

Literatur und Welt:

Zur Dimension der Literarizität im Werk von Claudio Magris

Letteratura e mondo:

Sulla dimensione letteraria dell'opera di Claudio Magris

Bernhard Huss (Hg.)

Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin

Band 1



Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin

Die Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin werden vom Italienzentrum herausgegeben. Die einzelnen Bände sind auf unserer Webseite sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

www.fu-berlin.de/italienzentrum

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den Direktor des Italienzentrums und die Mitglieder des Beirats der Schriften. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin / der Autor dem Italienzentrum ein nichtexklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Webseite des Italienzentrums. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autor*innen.

Die Veröffentlichung eines Beitrags als Preprint in den Schriften des Italienzentrums ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor*innen.

Zitationsangabe für diesen Band:

Huss, Bernhard (Hg.): *Literatur und Welt: Zur Dimension der Literarizität im Werk von Claudio Magris / Letteratura e mondo: Sulla dimensione letteraria dell'opera di Claudio Magris*. Freie Universität Berlin 2018.

DOI 10.17169/FUDOCS_document_000000028948

ISBN 978-3-96110-166-5

Schriften des Italienzentrums – Beirat:

Prof. Dr. Christian Armbrüster

Prof. Dr. Giulio Busi

Prof. Dr. Daniela Caspari

Prof. Dr. Dr. Giacomo Corneo

Prof. Dr. Johanna Fabricius

Prof. Dr. Doris Kolesch

Prof. Dr. Klaus Krüger

Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss
Editorische Betreuung: Sabine Greiner
Lektorat: Sabine Greiner, Emanuela Mingo, Linda Schmidt

Freie Universität Berlin
Italienzentrum
Geschäftsführung
Habelschwerdter Allee 45
D-14195 Berlin
Tel: +49-(0)30-838 50455
mail: sabine.greiner@fu-berlin.de

Inhalt

	Seite
Geleitwort	3
Prefazione	4
 Verleihung der Ehrendoktorwürde an Claudio Magris, 11. Mai 2017	
Ansprache des Präsidenten der Freien Universität Berlin, Prof. Dr. Peter-André Alt	6
Ansprache der Dekanin des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin, Prof. Dr. Claudia Olk	8
Wo liegt unser Ithaka? – Laudatio von Prof. Dr. Bernhard Huss, Direktor des Italienzentrums der Freien Universität Berlin	11
Schreiben, Finden und Erfinden – Dankesrede des Laureaten Prof. Dr. h.c. Claudio Magris	16
 Literatur und Welt: Zur Dimension der Literarizität im Werk von Claudio Magris Letteratura e mondo: Sulla dimensione letteraria dell'opera di Claudio Magris Studientag zu Ehren von (und mit) Claudio Magris, 12. Mai 2017	
Maria Carolina Foi (Trieste) Diventare Claudio Magris: come un germanista scopre il suo meridiano letterario	27
Renate Lunzer (Wien) „Das Leben ist origineller als jede literarische Erfindung“. Fiktionalität und Faktualität im Werk von Claudio Magris	38
Irene Fantappiè (Berlin) Diario e romanzo tra realtà e invenzione. Alcune riflessioni su Claudio Magris e Scipio Slataper	49
Natalie Dupré (Leuven) Tra fiction e saggismo. Il senso del possibile nella narrativa di Claudio Magris	58
Gisela Schlüter (Erlangen-Nürnberg) Lukács in Budapest. Politische Portraits in <i>Danubio</i>	65
Ludger Scherer (Bonn) Goethe e oltre – appunti sul teatro di Claudio Magris	78

Geleitwort

Das Italienzentrum der Freien Universität Berlin wurde vor rund 20 Jahren gegründet. Von Anfang an hatte es die Aufgabe, die italienbezogenen Aktivitäten im Hochschulraum Berlin sowie an der Universität Potsdam zu bündeln und zu dokumentieren. Dementsprechend sind die Humboldt-Universität zu Berlin, die Technische Universität Berlin und die Universität Potsdam kontinuierlich im Wissenschaftlichen Beirat des Italienzentrums vertreten und gestalten das Programm aktiv mit. So ist es über die Jahre gelungen, universitäre Kontakte zwischen Berlin und Potsdam einerseits und andererseits vielen Universitäten in Italien mit einer großen Zahl italienischer Kolleginnen und Kollegen aufzubauen, zu verstetigen und beständig auszuweiten. Der ursprüngliche Fokus auf die klassischen Disziplinen der Italianistik, italienische Literaturwissenschaft und Linguistik, wurde dabei geöffnet; mittlerweile koordiniert und gestaltet das Italienzentrum Veranstaltungen und Projekte in den verschiedensten Fachdisziplinen. Dazu gehören die ‚Bausteinfächer‘ des BA Italienstudien (Geschichte, Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft, Rechtswissenschaft, Wirtschaftswissenschaft), dazu gehören aber – unter anderem – auch die Judaistik, die Klassische Archäologie, die Philosophie, die Architektur und Städteplanung, aber auch die naturwissenschaftlichen Fächer. Das Italienzentrum realisiert sein entsprechend reichhaltiges Programm mit nachhaltiger Unterstützung des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin sowie des Italienischen Kulturinstituts Berlin und der Botschaft der Republik Italien in Deutschland. Wir sind diesen Institutionen zu großem und beständigem Dank verpflichtet.

