant zu sehen, wie Nietzsche dabei auf seine Weise den Kriterien Langes zu genügen sucht, indem er, bei aller bekannten Polemik gegen die einseitige wissenschaftliche Historie, die *Erkenntnis*leistung der positiven Wissenschaften keineswegs verwirft, sondern sie nur relativiert; und, indem er die jeweilige Idealbildung mit den Voraussetzungen und Ergebnissen der Wissenschaften zu vermitteln sucht. Im Rückblick auf diese Phase sagt Nietzsche z.B. über seine Kritik an der Geschichtswissenschaft:

> ... was ich gegen die « historische Krankheit » gesagt habe, das sagte ich als Einer, der von ihr langsam, mühsam genesen lernte, und ganz und gar nicht Willens war, fürderhin auf sie zu verzichten [37].

Man weiß, daß Nietzsche von *Menschliches, Allzumenschliches I* an in der Tat entschieden historisch argumentiert hat; seine genealogischen Entlarvungen und Destruktionen bedienen sich einer historisch-psychologischen Methode, die für jedes Phänomen bzw. für jede als gültig anerkannte Zuordnung das zugrundeliegende Interesse und die geschichtliche Entwicklung herauszustellen sucht. Diese Methode ist in Ansätzen schon in der *Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung* nachzuweisen. Nietzsche *geht aus* von den Ergebnissen und Einsichten wissenschaftlicher Historie, zugleich weist er aber mit Nachdruck auf ihre Gefahren hin. Er nennt

> ... die Lehren vom souverainen Werden, von der Flüssigkeit aller Begriffe, Typen und Arten, von dem Mangel aller cardinalen Verschiedenheit zwischen Mensch und Thier;

[37] *Menschliches, Allzumenschliches II, Vorrede* (von 1886) 1: KGW IV/3, 4.

und er sagt von ihnen, daß er sie

... für wahr, aber für tödtlich halte [38].

Das heißt: ihr Erklärungswert ist unbestritten, aber ihre Absolutsetzung führt nach Nietzsches Meinung zum Nihilismus und zur Lebensunfähigkeit. Zweifellos ist diese Einsicht der Langes verwandt. Aber schon in der Schrift über *Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* entwickelt Nietzsche zumindest in den Umrissen eine Theorie zur Vermittlung von Wissenschaft und Leben — eine Theorie, die besser durchdacht ist als die Langes, um von der von Strauß ganz zu schweigen. Denn Nietzsche postuliert seinen « Standpunkt des Ideals » nicht einfach, fügt « das Ideale » auch nicht den wissenschaftlichen Erkenntnissen von außen hinzu, sondern er bemüht sich um eine innere Verbindung. Dem dient seine bekannte Ausarbeitung der Geschichtlichkeit des Menschen, die sich in drei lebensdienlichen Weisen der Historie manifestiert [39]. Diese sind die psychologischen, oder besser: anthropologisch-existenzialen Bedingungen der Möglichkeit wissenschaftlicher Historie und überhaupt jeder Erkenntnis. Das Tier, im Augenblick aufgehend, kann weder Wissenschaft ausbilden, noch bedarf es ihrer [40]. Es ist nicht so bekannt, daß Nietzsche in der *Zweiten Unzeitgemäßen* auch schon nach konkreten historischen Bedingungen der Entstehung der wissenschaftlichen Historie fragt. Noch vorsichtig und tastend, verweist er auf das mittelalterliche Lebensgefühl, das im *memento mori* und in der Erwartung des *nahen Weltendes* zum Ausdruck gekommen ist. Die Unerbittlichkeit und der Gerechtigkeitswahn, die aus diesem Gefühl entsprungen sind, könnten noch der wissenschaftlichen Historie zugrunde liegen [41]. Nietzsches spätere Thesen über Schwäche oder Dekadenz als psychisch-anthropologische Bedingungen einer verfehlten Idealbildung im Geiste des Ressentiment, sind hierin vorgeprägt.

[38] HL 9: KGW III/1, 315.
[39] Vgl. HL 2 und 3: KGW III/1, 254 ff.
[40] Vgl. HL 1: KGW III/1, 244 f.
[41] Vgl. HL 8: KGW III/1, 300 f.

Die drei lebensdienlichen Weisen der Historie, Bedingungen der Möglichkeit der wissenschaftlichen Historie, machen nach Nietzsches Darstellung auch die Wurzeln der Idealbildung aus. Allgemein gesprochen, liegen der Kunst und der Religion die antiquarische und monumentalische Haltung zugrunde, der Philosophie die kritische. Faktisch konkretisieren sich diese Möglichkeiten in der Geschichte jeweils zu bestimmten Idealbildern des Menschen. In der *Dritten Unzeitgemäßen* stellt Nietzsche für seine Zeit als Konkretionen den *Goetheschen Menschen* heraus, der primär künstlerisch-antiquarische Züge trägt, den *Rousseauischen*, der die religiös-monumentalischen und den *Schopenhauerischen*, der die philosophisch-kritischen Tendenzen akzentuiert [42]. Die Idealbildung wird von Nietzsche demnach sowohl mithilfe eines psychologisch-anthropologischen Modells des Unterschieds zwischen Mensch und Tier, als auch konkret historisch vermittelt. Setzt man dies zu Langes Gedanken in Beziehung, dann könnte man sagen, daß das zuerst Genannte « unserer Organisation » entspricht, und das Zweite der Berufung auf die religiöse und künstlerische Tradition. Nietzsches Überlegungen sind meines Erachtens in beiden Hinsichten konkreter und besser ausgewiesen. Es kommt noch dazu, daß Nietzsche das Ergreifen eines derartigen idealen Standpunkts nicht als passives Hinnehmen, sondern als aktive Aneignung versteht. Die « Jugend » der *Zweiten Unzeitgemäßen* wählt sich selbst, nach ihren Bedürfnissen, die jeweilige Dosis überhistorisch-idealer Gegengifte [43]; nach Darstellung der *Dritten Unzeitgemäßen* besteht der grundlegende Akt der Selbsterziehung in der *Wahl* eines bestimmten konkreten Ideals und in der Bereitschaft, dieses denkend und lebend zu verwirklichen [44]. Nietzsche selbst hat in seinem Leben einstmals, aus seinem « gesundgebliebenen Instinkt » heraus, zur Behebung der Krankheit des drohenden Nihilismus das Schopenhauerische Ideal gewählt. Aber er ist ihm nur kurze Zeit und nur

[42] Vgl. SE 4: KGW III/1, 365 ff.
[43] Vgl. HL 10: KGW III/1, 325 ff.
[44] Vgl. bes. SE 1 und 2: KGW III/1, 333 ff.

partiell gefolgt. Die Korrektur an dem Ideal ist nicht zuletzt durch das Vorbild Langes bestimmt [45].