Mit der vorliegenden Publikation eröffnet das Italienzentrum eine Publikationsreihe *Schriften des Italienzentrums*, die künftig in unregelmäßigen Abständen erscheinen soll. Diese Reihe dokumentiert die Ergebnisse ausgewählter Veranstaltungen des Italienzentrums in Form einer wissenschaftlichen open access-Publikation mit Qualitätssicherung. Die zur Veröffentlichung vorgesehenen Texte werden von einem editorial board geprüft und dem Wissenschaftlichen Beirat des Italienzentrums vorgestellt. Im Zuge der Feierlichkeiten zur Gründung des Italienzentrums ist seinerzeit Umberto Eco an der Freien Universität mit der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet worden. Wir sind außerordentlich froh, dass 20 Jahre später die *Schriften des Italienzentrums* mit der Dokumentation der Verleihung des Doctor honoris causa an Claudio Magris und mit der Präsentation der Ergebnisse eines Studientags eröffnet werden können, der nach der Verleihung an der Freien Universität stattfand und Claudio Magris' literarischem Werk gewidmet war (11./12. Mai 2017). Der überzeugte Europäer Claudio Magris öffnet seit jeher den binationalen Diskurs zwischen Italien und Deutschland auf eine multilaterale Diskussion kultureller Werte und historischer Geflechte, die unsere Länder untereinander und mit ganz Europa vereinen. Das beständige Erinnern an unsere gemeinsame Geschichte und an die unausweichliche Notwendigkeit einer Gestaltung europäischer Zukunft in gemeinsamer Verantwortung und in einer im Wortsinn humanitären Dimension, wofür Claudio Magris steht und energisch eintritt, ist heute von höherer Bedeutung denn je. Claudio Magris' Texte umreißen in diesem Sinne auch eine Aufgabe, der sich das Italienzentrum in jedem Semester von Neuem stellt. Die hiermit eröffnete Schriftenreihe sei somit Ausdruck unserer gesamteuropäischen Verpflichtung an unseren Universitäten in beiden Ländern.

Berlin, im Juni 2018

Bernhard Huss
Direktor des Italienzentrums der Freien Universität

Prefazione

L'Italienzentrum (Centro Studi Italia) della Freie Universität Berlin, fondato ormai 20 anni fa, ha fin dall'inizio sostenuto e documentato le attività svolte dalle università di Berlino e di Potsdam che hanno come tema comune l'Italia. La Humboldt-Universität e la Technische Universität di Berlino come anche l'università di Potsdam sono infatti rappresentate all'interno del Comitato Scientifico dell'Italienzentrum e contribuiscono da sempre attivamente a proporre eventi e manifestazioni culturali che concorrono a formulare e a definire il suo programma. Ed è con grande soddisfazione che constatiamo quanto, nel corso del tempo, siamo riusciti a costruire e consolidare relazioni proficue e significative degli atenei di Berlino e di Potsdam con una serie di università e numerosi colleghe e colleghi italiani. Inizialmente l'interesse dell'Italienzentrum era focalizzato soprattutto sulle discipline classiche dell'Italianistica, come la linguistica e la letteratura italiane, ma nel tempo esso ha ampliato il proprio campo di interesse, proponendo e coordinando manifestazioni culturali, eventi e progetti collegati alle più diverse discipline, a cominciare da quelle facenti parte del curriculum del Bachelor "Italienstudien" (Studi italiani) quali storia, storia dell'arte, teatro, giurisprudenza ed economia, passando per la giudaistica, l'archeologia classica, la filosofia, l'architettura e l'urbanistica e le discipline scientifiche. Se l'Italienzentrum riesce a realizzare il proprio nutrito programma di manifestazioni culturali ed eventi lo deve al fondamentale sostegno del dipartimento di Filosofia e Scienze Umanistiche della Freie Universität Berlin e dell'Istituto Italiano di Cultura e dell'Ambasciata Italiana a Berlino, istituzioni che in questa occasione ringraziamo sentitamente.

Con la presente pubblicazione l'Italienzentrum inaugura la collana *Schriften des Italienzentrums* (Atti del Centro Studi Italia), pubblicazioni scientifiche con open access, approvate dal comitato editoriale e dal Comitato Scientifico dell'Italienzentrum. In occasione dei festeggiamenti per la fondazione dell'Italienzentrum, Umberto Eco aveva ricevuto la laurea honoris causa della Freie Universität di Berlino. A distanza di vent'anni siamo particolarmente lieti che la collana *Schriften des Italienzentrums* venga inaugurata con la documentazione relativa al conferimento della laurea honoris causa a Claudio Magris e con la presentazione degli atti del convegno avuto luogo proprio in quella occasione e dedicato alla sua opera letteraria (11 e 12 maggio 2017). Da convinto europeo Claudio Magris mantiene vivo da sempre il dialogo tra Italia e Germania sui valori culturali e sulle interrelazioni storiche che uniscono i nostri paesi tra di loro e con tutto il resto dei paesi europei. L'idea che Claudio Magris ha da sempre sostenuto e difeso, e che continua a sostenere e difendere, ossia la memoria costantemente rivolta alla nostra storia comune e l'assoluta necessità di pensare al futuro dell'Europa come frutto di una assunzione di responsabilità comune all'interno di una dimensione culturale ed umanitaria, è oggi più importante che mai. E i suoi testi delineano anche in questo senso uno dei compiti che l'Italienzentrum continua ad assumersi giorno dopo giorno, da vent'anni a questa parte. La presente collana *Schriften des Italienzentrums* vuole dunque essere espressione della vocazione europeista delle nostre università sia qui in Germania che in Italia.

Berlino, giugno 2018

Bernhard Huss
Direttore dell'Italienzentrum della Freie Universität



EHRENPROMOTION



Claudio Magris

Schreiben, finden und erfinden

**Verleihung der
Ehrendoktorwürde
des Fachbereichs
Philosophie und
Geisteswissenschaften der
Freien Universität Berlin
an
Prof. Claudio Magris**

**Donnerstag, 11. Mai,
18 Uhr c.t.**

Begrüßung:

Prof. Dr. Peter-André Alt
(Präsident der Freien Universität Berlin)

Grußwort und Verleihung:

Prof. Dr. Claudia Olk
(Dekanin des Fachbereichs Philosophie und
Geisteswissenschaften)

Laudatio:

Prof. Dr. Bernhard Huss
(Direktor des Italienzentrums)

Anschließend Empfang

In deutscher Sprache

Hörsaal Ia

Freie Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45

Ansprache des Präsidenten der Freien Universität Berlin, Prof. Dr. Peter-André Alt

Exzellenz, sehr geehrter Herr Botschafter Benassi,
sehr geehrter Herr Gesandter Gaudio,
sehr geehrter Herr Reitani,
sehr geehrter Herr Kanzler Gerlof,
liebe Kolleginnen und Kollegen,
liebe Gäste,
und natürlich sehr geehrter Herr Magris!

Mit einem ironischen Seitenblick auf ihre eigenen Zeitgenossen attestiert die französische Schriftstellerin Madame de Staël Anfang des 19. Jahrhunderts den Deutschen „viel Universalität in Literatur und Philosophie“. In Frankreich bleibe hingegen das Dichten und das Denken unverbunden. „Daher, daß man in Frankreich mehr Leute von Verstand und weniger Denker findet.“ Mit Fug und Recht kann ich heute sagen, dass wir einen italienischen Dichter *und* Denker ehren, der diese beiden Bereiche souverän miteinander verbindet.

Lieber Herr Magris, Sie selbst schreiben in Ihrer Biographie der Donau „Gerade in den Klassifikationen enthüllt das Leben seine verzehrende Oszillation, in den Listen und Protokollen, die es zu katalogisieren suchen und auf diese Weise den nie ganz aufklärbaren Rest Geheimnis und Zauber erst recht deutlich macht.“ – Das ist eine überaus treffende Beschreibung des Antriebs, der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern danach streben lässt, die sie umgebende Welt zu verstehen. Sie tun das zumeist, indem sie die Wirklichkeit auseinandernehmen, sezieren, in Moleküle oder in Silben zerlegen.

Die Wirklichkeit in Silben zerlegen - das ist die wissenschaftliche Haltung. Der Dichter dagegen bedient sich der Silben, formt sie zu Wörtern und Sätzen und erschließt so die Geheimnisse und den Zauber der Welt für sein Publikum. Denker wie Dichter tragen folglich auf unterschiedliche Weise zu unserem Verständnis der Welt und zu unserem Verständnis des Anderen bei. Diese Art von Verständnis ist heute wichtiger denn je. Wichtig ist es, dass Menschen wie Sie, sehr geehrter Herr Magris, mit einem Blick für die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen Europas fortwährend davor warnen, Grenzen in den Köpfen nicht zu verfestigen, sondern aufzulösen.