Man könnte die Entwicklung von Nietzsches Überlegungen zur Ausgestaltung des « Standpunkts des Ideals » weiter verfolgen — über die *Geburt der Tragödie* [46] und die *Vierte Unzeitgemäße* [47] bis hin zum *Zarathustra* [48]. Dies würde freilich die Untersuchung über Gebühr ausweiten. Es mag genügen zu zeigen, daß auch im Spätwerk Nietzsches das Problem der angemessenen Idealbildung weiterhin virulent ist. Die Entwicklung von Nietzsches Denken ist generell dadurch gekennzeichnet, daß er die Dreiheit der geschichtlichen Grundhaltungen durch die schon genannte Zweiheit psychologischer Grundverfaßtheiten ersetzt. Die entscheidenden Bedingungen der Idealbildung sind seiner Spätphilosophie nach Stärke bzw. Wohlgeratenheit und Schwäche bzw. Dekadenz. Ist jener primär die Kunst zugeordnet, so dieser die Religion — freilich nur die in unserer Tradition fast ausschließlich dominant gewordene décadence-Religion. Die Philosophie ist nach Nietzsches Darstellung diesen beiden überhistorisch-idealen Möglichkeiten nachgeordnet, sie kann der einen wie der anderen zu Diensten sein. In einer Nachlaßaufzeichnung faßt Nietzsche seine Überlegungen zu diesem Thema so zusammen:

> Als ich jünger war, machte ich mir Sorgen darüber, was denn eigentlich ein Philosoph sei: denn ich glaubte an den berühmten Philosophen gegensätzliche Merkmale wahrzunehmen. Endlich ging

[45] Zumindest *auch* an Lange dürfte Nietzsche gedacht haben, wenn er schreibt: « ... so will ich denn heute des einen Lehrers und Zuchtmeisters, dessen ich mich zu rühmen habe, eingedenk sein: *Arthur Schopenhauer* — um später anderer zu gedenken »: SE 1, KGW III/1, 337.

[46] Diese Schrift liegt nach Nietzsches einsichtiger späterer Selbstinterpretation zwar zeitlich früher, gedanklich aber später als die drei ersten *Unzeitgemäßen Betrachtungen*. Vgl. dazu *Menschliches, Allzumenschliches II*, Vorrede 1: KGW IV/3, 3.

[47] *Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth*: KGW IV/1, 1 ff.

[48] *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (= Za): KGW VI/1, 1 ff.

> mir auf, daß es zwei unterschiedliche Arten von Philosophen giebt, einmal solche, welche irgend einen großen Thatbestand von Werthschätzungen, das heißt ehemaligen Werthsetzungen und Werthschöpfungen (logischen oder moralischen) festzuhalten haben, sodann aber solche, welche selber Gesetzgeber von Werthschätzungen sind. Die ersteren suchen sich der vorhandenen oder vergangenen Welt zu bemächtigen, indem sie dieselbe durch Zeichen zusammenfassen und abkürzen. Diesen Forschern liegt es ob, alles bisher Geschehene und Geschätzte übersichtlich, überdenkbar, faßbar, handlich zu machen, die Vergangenheit zu überwältigen, alles Lange, ja die Zeit selbst abzukürzen, eine große und wundervolle Aufgabe. Die eigentlichen Philosophen *aber sind Befehlende und Gesetzgeber*, sie sagen: so *soll* es sein! sie bestimmen erst das Wohin und Wozu des Menschen und verfügen dabei über die Vorarbeit der philosophischen Arbeiter, jener Überwältiger der Vergangenheit. Diese zweite Art von Philosophen geräth selten ... [49].

Nietzsches konkrete Alternative heißt also: der Künstler-Philosoph, der die Werte *schafft*, steht gegen den religiös bestimmten Philosophen, der die vorgegebenen Werte *auslegt*. Das primäre Objekt des Künstler-Philosophen ist der Mensch selbst; sein Ziel bezeichnet Nietzsche seit dem *Zarathustra* mit dem Stichwort « Übermensch » [50]. Als Kontrast zu diesem zeichnet er den « letzten Menschen », das Ergebnis der Arbeit des religiös bestimmten Philosophen in unserer von décadence-Werten geprägten Tradition [51]. Wenn man Nietzsches Aufzeichnungen zum « Übermenschen » durchgeht, dann fällt ins Auge, daß er sich, besonders in vielen nachgelassenen Notizen, weiterhin darum bemüht, Langes Kriterien zu genügen, nämlich die Idealbildung einerseits nicht als wissenschaftlich gesichertes Ergebnis auszugeben, sie andrerseits aber mit den Ergebnissen der Wissenschaften zu vermitteln. Über den idealen Aspekt des Übermenschen, der von Nietzsche besonders in *Also sprach Zarathustra* herausgestellt wird, will ich hier nicht weiter handeln, wohl aber über den wissenschaftlichen Aspekt. In dieser Hinsicht ist Nietzsche durch die Wissenschaftler seiner Zeit zu einem Irrtum verleitet bzw. min-

[49] *Nachlaß Juni-Juli 1885*, VII 38[13]: KGW VII/3, 339 f.

[50] Vgl. bes. Za I, *Zarathustras Vorrede 3* und *4*: KGW VI/1, 8 ff.

[51] Vgl. Za I, *Zarathustras Vorrede 5*: KGW VI/1, 12-15.

destens in diesem bestärkt worden, der seine Konzeption des « Übermenschen » als nicht haltbar erscheinen läßt. Neben anderen Autoren dürfte wohl auch Lange zu diesem Irrtum das Seine beigetragen haben [52].

Vor allem in den späten achtziger Jahren hat Nietzsche bei seinen Überlegungen zur Entwicklung der Menschheit den biologischen Aspekt betont. Er spricht von « Züchtung » des Menschen und meint, daß Erziehung, Verbesserung, Erhöhung etc. des Menschen weitgehend aus verbesserter und verständiger gehandhabter Züchtung erwachsen. Auch in der bisherigen Moral ist es seiner Meinung nach immer schon um nachhaltige Prägung und schließliche Veränderung des Menschen als eines *Lebewesens* gegangen [53]. Nietzsche glaubt also, daß die im Laufe des Lebens erworbenen und erlernten Verhaltensweisen in gewissem Umfang an die Nachkommen weitergegeben werden können, d.h. er rechnet mit der Vererbbarkeit erworbener Eigenschaften. In der Geschichte der Biologie wird diese These mit dem Namen Lamarck zusammengestellt. Ihr widerspricht entschieden die gesamte heutige Biologie, in der sich die (neo-) Darwinistische These durchgesetzt hat, daß Veränderungen allein durch spontane genetische Mutation auftreten und sich nur dann als lebensfähig erweisen, wenn sie sich im Daseinskampf positiv auswirken. Noch im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts galt dagegen die Lamarckistische These als sehr wahrscheinlich, zumal sie auch Darwin selbst keineswegs ausgeschlossen hatte. Lange folgte in seiner Darstellung der überwiegenden Ansicht, wenn er schreibt:

> ... bedenken wir ... das von *Darwin* so richtig nachgewiesene Prinzip der *Vererbung erworbener Eigenschaften* [54];

[52] Der folgende Abschnitt entspricht: Salaquarda, *Nietzsche und Lange*, a.a.O. 251 f.