Wir erleben zurzeit in Europa, dass das Gegenteil geschieht. Das Andere wird vielen plötzlich fremder. Die Grenzen in den Köpfen verfestigen sich erneut. Sie betreffen nicht nur die Grenzen des Nationalen, sondern auch die Beschränkungen der eigenen Weltsicht. Sokrates gestand sich ein, nur zu wissen, dass er nichts wusste. Eine solche Haltung führt zu dem Wunsch, mehr zu lernen. Heute scheint es vielfach, als sinke das Interesse daran, mehr zu wissen, mehr zu erfahren und die eigenen Grenzen zu erweitern oder gar zu überschreiten. In Deutschland findet sich diese Haltung in der Skandierung „Lügenpresse!“ wieder, in Ungarn wurde gar auf politischer Ebene die wissenschaftliche Freiheit eingeschränkt. Wir erleben im gleichen Zuge aber erfreuliche Gegenbewegungen. Ausgehend von den USA wurde auch in Berlin vor knapp drei Wochen beim „March for Science“ für die Freiheit der Wissenschaft demonstriert. Es gilt zu zeigen, dass es für eine kritische Auseinandersetzung und die Analyse unserer Welt notwendig ist, sich auf Informationen verlassen zu können. Und dass es die Aufgabe der Wissenschaft ist, verlässliche Informationen zu liefern – selbst, wenn die Welt dadurch nicht immer einfacher, sondern zuweilen komplizierter wird.

Vor zwei Tagen, am 9. Mai, wurde zum 67sten Mal der Europatag begangen: das festliche Gedenken an die Idee, das einende Element zwischen bisher befeindeten Völkern zu finden. Lieber Herr Magris, Sie sagten, Sie träumten von einem europäischen Bundesstaat. Einen solchen Staat würde die Unterschiedlichkeit seiner Mitglieder einen – die Idee, dass die Akzeptanz der Pluralität das verbindende Kriterium für das Zusammenleben unterschiedlicher Nationen ist. Bedauerlicherweise erleben wir in Europa zurzeit eine Rückbesinnung auf Unterschiede als trennendes Merkmal, die dann bei manchen eine Erhebung über das Andere zur Folge haben. Mit großem Glück, so muss man sagen,

ist ein weiterer Rutsch hin zum antieuropäischen, rechtsgerichteten Populismus durch die Wählerinnen und Wähler in Frankreich verhindert worden.

Die Geschichte der Freien Universität ist auch eine Geschichte der Grenzen und ihrer Überwindung. Mit ihrer Gründungsidee von Freiheit, Wahrheit und Gerechtigkeit steht die Freie Universität Berlin für ein liberales Deutschland in einem weltoffenen Europa. Nach dem Beispiel angloamerikanischer Campusmodelle entstand die Freie Universität als eine Hochschule, in der demokratische Partizipation, Dialogkultur und Gemeinschaftsgefühl maßgebliche Elemente einer selbstbewussten Institution bildeten. Die Freie Universität Berlin wurde am 4. Dezember 1948 von Studierenden und Wissenschaftlern mit Unterstützung der amerikanischen Alliierten gegründet. Hier sollte frei von politischem Einfluss, von ideologischen Zwängen und staatlicher Kontrolle gelehrt und geforscht werden.

Deshalb verbinden wir uns als Freie Universität nicht nur mit Partnern auf regionaler Ebene, sondern bauen auch unsere internationalen akademischen Kontakte kontinuierlich aus. Die „internationale Netzwerkuniversität“ ist ein wichtiger Bestandteil unserer Zukunftsstrategie – sie ermöglicht es, Forschung interdisziplinär und international zu verbinden. Zudem studieren, promovieren und lehren Menschen aus mehr als 130 Staaten an unserer Universität. Internationale Impulse prägen somit Forschung und studentisches Leben an der Freien Universität.

Es geht darum, mit den Worten von Prof. Huss, dem Leiter des Italienzentrums, „*akademische Brücken*“ zu bilden, um die genannten verlässlichen Informationen nicht nur über das eigene Land zu liefern, sondern auch übereinander zu erhalten. Zu diesem Zweck veranstaltet das Italienzentrum morgen mit Ihnen zusammen den Studientag „Literatur und Welt“: um gemeinsam wissenschaftlich Länder- und Sprachgrenzen zu überwinden. Das Italienzentrum, das 1996 auf der Basis eines Abkommens mit der Republik Italien gegründet wurde, steht exemplarisch für unsere Netzwerkuniversität: Deutsch-italienische Kooperationen werden in den unterschiedlichen Wissenschaften und interdisziplinär angestrebt, unabhängig von einem thematischen Italienbezug. Seit dem Wintersemester 2002/2003 wird zudem der Regionalstudiengang „Italienstudien“ angeboten und seit letztem Jahr durch die Anwesenheit von jeweils zwei italienischen Gastdozentinnen oder Gastdozenten mit weiterer Authentizität gefüllt.

Auf diese Weise lernen nicht nur Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, sondern auch unsere Studierenden auf qualifizierte Weise den Blick über Grenzen: in ein anderes Land und dessen Gesellschaft und Kultur. Es muss doch unser Primat bleiben – als Denker, wie als Dichter – das Andere und die Anderen zu begrüßen und kennenzulernen. Ungeachtet dessen, ob wir sie besuchen und nach einer Reise wieder verlassen oder ob sie zu uns kommen und vielleicht bleiben.

Sie, Herr Magris, haben uns mitgenommen auf Ihre Reisen durch Europa. Ihre persönlichen, wie die literarischen. Mit Ihnen gemeinsam sind wir dem Verlauf der Donau durch Europa gefolgt und haben uns Geschichten von Europäern erzählen lassen, die sich vermutlich nicht primär als solche begreifen. Aber Europa besteht aus den Menschen, die in ihm leben, und aus ihren Geschichten. Durch die Erzählung, die Weiterverbreitung dieser menschlichen Geschichten, kann es gelingen, Verständnis füreinander zu entwickeln. Manchmal gelingt es dadurch auch, die sich zurzeit schließenden Grenzen wieder zu öffnen. Die Grenzen zwischen Ländern ebenso wie die Grenzen in den Köpfen.

Lieber Herr Magris, unser Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften verleiht Ihnen heute den Grad eines Doktors der Philosophie ehrenhalber. Im Namen des gesamten Präsidiums der Freien Universität möchte ich Ihnen dazu herzlich gratulieren. Für den morgigen Studientag zu Ihren Ehren wünsche ich Ihnen und den Teilnehmerinnen und Teilnehmern inspirierende Debatten und Diskussionen - zweisprachig und kosmopolitisch, wie es sich für unser Italienzentrum und unsere Universität gehört.

Ansprache der Dekanin des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin, Prof. Dr. Claudia Olk

Sehr geehrter Herr Prof. Magris,
eure Exzellenz Herr Botschafter Benassi,
Herr Gesandter Gaudiano,
sehr geehrter Herr Prof. Reitani,
sehr geehrter Herr Präsident Alt,
onorevoli colleghi,
meine sehr geehrten Damen und Herren!

Es ist mir eine große Freude, Sie im Namen des Fachbereichs Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin zu diesem Festakt willkommen zu heißen. Ich danke Ihnen für Ihr Engagement und Ihre Verbundenheit zur Freien Universität, die Sie heute hierhergeführt haben.

Eine besondere Ehre ist es mir, Herrn Professor Claudio Magris zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Freien Universität Berlin und zu seinem Vortrag mit dem Titel „Schreiben, Finden und Erfinden“ begrüßen zu dürfen.

In Claudio Magris' Sammelband von Reiseeindrücken, *L'infinito viaggiare*, auf Deutsch *Ein Nilpferd in Lund*, findet sich im Vorwort ein ganz ähnlicher Dreisatz wie im Titel seines heutigen Vortrages. Hier heißt es nicht „Schreiben, finden und erfinden“, sondern „Vivere, viaggiare, scrivere“ - „Leben, Reisen, Schreiben“. Das Schreiben und das Reisen sind eng miteinander verbunden, sowohl in der Welt wie auch auf dem Papier, denn es sind grenzüberschreitende Tätigkeiten: „Non c'è viaggio senza che si attraversino frontiere – politiche, linguistiche, sociali, culturali, psicologiche, anche quelle invisibili [che separano un quartiere da un altro nella stessa città, quelle tra le persone, quelle tortuose che nei nostri inferi sbarrano la strada a noi stessi].“¹

Als Schreibender, so sagte Magris einmal, ist man zugleich Zollbeamter und Passierender, Grenzen werden markiert und überschritten in sich neu konstituierende Texträume hinein.² Solche Grenzüberschreitungen sind dem Werk Claudio Magris', wie der Literatur überhaupt, immanent. Hier geht es nicht um nativ-euphorische Schmelztiegelphantasien, sondern um ein „darüber hinaus“, in dem sich Perspektiven eröffnen und Sagbarkeiten ergeben die evident werden lassen, dass die Faktizität des Hier und Jetzt nicht den letzten Horizont des Verstehens bildet.