[53] Götzen-Dämmerung, *Die « Verbesserer » der Menschheit*: KGW VI/3, 92 ff.

[54] Gesch. M. II, 713.

Dagegen hat er die heute als richtig erkannte Theorie ausdrücklich in Zweifel gezogen:

> Dagegen muß die Entwicklung neuer Arten aus rein zufälliger Entstehung neuer Eigenschaften allerdings in Zweifel gezogen werden, sofern wenigstens hierin gerade der Haupthebel der Veränderung liegen soll. ... Man bringt doch auch heutzutage mit Recht *Lamarck* wieder zu Ehren, der aus unmittelbar wirkenden Ursachen in Verbindung mit der Vererbung alle Wandlungen der Formen ableitete, also z.B. die Vergrößerung, Verstärkung und feinere Ausbildung irgendeines Organs aus dem vermehrten Gebrauch desselben [55].

Neben der *Geschichte des Materialismus* hat Lange noch ein zweites bedeutendes Buch geschrieben, das vor allem für die spätere Diskussion über « Sozialismus und Ethik » wichtig geworden ist: *Die Arbeiterfrage* [56]. Nietzsche hat es, so weit wir wissen, nicht gekannt. Gleichwohl lohnt sich für unseren Zusammenhang die Berücksichtigung dieses Buchs, weil es zeigt, wie sehr auch Lange sich mit der Problematik des Entwicklungsgedankens und mit seiner Relevanz für Moral und Ethik beschäftigt hat. Im zweiten Kapitel stellt Lange unter dem Titel « Der Kampf um die bevorzugte Stellung » Überlegungen an, die sich mit ähnlichen Gedanken Nietzsches berühren. Lange betont im Geiste des Lamarckistisch interpretierten Entwicklungsgedankens, daß in der Entwicklung der Menschheit eine jeweils herrschende Klasse ein immer stärker werdendes Übergewicht über die unterworfenen und unterdrückten Klassen bekommen müsse, wenn man der Natur freien Lauf lasse. Wörtlich schreibt er:

> Wo sich ... gleiche Eigenschaften in mehreren Generationen gesellen, entsteht ein immer bestimmterer *neuer Charakter*; dieser kann sich zu einer Rasse, Spielart, oder zu einer vollständig neuen Art ausprägen, indem er im Laufe der Jahrtausende unmerklich mehr und mehr sich den Verhältnissen anpaßt. ... Wenn diese An-

[55] Gesch. M. II, 701.

[56] Friedrich Albert Lange, *Die Arbeiterfrage. Ihre Bedeutung für Gegenwart und Zukunft*, 1865, Winterthur ²1870, ³1874.

schauung richtig ist, so können sich nicht nur unsere jetzigen Menschenrassen aus einer gemeinsamen Urform abgezweigt haben, sondern *es muß auch die Bildung neuer und namentlich höherer Rassen noch fort und fort möglich sein.* In jeder Absonderung einer *Adels-Genossenschaft*, welche sich nur unter sich fortpflanzt, liegt somit der Kern zur Bildung einer neuen, die Erde beherrschenden Rasse, welche im Laufe der Jahrtausende die Abkömmlinge der Menschheit in die Rolle untergeordneter Wesen herabdrücken könnte — eine Rolle, die sich durch langen Sklavenzustand gewiß zuletzt auch im Aeußeren und in der ganzen geistigen und leiblichen Befähigung der verschiedenen Rassen ausprägen würde [57].

Wenn Nietzsche auch diese Äußerung nicht gekannt hat, so war ihm doch geläufig, daß eine solche Auffassung von führenden Wissenschaftlern seiner Zeit für zutreffend erachtet wurde. Er hat mit seinen Überlegungen zu « Zucht und Züchtung » den Versuch gemacht, die Gedanken aufzunehmen und für seine ideale Konzeption des « Übermenschen » fruchtbar zu machen. Sofern nun die Auffassung, von der er dabei ausging, von der heutigen naturwissenschaftlichen Forschung nicht nur nicht bestätigt, sondern ausdrücklich verworfen wird, muß Nietzsches Konzeption, gemessen an dem eigenen Anspruch ihres Schöpfers, neu durchdacht und anders gefaßt werden, wenn ihre eigentliche Intention bewahrt werden soll. Es sei am Rande erwähnt, daß ähnliche Probleme im Zusammenhang mit Nietzsches Wiederkunftslehre auftauchen.

Der « Standpunkt des Ideals » freilich, den Nietzsche bei Lange kennengelernt hatte und den er auf seine Weise auszubilden versuchte, ist damit nicht widerlegt. Ihn in der rechten Weise auszuarbeiten und im Gespräch mit der heutigen wissenschaftlichen Forschung und mit der kulturellen Tradition zu konkretisieren, bleibt eine zentrale Aufgabe der Philosophie.

---

[57] *Die Arbeiterfrage*, a.a.O. ²1870, 55.

NOTE

GOTTFRIED BENN: DA *SCHÖPFUNG* A *EIN WORT*

di
GIUSEPPE RIZZUTO
Bonn

C'è bisogno di continue visitazioni, a distanza ravvicinata [1], per penetrare un complesso organismo quale è l'« arte monologica » [2] di Gottfried Benn. Essa non si cura del lettore, la parola poetica di Benn sembra voler raggiungere il Nessuno [3] dei nostri tempi. « La parola », egli scrive, « è il fallo dello spirito, radicato nel suo centro [...] La coscienza concresce con le parole, la coscienza si trascende nelle parole » [4]. Nel naufragio della ' Kultur ' di fronte alla ' Zivilisation ', nell'assenza-scomparsa definitiva di ogni metafisica, la *parola*, per chi sa servirsene, rappresenta l'unico strumento-sostanza di trascendenza. Assumersi, in qualità di « geistiger Mensch » [5], questo compito di trascendenza vuol dire « isolarsi » [6], perciò « arte monologica ». Isolarsi significa scegliere la « doppia vita » e la parola poetica interviene in questa scissione a favore dell'uomo ' interiore ': « Im Anfang war das Wort und nicht das Geschwätz, und am Ende wird nicht die Propaganda sein, sondern wieder das Wort. Das Wort, das bindet und schließt, das Wort

[1] « Man muß dicht am Stier kämpfen », potremmo dire con le parole di G. Benn, in *Probleme der Lyrik*, *Gesammelte Werke in 8 Bänden*, Limes Verlag 1968, Bd. 4, p. 1087.

[2] « die monologische Kunst », ibid., p. 1092.