Nicht alle, ja nicht einmal die wichtigsten Werke Magris' können an dieser Stelle Erwähnung finden. Als Schriftsteller, Literaturwissenschaftler, Essayist und Übersetzer hat er sich in vielfältiger Weise mit der Kultur, dem Erbe und dem Mythos Mitteleuropas auseinandergesetzt. Von der Dissertation über den Habsburger-Mythos in der modernen österreichischen Literatur, *Il Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963), 24-jährig in Turin verfasst und bis heute eine zentrale Studie, von seinem ersten Roman *Danubio* (1986) bis zum jüngsten Roman, *Verfahren eingestellt* (dt. 2017; it. Orig. *Non luogo a procedere* 2015), von seinen journalistischen Arbeiten über innen- und außenpolitische Themen in der italienischen Tageszeitung *Corriere della Sera* bis hin zu seinen eigenen Übersetzungen, zeichnet sich sein Werk durch eine transnationale Perspektive aus.

Analog zur Donau, deren Biegungen und Mäandern er in seinem ersten Roman *Danubio* bis zum Meer hin folgt, bewegen sich auch seine Texte horizontal über geographische, nationale und kulturelle Grenzen hinweg und beleuchten zugleich die vertikale Ereignisebene, das einzigartige Beziehungsgeflecht der deutschsprachigen Literatur der Moderne in ihrer Verankerung in Traditionen

¹ *L'infinito viaggiare*, S. XVI

² „Wer schreibt, arbeitet an den Grenzen und ihren gleitenden Übergängen, dort, wo sie verfließen und verschwinden.“ (MAGRIS 1999: 70)

jüdischen Denkens, historischen Entwicklungen und europäischen Mythen. Claudio Magris ist mithin auch ein Zeuge der Geschichte Europas: Er beschreibt den Schrecken des 20. Jahrhunderts, aber auch die Träume von Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit. Grenzen öffnen sich nämlich nicht nur in die Freiheit, sondern auch in die Barbarei.

Wie James Joyce, dem Magris' Heimatstadt Triest zum selbstgewählten Exil wurde,³ ist Claudio Magris ein Schriftsteller, der sich auf große Distanzen versteht. Wie in Joyces Flussroman *Anna Livia Plurabelle* wird in *Danubio* das Wasser als sprachbildendes Element und Gegenstand historischer Reflexion verwendet, auch um die Verflüssigung tradierter Wissensbestände imperialer Epistemologie in der Materialität des Kunstwerks selbst zu exponieren.

Brachte Joyce in der Figur des Odysseus die mediterrane Welt nach Dublin, so bringt Magris die ‚schöne blaue Donau‘ mit Kubricks „Odyssee im Weltraum“ in Beziehung und reflektiert über Weisen in denen die Vergangenheit auf die Zukunft projiziert wird.

Wir ehren in Claudio Magris somit im besten Sinne einen Literaturwissenschaftler und Schriftsteller „dietro le nazioni“.

Lieber Herr Professor Magris, in Anerkennung Ihrer außerordentlichen Verdienste und Ihrer wegweisenden Beiträge zur Kulturvermittlung und Geschichte Europas ist es mir eine große Freude, Ihnen die offizielle Urkunde zur Verleihung des Doktorgrades ehrenhalber präsentieren zu dürfen, und ich darf Sie dazu zu mir auf das Podium bitten.

Nach akademischer Tradition darf ich nun den Urkundentext verlesen.

Mit der Verleihung der Würde eines Doktors der Philosophie ehrenhalber zeichnet der Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin die überragenden Verdienste von Claudio Magris als Literaturwissenschaftler und Schriftsteller aus.

Claudio Magris hat in seinem international sehr stark beachteten, in eine Vielzahl von Sprachen übersetzten literaturwissenschaftlichen Œuvre Grundlegendes zur deutschen und österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts gesagt. Seine klarsichtige Analyse des ‚habsburgischen Mythos‘ mit ihren Untersuchungen zur fortgesetzten Präsenz und Remodellierung des Habsburg-Themas in der österreichischen Literatur (Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Franz Werfel u.a.) hat der Literaturwissenschaft ein ganzes Forschungsfeld neu eröffnet. Es ist ferner das Verdienst von Claudio Magris, als einer der ersten Literaturwissenschaftler die fortdauernde Prägung der mitteleuropäischen Literatur durch eine Dimension jüdischen Denkens umfassend und aus transnationaler Warte untersucht zu haben.