[3] « das Gedicht an niemanden gerichtet », ibid., p. 1088.

[4] In *Problemi della lirica*, G. Benn, *Saggi*, trad. a cura di L. Zagari, Milano 1963, p. 227; Id., *G.W.*, p. 1074.

[5] In *1956*, Bd. 8, p. 2042.

[6] ibid.

der Genesis, das Wort, das die Schöpfung trägt »[7]. Le parole « Wort » e « Schöpfung », che qui dipendono l'una dall'altra in un rapporto di equilibrio gravitazionale (*tragen*), sono anche i rispettivi titoli di due diverse poesie di Benn. La più nota, *Ein Wort*, è inclusa nella raccolta *Statische Gedichte* e si può capire come affermazione e negazione, insieme, di *Schöpfung*, un testo del 1929[8]. Fra i due testi c'è un evidente legame genetico, del secondo verso il primo, ma non possiamo dire né che *Ein Wort* rappresenti una variazione su un tema già sviluppato in *Schöpfung*, né che quest'ultima vada considerata come testo di scarto, preliminare per la definitiva stesura di un testo che troverà posto in *Statische Gedichte*. Abbiamo a che fare con un rapporto di tipo particolare che intercorre fra i due testi, le cui unità strutturali risultano diverse. Dalla negazione provocatoria di un senso trascendente della creazione (in *Schöpfung*) si passa ad un'apoteosi della parola creatrice di senso, sia pure di un senso cifrato, capace di circuire il Nulla e di sedurre il Cosmo, quasi nuovo coito divino da cui sprizza la creazione.

L'analisi singola e simultanea dei due testi, al di là di una qualche pedanteria di collocazione periodizzante, può farci toccare con mano il passaggio da un Benn ancora espressionista (in *Schöpfung*) a un Benn ' statico ', ed essere così la verifica di un processo di pensiero nel suo farsi e la visibilizzazione di un approdo.

Il testo di *Schöpfung* partecipa del pathos ' primo-espressionista '[9], tutto contesto di elementi sarcastici e dissacranti, di combinazioni scioccanti di parole, di tensioni semantiche esplosive e dissonanti, di una sintassi rotta e nervosa[10]. Il titolo stesso, come quasi sempre in

[7] ibid.

[8] Pubblicato nel gennaio 1929 in « Die neue Bücherschau », VII, 1.

[9] Mi servo per comodità della periodizzazione a cui fa riferimento F. Masini nel suo *Gottfried Benn e il mito del nichilismo*, Marsilio Ed., 1968, p. 100.

[10] Una sintassi frantumata che corrisponde alla « Wirklichkeitszertrümmerung » di cui parla Benn (in *Expressionismus*, *G.W.*, Bd. 3,

Benn, ha un suo particolare significato: in questo caso quello di focalizzare l'attesa del lettore su un senso che verrà puntualmente smentito e annullato.

D'altra parte bisogna stare attenti a non lasciarsi offuscare la vista dalle nebbie benniane, che nascondono spesso ambivalenze abbastanza profonde. È il caso della parola « Schöpfung » all'interno dell'organismo linguistico così fascinosamente prodotto dal « soffiatore di vetro » (*Der Ptolemäer*). Se si pensa al verso provocatoriamente anatemico in *Der Arzt*: « Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch —: », si assiste al rovesciamento grottesco di ogni parvenza di trascendenza nella creatura fatta a immagine e somiglianza di Dio; un Dio, oramai, « als Käseglocke auf die Scham gestülpt —: », (*Der Arzt*).

Si tratta di un rovesciamento che fa parte di quella fase di *Morgue* e di *Fleisch*, raccolte di poesie che inscenano un museo degli orrori creaturale, senza concessioni alle angoscie di tipo barocco di fronte all'immagine concreta della morte, ma piuttosto con la pretesa di rappresentare un'altra creazione, la creazione ' mortis ', con freddezza da vivisettore. Il punto più alto è certamente quello segnato dalla poesia *Requiem*:

> Jeder drei Näpfe voll: von Hirn bis Hoden.
> Und Gottes Tempel und des Teufels Stall
> nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden
> begrinsen Golgatha und Sündenfall.

La morte, con il suo ghigno sanguinolento, regna sovrana sulla dicotomia ontologica e manichea di Bene/Male e su quella umana corpo/spirito (cervello). Tutta la poesia è strutturata per opposizioni con sorprendente simmetria. L'Io (*Ich sah*) non è che il testimone di questa « creazione », cui manca ogni spiraglio di redenzione.

Ma prove come *Das späte Ich* in poesia e *Der Garten von Arles* in prosa (dopo il ciclo di *Rönne*) testimoniano

p. 805). D'altra parte si potrebbe altrettanto bene parlare di sintassi frantumata quanto di sintassi *aperta*, (« alles bleibt offen », in *Doppelleben*, *G.W.*, Bd. 8, p. 2030).

già di un cambiamento di questa orchestrazione del macabro, rivelando flussi tematici e formali che non puntano più sulla provocazione, ma che non sono per questo meno corrosivi. Natura e umanità risultano in *Das späte Ich* soggette a una medesima legge d'invecchiamento, entrambe sono esperienze illusorie. Qui ancora creazione e morte s'incontrano, ma non più su una scena allestita dalla ' morte ' in quanto soggetto, bensì all'interno di un divenire il cui punto di vista privilegiato è quello di una « Totenschau » (in *Das späte Ich*) di mitica felicità. Sia Dio che l'uomo fanno parte di questo divenire: « Im Anfang war die Flut » è la ricorrente e distorta affermazione biblica, ' diluvio ' e flusso che contengono e trasportano l'organico e l'inorganico [11].

Ma non intendo passare in rassegna tutte le tappe della parola « Schöpfung » o del complesso ad essa legato di volta in volta. Basterà dire, per ora, che la negazione attuata nel ciclo di *Morgue* e *Fleisch* verrà sostituita da una rivalutazione ambivalente, nell'arco di tensione tra mito regressivo e « Ausdruckswelt » —, e il testo di *Schöpfung* del 1929 e il testo *Ein Wort* del 1941 sono due momenti diversi all'interno di quest'arco. Se si confrontano i due testi (entrambi di due strofe) si nota subito che soltanto le due seconde strofe sono simili in quanto a struttura e in quanto a elementi che vi ricorrono (con evidente ricalco del secondo testo, in ordine di tempo, sul primo), mentre la prima strofa di *Ein Wort* non ha conservato nulla di quella del testo del '29. Esaminiamo appunto la prima strofa di *Schöpfung*:

> Aus Dschungeln, krokodilverschlammten
> six days — wer weiß, wer kennt den Ort —,
> nach all dem Schluck- und Schreiverdammten:
> das erste Ich, das erste Wort.

[11] Per l'interpretazione di *Das späte Ich*, cfr. Edgar Lohner, *Welt und Ausdruck des späten Ich*, in « Germanisch-Rom. Monatsschrift », X, 1960.

Caratteristica, ormai ben nota, la mancanza di verbi, se si eccettuano quelli inseriti nelle formule « wer weiß, wer kennt den Ort ». Più importante ci sembra il fatto che la parola « Krokodil » per la sua posizione attributivo-modale — in un periodo in cui la funzione del verbo è stata assorbita totalmente dalla preposizione « aus », sottolineando quindi con maggior forza la provenienza di quel primo Io, di quella prima parola — si fa centro di condensazione sonora e di aggregazione semantica. È chiara la linea evolutiva che qui si vuole indicare con quei « six days » [12] della creazione strisciante nel fango a mo' di coccodrillo, come un venir fuori dal caos indifferenziato delle giungle, fino al primo Io. Nel saggio *La costruzione della personalità*, del 1930, parlando della « prospettiva orizzontale » dell'evoluzione e del primato del corpo, come fattore, cioè, determinante in ultima istanza, Benn fa riferimento all'uomo primitivo, « imitatore della scimmia e rettile degenerato » [13]. L'immagine del coccodrillo funge certamente da feticcio, da totem che personifica il corpo in contrapposizione all'Io. Si tratta di quell'animale che, come dirà nel saggio *Zur Problematik des Dichterischen*, si ritrova nel corpo, come un sogno venuto di lontano, carico di misteri. È il corpo che evidenzia « il carattere di turgore della creazione » [14] e si contrappone all'Io che risulta essere « un tardo

[12] L'uso di « Fremdwörter » non risponde a una funzione che si possa definire una volta per tutte, spesso ha solo un valore di stimolazione, altre volte è il risultato di una scelta estetica; comunque sia, possiamo dire che proprio negli *Statische Gedichte* sembra prevalere un uso molto accorto dei « Fremdwörter », un uso teso a raffreddare la composizione, prediligendo parole di tipo ' colto '. Qui, invece, l'espressione inglese, nella sua semplicità quasi banale, conferisce alla composizione un'efficacia che l'equivalente tedesco non avrebbe ottenuto, per cui « Aus Dschungeln, krokodilverschlammten/six days » è sicuramente un verso d'impareggiabile vigore. In *Ein Wort* la magia linguistica è tesa invece ad addolcire e a smussare, ricavando una melodia fin troppo sospetta.

[13] In G. Benn, *Saggi*, cit., pp. 50-51; Id., *G.W.*, Bd. III, p. 668 « Urhomo, Affen imitierend und entartetes Reptil ».

[14] *G.W.*, p. 644; ed. it. p. 35.

stato d'animo della natura e anzi addirittura uno stato d'animo fuggevole »[15]. Nella linea evolutiva tracciata dalla prima strofa è allora evidente il carattere regressivo in linea con quell'invocazione iniziale in *Gesänge*:

> O daß wir unsere Ururahnen wären.
> Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.

D'altra parte la parola ' coccodrillo ' non ha soltanto una funzione simbolico-evocatrice, ma serve a caratterizzare come immagine concreta del tempo quei « six days ». Ci sembra cioè che il legame « coccodrillo-creazione » funzioni come quel « Reptil ' Geschichte ' »[16] che s'incontra nel *Ptolemäer*, deducendone che è il sema della lunghezza — oltre quello dello strisciare — a richiamare in maniera più concreta la parola coccodrillo e in maniera più generale « rettile », in associazione a un continuum temporale che si snoda.

La prima strofa sembra, nonostante tutto, segnare un punto a favore « del primo Io, della prima parola », soprattutto se si fa riferimento a quel « Schluck- und Schreiverdammten », che in forza del « verdammt » appare connotato negativamente, annunciando quindi come liberazione la nascita dell'Io. Ma la seconda strofa non lascia dubbi sul destino di quell'Io e di quella parola che sembravano essersi elevati al di sopra delle « giungle » e del « fango »:

> Ein Wort, ein Ich, ein Flaum, ein Feuer,
> ein Fackelblau, ein Sternenstrich —
> woher, wohin — ins Ungeheuer
> von leerem Raum um Wort, um Ich.

Tutto si risolve in una circolarità vuota, insensata, in cui la *parola* è coinvolta in quanto principio individualizzante, sostegno dell'Io. Il senso generale del testo è allora quello di ridimensionare il significato della « creazione » soprattutto nella sua interpretazione antropocentrica. Benn qui

[15] *G.W.*, p. 640; ed. it. p. 31.
[16] *G.W.*, Bd. 5, *Der Ptolemäer*, p. 1391.

non deride, come fa altrove, la creazione e in ogni caso non appunta mai la sua critica sulla « creazione » in sé ma sui risultati di ciò che si è voluto chiamare evoluzione e storia, di quel processo cioè che attraverso la « progressive Zerebration »[17] conduce alla « Trennung von Ich und Welt », a quella che con espressione pregnante egli chiama « schizoide Katastrophe, die abendländische Schicksalsneurose »[18]. In *Schöpfung*, comunque, il processo che viene presentato è quello di un pessimismo nichilista senza mediazioni, dove anche il mito regressivo risulta appena accennato. Ciononostante l'interesse della poesia mi sembra concentrarsi nella pregnanza d'espressione della prima strofa, nell'ambiguità delle sue valenze e nel coinvolgimento della parola, non più Logos, principio creatore e ordinatore, ma attributo dell'insignificanza dell'Io di fronte al nichilismo. Resta valida l'affermazione in *Das Späte ich*: « Im Anfang war die Flut ».

Passando ora ad esaminare l'altro testo, notiamo subito che qui il titolo non aggiunge nulla alla poesia, ma è soltanto la ripresa e conferma della parola che apre il primo verso. Semmai il titolo ci lascia perplessi dopo la lettura del testo, in quanto questo sembra essere l'apoteosi illuminante della *parola* di contro allo « spazio vuoto intorno al mondo e all'Io », ci lascia cioè perplessi quell'articolo indeterminato che a questo punto avremmo letto piuttosto come « das Wort ». Ma è quasi sicuramente proprio questo che si vuole evitare: non la parola in assoluto, né la parola comune, né la facoltà di formulare pensieri: tutti questi non sono atti a costringere il sole all'immobilità e le sfere al silenzio. Soltanto la parola del gesto poetico riesce a inscrivere geroglifici in cui si possa riconoscere un autentico senso della vita: istante non più duraturo che una « parabola di stelle » cadenti.