Die Freie Universität Berlin ehrt in Claudio Magris einen Wissenschaftler und Autor, der die deutschsprachige Literatur der Moderne in geographisch, national und kulturell grenzüberschreitender Weise gewürdigt hat und der zugleich in seinem italienischsprachigen fiktionalen und essayistischen Werk stets die ethische Verpflichtung der Literatur in einem gerade heute problemreichen europäischen Kontext mit Nachdruck unterstrichen hat. In seiner ebenso reichen wie bisweilen unbequemen literarischen und essayistischen Produktion umkreist Magris mit stets noch zunehmender Intensität schwierige Phasen und Zonen der deutschen, der italienischen und der europäischen Geschichte in ihren unmittelbaren Auswirkungen auf das europäische Selbstverständnis. Magris reflektiert dabei mit scharfem Problembewusstsein die Schnittstelle zwischen dem deutsch- und dem italienischsprachigen Kulturraum als eine exemplarische kulturelle Konfiguration Europas.

³ *Finnegan's Wake* 301, 16: „And Trieste, ah Trieste I ate my liver. Se non è vero (è ben trovato)“.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, bitte gratulieren Sie mit mir unserem neuen Ehrendoktor Prof. Dr. h.c. Claudio Magris.

Liebe Festversammlung: Die Betonung auf der Notwendigkeit der Erinnerung sowie einer unpathetischen, präzisen Analyse der Gegenwart geht einher mit einer Verantwortung der Literatur, aus der Magris sie nicht entlassen will, sondern die gerade in Krisenzeiten relevant wird: 1987, zwei Jahre vor dem Fall der Mauer, schrieb er anlässlich eines Besuches über Berlin, es sei „una città per la quale, come per molte città in crisi, la cultura è divenuta un elemento essenziale di vita e di lavoro, una primaria attività produttiva e una vera e propria ragion d'essere“.⁴

Sehr geehrter Herr Professor Magris, wir sind stolz, dass unsere Stadt und in diesem historischen Moment auch unsere Universität Teil Ihrer Geschichte geworden sind!

Zitate

JOYCE, James: *Finnegans Wake*, London 1971.

MAGRIS, Claudio: *L'Infinito Viaggiare*, Milano 2005.

MAGRIS, Claudio: „Auf der anderen Seite. Grenzbetrachtungen.“ In: Ders.: *Utopie und Entzauberung. Geschichten, Hoffnungen und Illusionen der Moderne*, München 1999, 60-80.

⁴ *L'infinito viaggiare*, 60.

Wo liegt unser Ithaka?

Laudatio anlässlich der Ehrenpromotion von Claudio Magris am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin

Prof. Dr. Bernhard Huss (FU Berlin)

Eccellenza, sehr geehrter Herr Botschafter, sehr geehrter Herr Gesandter,
sehr geehrter Herr Präsident, lieber Herr Alt,
sehr geehrte Frau Dekanin, liebe Frau Olk,
lieber Luigi Reitani,
sehr geehrter Herr Kanzler unserer Partneruniversität Potsdam, Herr Gerlof,
sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freundinnen und Freunde,
und vor allem natürlich: sehr geehrter, lieber Claudio Magris!

Claudio Magris in einer Laudatio angemessen zu würdigen, scheint prima vista zugleich sehr leicht und sehr schwer. Es wäre sehr leicht ihn zu loben, blickte man auch nur ganz kurz auf das stupende Werk und die Vielseitigkeit des Autors sowie auf seine zahlreichen vorgängigen Ehrungen: Claudio Magris ist germanistischer Literaturwissenschaftler, Kulturhistoriker und Kulturtheoretiker, Übersetzer, Essayist, Romancier, Dramatiker, Verfasser einer ganzen Reihe von anderen Texten in diversen Genres, bei denen die Überschreitung hergebrachter Grenzen literarischer Gattungen und abtrennbarer Textsorten gewissermaßen Programm ist. Claudio Magris ist niemals ‚nur‘ der Literaturwissenschaftler, niemals ‚nur‘ ein literarischer Autor, niemals ‚nur‘ der Essayschreiber. Der Auftaktband seiner Werkausgabe in der überaus angesehenen Reihe *I Meridiani* beim Verlag Mondadori versammelt mit gutem Grund zwei der bekanntesten und wirkungsmächtigsten Texte wissenschaftlicher Prägung aus der Feder von Magris – die ursprüngliche Doktorarbeit über den *Habsburgischen Mythos in der modernen österreichischen Literatur* (Original 1963, dt. 1966 und it. überarbeitet 1996, dt. 2000) und *Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums* (Original 1971, dt. 1974) – neben einigen der bekanntesten ‚literarischen‘ Werke, insbesondere *Donau. Biographie eines Flusses* (Original 1986, dt. 1988) und *Mutmaßungen über einen Säbel* (Original 1984, dt. 1986). Claudio Magris hat darüber hinaus, wie gesagt, eine Vielzahl von Texten vorgelegt. Insgesamt ist er in mehr als 30 Sprachen übersetzt worden. Er ist Mitglied einer ganzen Reihe von national und international bedeutsamen Akademien (Österreichische Akademie der Wissenschaften; Accademia delle Scienze di Torino; Akademie der Wissenschaften Göttingen; Akademie der schönen Künste München; Akademie der Künste Berlin; Accademia dei Lincei). Das Wirken von Claudio Magris im akademischen und kulturpolitischen Bereich wurde mit zahlreichen Auszeichnungen honoriert; so ist Magris unter anderem Träger des Großkreuzes des Verdienstordens der Republik Italien, des Österreichischen Ehrenzeichens für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse, des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland sowie des Großen Bundesverdienstkreuzes mit Stern, ferner des Ordens Pour le Mérite. Wie man sieht: Es ist leicht, eine Persönlichkeit wie Claudio Magris zu loben.