La prima strofa, come ho già detto, non conserva niente del testo di *Schöpfung* e ha rifiutato la complessità di strutturazione di quella, a favore di rapporti più ' tradizionali ',

[17] *G.W.*, Bd. 3, *Nach dem Nihilismus*, p. 713.
[18] *G.W.*, Bd. 3, *Provoziertes Leben*, p. 899.

scegliendo un perfetto equilibrio tra staticità naturale (« die Sonne steht, die Sphären schweigen ») e dinamismo dello « spirito costruttivo » (« aus Chiffren steigen... », « und alles ballt sich zu ihm hin »). La seconda strofa, invece, in virtù di qualche soppressione e di qualche aggiunta, ripete la struttura di quella di *Schöpfung*, rivalutando però la « parola » coinvolta nel binomio « Wort/Ich », con la trasformazione dell'ultimo verso: « von leerem Raum um Wort, um Ich » in « im leeren Raum um Welt und Ich ». È la parola svuotata di sostanza, la parola nichilista, la parola delle forme estetiche che svolazza nel vuoto di « mondo e Io ». È proprio la discontinuità, segnata dal passaggio dal primo al secondo testo, che non va soppressa. La sommatoria, negazione e affermazione simultanea, dei binomi « Wort/Ich » (in *Schöpfung*) e « Welt/Ich » (in *Ein Wort*) rendono conto di quella « metafora cosmica », (che secondo Baioni risulta una pura ridondanza) [19], che ha il suo perno nella « creazione » intesa ora come principio del creato ora come rivelazione costruttiva di poesia. Si può dire in conclusione che il testo del '41 rivela accenti di inautenticità rispetto a quello del '29. Benn ottiene migliori risultati quando la disperazione esistenziale si accompagna alla rivolta dissacrante o all'ironia agrodolce, come in certi *pastiche* di *Aprèslude*, anziché (come avviene in *Ein Wort*) quando vuole trionfalmente trovare una « Lebensbejahung ». Beda Allemann, citando l'ultimo verso di *Ein Wort*, scrive che la poesia di Benn è una « Dichtung, die eingespannt ist

[19] Nell'edizione italiana *Poesie Statiche*, curata da G. Baioni, Einaudi, 1972, egli scrive nella nota a *Ein Wort*: « Benn, che voleva rigorosamente evitare l'asservimento della sua poesia ad un contenuto, ci offre in questa lirica un esempio addirittura classico della metafora di un contenuto: quello del suo nichilismo. La metafora cosmica ci pare affatto estrinseca e chiaramente sovrapposta. A nostro avviso una lirica sopravvalutata. » Con l'analisi fatta ho cercato di render conto del passaggio a questa ' metafora cosmica '; d'altra parte per quanto riguarda il giudizio estetico, nel suo complesso, non posso che dare ragione a Baioni, preferendo il testo di *Schöpfung*. Resta comunque aperta una dialettica fra i due testi che è sicuramente radicata in fatti extra-letterari.

in den ' leeren Raum um Welt und Ich '. In der Reduktion auf diese Gegenüberstellung von Welt und Ich [...] und in der Leere, die sie umgibt, prägt sich Größe und Grenze seiner Dichtung aus » [20]. Forse bisogna aggiungere che solo quando nella coscienza del poeta al binomio « Welt/Ich » si accompagna il binomio « Wort/Ich », egli riesce a colpire meglio nel segno il destino dell'uomo moderno e del poeta moderno.

[20] Beda Allemann, *Statische Gedichte, Zu einem Gedicht von G. Benn*, in « Merkur » 10 (1956), p. 405.

RECENSIONI

HANS GEULEN, *Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungsweisen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock.* Tübingen, Rotsch, 1975, 322 pp.

Geulen (studioso della « Goethezeit », di Stifter, di Frisch e del romanzo tedesco del secondo dopoguerra) si è proposto di approfondire in questo libro i modi della tecnica narrativa che si riscontrano nella prosa tedesca ed europea del Cinque e Seicento. Egli ha cercato perciò di individuare le motivazioni tecnico-letterarie che spingono il narratore a scegliere di esporre qualcosa proprio in quella forma, al fine di verificare anche quali sono i condizionamenti poetologici ai quali l'autore si sottopone, le innovazioni che si permette e quelle che è costretto a subire, le intenzioni estetiche che egli affida a quel modo particolare di costruzione del testo. Dall'analisi delle molteplicità di soluzioni narrative offerte dai più importanti autori dell'epoca (il Volksbuch, Wickram, Fischart, Barclay, Anton Ulrich, Lohenstein, Zigler und Kliphausen, Sidney, Cervantes, Bohse, Hunold, Grimmelshausen, Beer) Geulen vuole poter arrivare alla comprensione della coscienza compositiva dell'autore studiato e alla riflessione sul suo modo di assorbire il lettore in uno schema di associazioni, analogie, esclusioni, riduzioni, anticipazioni, ritardi ecc., poiché, sottoponendo al suo lettore una formalizzazione allegorica del mondo, l'autore cinque e seicentesco, come qualsiasi altro, non fa che dichiarare la sua specifica *Weltanschauung*. Nella sua analisi interpretativa Geulen, alla ricerca della definizione del punto in cui tanto le opere apparentemente realistiche (per es. il racconto picaresco) quanto quelle totalmente e immediatamente fantastiche (per es. il romanzo storico-cortese-avventuroso) si vengono a formalizzare nel modo espositivo voluto dallo scrittore, tende, attraverso una continua e apprezzabilissima verifica nel testo delle strutture elementari dell'esposizione, a distinguere e definire tre dimensioni narrative, diverse sì l'una dall'altra, ma condizionantesi sempre reciprocamente. L'analisi del « contenuto formato » serve infatti a Geulen per sottolineare con maggiore valore probante innanzitutto il valore, innovativo o meno, del tentativo dello scrittore di riflettere fin nei minimi particolari sull'asserzione poetologica impostagli dalla tradizione di quel par-

ticolare genere letterario e della cultura dell'epoca; inoltre di cogliere la specificità individuale della formalizzazione realmente raggiunta dall'autore nel testo; infine di precisare la specificità del modo in cui si realizza attraverso quella particolare esposizione narrativa, la volontà dell'autore di rendere conto al lettore suo contemporaneo dell'essersi 'evolto' o stravolto, esaurito o distrutto un tradito modo di narrare quel particolare accadimento (amoroso, avventuroso, picaresco, guerresco ecc.). Contemporaneamente però Geulen indica nel corso delle sue finissime analisi una duplice prospettiva: quella sua propria ovvero del *Literaturwissenschaftler* tardonovecentesco che deve continuamente riflettere *in fieri* sulla attendibilità scientifica della propria metodologia applicata ad autori di tre o quattro secoli fa, e quella del germanista che deve essere in grado di mettere il proprio lettore nella condizione migliore per verificare il carattere scientifico dell'approccio critico tentato sul testo cinque-seicentesco.

I risultati sono notevolissimi, soprattutto perché offrono ogni possibile prova e documentazione della necessità di abbandonare finalmente in sede di storia letteraria i soliti luoghi comuni sui primi secoli della prosa tedesca moderna, ancor oggi riportati acriticamente da tante storie della letteratura. Frutto di una vivace intelligenza critica e di un'agilità culturale ammirevole, oltre che di una quasi matematicamente controllata esposizione linguistica, questa « Erzählkunst » di Geulen è quanto di meglio sia mai stato scritto dalla germanistica internazionale sull'argomento. Essa si raccomanda però anche più in generale come un'esemplare dimostrazione pratica di analisi scientifica della prosa letteraria.

ITALO MICHELE BATTAFARANO

HELMUT DINSE - SOL LIPTZIN, *Einführung in die jiddische Literatur*, Stuttgart, Metzler, 1978, 180 pp. (« Sammlung Metzler. Realien zur Literatur. Abt. D: Literaturgeschichte »).

Nell'ormai consolidata collana germanistica edita da Metzler è apparso un profilo assai valido della letteratura jiddisch a opera di due studiosi già affermati: Helmut Dinse e Sol Liptzin.

Dinse, che è l'autore di una ricerca specializzata sulla pubblicistica jiddisch prima dell'illuminismo, *Die Entwicklung des jiddischen Schrifttums im deutschen Sprachgebiet* (Stuttgart, Metzler, 1974), in cui traccia una mappa della cultura aschenazita nel suo momento di formazione, ripercorre con la nota perizia le fasi costitutive della letteratura jiddisch, evidenziandone gli aspetti più problematici. La prima parte del volume rappresenta, così, una sintesi precisa della genesi storica della cultura 'separata' delle

comunità ebraiche dell'Europa Centrale e Orientale. Dai primi versi del 1273 fino alla rigogliosa fioritura secentesca lo jiddisch sembra conoscere uno sviluppo quasi clandestino, in funzione 'ancillare' nei confronti della lingua sacra ebraico-aramaica e degli idiomi dei popoli 'gentili'. Ma proprio l'acuirsi del distacco sia dalla tradizione che dall'ambiente circostante, sempre più permeato dalla intolleranza e dalla violenza religiosa, legittima l'esistenza e la crescita della nuova cultura, che da lingua parlata delle comunità aschenazite, da Amsterdam a Riga, da Copenaghen a Venezia, si trasforma gradualmente in lingua letteraria, per quanto a lungo ancora connotata dall'iniziale timidezza, che fino a metà dell'Ottocento la costringe a un ruolo subalterno, limitandone le espressioni creative.

La crisi della coscienza europea, avvertita e interpretata dall'illuminismo, si ripercuote in maniera sorprendente anche sull'evoluzione della cultura dell'ebraismo orientale. Inizia, così, la letteratura jiddisch moderna, di cui si occupa nella seconda parte Sol Liptzin, che ha al suo attivo quasi quattro decenni di ricerche approfondite, culminate nel magistrale studio *A history of yiddish literature* (New York, J. David, 1972). Liptzin, che ripropone ora gli esiti, aggiornati bibliograficamente al 1978, della sua monografia principale, descrive, con partecipe simpatia, le varie stazioni della letteratura jiddisch fin dalla sua rifondazione avvenuta sotto gli auspici di due potenti esperienze spirituali, irrimediabilmente in contrasto tra loro: l'illuminismo e il chassidismo. L'uscita dal 'cheder' e dalla 'jeschiva' costituì per i vari intellettuali aschenaziti il doloroso atto di emancipazione dal mondo della tradizione. Alla scelta irreversibile e storicamente necessaria seguirono gli accorati toni di nostalgia struggente per lo *schtetl* della comunità patriarcale, ermeticamente chiusa e, almeno in apparenza, spiritualmente sana e sicura. Il tragico tramonto dell'ebraismo orientale divenne con lo scatenamento della barbarie antisemita il simbolo atroce della sofferenza di tutta l'umanità contemporanea ormai senza patria né Dio.

L'approdo newyorkese segnò la fine di un incubo storico, ma anche l'inizio di un inarrestabile processo di assimilazione (ancora in atto), per cui la lingua del ghetto diveniva 'solo' la lingua della memoria, della ricerca della patria perduta, mentre la Terra Promessa si universalizzava nella prospettiva utopica (e non più religiosa) come patrimonio comune della cultura contemporanea.

Più problematici sono i connotati del *revival* jiddisch in Israele, verso cui Liptzin si mostra estremamente fiducioso. Nelle espressioni più valide si tratta pur sempre di appassionate, drammatiche e necessarie testimonianze e denunce: si pensi alla pubblicazione « *Bei Sich* » degli intellettuali jiddisch esuli dall'URSS, mentre non risultano convincenti i nuovi esiti letterari in nome di una *Jid-*

dischkeit trapiantata in uno stato, che sempre di più è portato a favorire la nuova lingua nazionale neoebraica.

I due autori, assai diversi per temperamento e formazione, sono riusciti a offrire un utile ' strumento ', particolarmente curato nelle indicazioni bibliografiche, oltre che a suscitare, col loro efficace profilo storico-letterario, problemi culturali, linguistici e sociologici di notevole interesse e attualità.

MARINO FRESCHI

RIASSUNTI

GIAMPIERO CAVAGLIÀ, *Il presente mitico di Hofmannsthal.*

L'A. cerca di dimostrare che il problema fondamentale della poetica di Hofmannsthal è quello di trovare il rapporto tra poesia e vita. Dapprima solo il vero poeta possiede questo rapporto: egli organizza i dati contraddittori dell'esperienza intorno a un centro, lasciandoli sussistere nella loro individualità. Ma quest'attività plasmatrice trova in seguito il suo modello anche nell'agire regale e quindi nella visione mitica del mondo. L'« allomatico », la regalità e il « febbrile pensare » sono tutti espressione dello stesso atteggiamento: inserire l'oggetto, l'individuo in un orizzonte più vasto senza sottoporli a una legalità loro estranea. La visione mitica del mondo, che si contrappone al liberalismo, al tecnicismo e al razionalismo, storicamente ha preso forma in un'istituzione particolare, nella monarchia austriaca.

GIAMPIERO CAVAGLIÀ, *Mythos und Gegenwart bei Hofmannsthal.*

Der Verfasser versucht zu beweisen, daß das Hauptproblem der Hofmannsthalschen Dichtkunst in der Suche nach der Beziehung von Poesie und Leben besteht. Ursprünglich besitzt nur der wahre Dichter diese Beziehung: er organisiert die widersprechenden Daten des Erlebens um ein Zentrum und läßt sie in ihrer Individualität bestehen. Diese bildende Tätigkeit aber findet später ihr Muster auch im königlichen Tun und daher in der mythischen Weltanschauung. Das « Allomatische », das Königtum und das « fieberische Denken » (im *Brief* des Lord Chandos) alle sind Äußerungen derselben Haltung: den Gegenstand, das Individuum in einen weiteren Horizont einzuordnen, ohne sie einer äußeren Gesetzmässigkeit zu unterwerfen. Die mythische Weltanschauung, die sich dem Liberalismus, dem Technizismus und dem Rationalismus entgegensetzt, wurde in der Geschichte von einem besonderen Gebilde verkörpert — von der österreichischen Monarchie.

IDA PORENA, *La 'novella' Peeperkorn nel contesto dello* Zauberberg *e oltre.*

L'episodio Peeperkorn, apparentemente isolato nel corpo del romanzo — quasi una novella — è una stazione padogogica del

cammino evolutivo di Hans Castorp, un cammino interno alla *décadence* dell'occidente, come del resto lo è l'intera opera manniana. La storia di Castorp e in essa quella di Peeperkorn appaiono come varianti fortemente individualizzate di un medesimo tema: decadenza e morte come passaggio verso un orizzonte utopico, che tuttavia resta esterno al progetto manniano.

IDA PORENA, *Die Peeperkorn-'Novelle' im* Zauberberg.

Die Episode Peeperkorn scheint sich von dem Gesamtgefüge des Romans — fast als Novelle — zu isolieren und ist eine pädagogische Stufe auf dem Bildungsweg von Castorp, einem Weg innerhalb der westlichen *décadence*, wie übrigens das Gesamtwerk Manns. Die Geschichte von Hans Castorp und mit ihr die von Peeperkorn erscheinen wie stark individualisierte Variationen desselben Themas: Dekadenz und Tod als Übergang zu einem utopischen Horizont, der jedoch außerhalb des Projekts von Mann bleibt.

ANNA PEGORARO, *Dall'imitazione alla crisi. La donna nella letteratura della DDR.*

Da coscienziose collaboratrici nella costruzione del socialismo a figure di donna che attraversano una crisi di identità e che rifiutano l'integrazione nel mondo maschile.

ANNA PEGORARO, *Von der Nachahmung zur Krise. Die Frau in der DDR-Literatur.*

Von gewissenhaften Mitarbeiterinnen bei dem Aufbau des Sozialismus bis zu Frauenfiguren, die die Erfahrung der Identitätskrise kennen und die Integration in die Welt der Männer ablehnen.

SIGURD PAUL SCHEICHL, *Provocazione invece di critica. Quattro ipotesi su Thomas Bernhard e la società.*

Nell'opera di Thomas Bernhard non c'è critica sociale esplicita. Questa mancanza di temi sociali si suole spiegare coll'accenno che l'autore li subordini a temi di esperienze esistenziali come malattia e morte. Ma ciò non spiega tutte le particolarità di quest'opera cosicché come ipotesi conclusiva si avanza la seguente formulazione: Il confronto colla morte, la pazzia, la distruzione nell'opera di Bernhard nella sua totalità è un segno complesso, che funziona come mezzo di trasmissione per un gesto di provocazione, per una strategia di irritazione, per una radicalità in larga misura non dipendente da contenuti.

SIGURD PAUL SCHEICHL, *Nicht Kritik, sondern Provokation. Vier Thesen über Thomas Bernhard und die Gesellschaft.*

In Thomas Bernhards Werk gibt es keine explizite Gesellschaftskritik. Dieses Fehlen der gesellschaftlichen Thematik wird gemeinhin damit erklärt, daß der Autor sie dem Thema existentieller Erfahrungen wie Krankheit und Tod unterordne. Diese Ansicht erklärt jedoch nicht alle Besonderheiten dieses Werkes, weshalb als abschließende Hypothese formuliert wird: Die Konfrontation mit Tod, Wahnsinn und Zerstörung in Bernhards Werk ist insgesamt wieder ein komplexes Zeichen, das als Übertragungskanal für eine Geste der Provokation, für eine Strategie der Irritation, für eine von Inhalten weitgehend unabhängige Radikalität dient.

JÖRG SALAQUARDA, *« Il punto di vista dell'ideale » in Lange e Nietzsche.*

Lange definisce « punto di vista dell'ideale » la sua posizione filosofica che egli ha sviluppato sulla scia di Kant, specie in relazione alla concezione kantiana delle idee. Lange contrappone questa posizione ai sistemi metafisici (sia idealistici che materialistici) del suo tempo come pure a un nichilismo antifilosofico. Nietzsche ha apprezzato questa posizione dopo la sua prima lettura della *Storia del materialismo* di Lange, sviluppandola a suo modo come risulta dalle prime tre *Considerazioni inattuali*. Nelle più significative affermazioni dell'opera nietzscheana più matura si incontrano continuamente problemi che avevano spinto Lange a precisare il « punto di vista dell'ideale ». A mo' d'esempio si analizza la concezione del « superuomo » per la cui elaborazione Nietzsche ha utilizzato tesi mutuate dalle scienze naturali del tempo e oggi superate: anche a questo proposito uno dei suoi riferimenti è Lange.

JÖRG SALAQUARDA, *Der Standpunkt des Ideals bei Lange und Nietzsche.*

Als « Standpunkt des Ideals » bezeichnete Lange eine philosophische Position, die er im Anschluß an Kant, besonders an dessen Ideenlehre, ausgebildet hat. Lange setzte diese Position sowohl den (idealistischen wie materialistischen) metaphysischen Systemen seiner Zeit wie auch einem philosophiefeindlichen Nihilismus entgegen. Nietzsche hat diese Position nach seiner ersten Lektüre von Langes *Geschichte des Materialismus* gelobt und er hat sie auf seine Weise weiterentwickelt, was anhand der ersten drei *Unzeitgemäßen Betrachtungen* dargestellt wird. In den wichtigsten Lehren von Nietzsches Spätwerk geht es immer noch um die Probleme, die Lange zur Ausarbeitung des « Standpunkts des Ideals » veranlaßt haben. Als Beispiel wird die Lehre vom « Übermenschen » herangezogen, zu deren Ausarbeitung Nietzsche auch heute werworfene naturwissenschaftliche Thesen verwendet hat — auch dafür ist Lange einer seiner Gewährsmänner gewesen.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

ITALO BATTAFARANO, Facoltà di Lingue e Lett. Straniere, Università degli Studi di Bari.

GIAMPIERO CAVAGLIÀ, Ist. Lingua e Lett. Ungherese, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Torino.

MARIA PIA CRISANAZ PALIN, Via Cologna 16, Trieste.

ALOIS EDER, Heuberg 55, A-3143 Pyrha.

MARINO FRESCHI, Ist. Universitario Orientale, Lingua e Lett. Tedesca, Napoli.

ANNA PEGORARO, Facoltà di Magistero, Università degli Studi di Torino.

IDA PORENA, Istit. Universitario Orientale, Lingua e Lett. Tedesca, Napoli.

GIUSEPPE RIZZUTO, Universität Bonn.
JÖRG SALAQUARDA, Am Gonsenheimer Spieß 1, D-Mainz.

SIGURD PAUL SCHEICHEL, Inst. für deutsche Philologie, Universität Innsbruck, A-Innsbruck.

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano
Stabilimento in Cercola - Napoli