Es ist aber auch schwer. Claudio Magris selbst wäre wohl der Erste, der das soeben Referierte in eine kritische Distanz rücken würde und mehr verlangte als nur ein äußerliches Resümee einer persönlichen Erfolgsstatistik. Das so beeindruckend facettenreiche Oeuvre lässt sich leicht katalogisieren, gerade angesichts seiner Vielseitigkeit aber weniger leicht charakterisieren. Dennoch ist es, denke ich, möglich, Claudio Magris' Wirken und Werk zumindest tentativ gerecht zu werden, indem man den Versuch unternimmt, eine Art Generalthema seines Denkens ausfindig zu machen und seine Texte von hier aus einzuordnen. Notgedrungen bleibt das eine Interpretation, eine Deutung, und es ist nicht einfach die Wahrheit über Magris. Doch dürfte Claudio Magris selbst eine solche Selbstbescheidung des Laudators auch aus programmatischen Gründen sehr viel lieber sein und näher liegen als ein allzu gewisser Gestus.

Wo liegt unser Ithaka?, so könnte man in Anlehnung an Magris' Band *Itaca e oltre* (1982), einer Sammlung von Aufsätzen und Artikeln aus dem *Corriere della Sera*, als Grundfrage formulieren, die Magris wieder und wieder beschäftigt hat. Der hier titelgebende Essay geht von Novalis' Fragment gebliebenem Roman *Heinrich von Ofterdingen* aus, wenn er Ithaka als die Chiffre der vom romantischen Subjekt ersehnten Totalität profiliert, zu der der Mensch heimzukehren begehrt, wie Odysseus. Ithaka in diesem Sinne ist die "concezione totale e organica del mondo" (*Itaca e oltre*, 44), deren Essenz und Atem im Leben des Kosmos dichterisch zu erfassen wäre, um lebensweltliche Realität und metaphysische Universalität in eins zu bringen und so die Brücke zwischen dem Individuum und der von ihm schmerzlich vermissten und stets erstrebten Totalität zu schlagen. Und Dichtung und Literatur haben sich, wie Claudio Magris in seinem fundamentalen Aufsatz „Großer Stil und Totalität“ (aus: *Der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der modernen Literatur*, Original 1984, dt. 1987) eindringlich dartut, immer wieder an einer solchen Verbindung und Synthese versucht, auch in der so genannten Moderne. Der ‚Große Stil‘, der nicht etwa ein einheitliches Stilphänomen im engeren Sinne ist, definiert sich geradezu durch die Sehnsucht und das Bemühen, die Totalität zu erfassen, auf ganz unterschiedlichen Wegen ‚nach Ithaka‘ zu gelangen. Doch tritt diesem Bemühen seit dem Ende des 18. und verstärkt im 19. Jahrhundert der ‚Nihilismus‘ entgegen, eine Infragestellung zunächst des Weges nach, dann der Existenz von Ithaka, und schließlich auch des Subjekts selbst, das als ‚alter Ulyxes‘ dorthin gelangen möchte. Hier, in diesem Aus-dem-Blick-Geraten Ithakas, scheint mir ein Grundproblem zu liegen, um das der Literaturwissenschaftler wie der Literat Magris immer von Neuem kreist und das er aus immer wieder unterschiedlicher Warte in den Blick nimmt; „[...] in eben diesen Jahren zeichnet sich mit außerordentlicher Intensität jene Spannung ab zwischen dem Traum von der Totalität und der Angst des Nihilismus, zwischen Fülle des Sinnes und Sinnzerfall, die auch unsere Kultur prägt“ („Großer Stil und Totalität“, 25).

Claudio Magris hat in eindringlichen Analysen exemplarisch gezeigt, wie die Literatur auf den Verlust der Gewissheit um Ithaka reagiert. Sein besonderes Interesse gilt dabei der deutschsprachigen Literatur der Moderne, und es ließen sich sehr viele seiner wissenschaftlichen Veröffentlichungen heranziehen, um dies zu belegen. Mir gefallen (auch aus persönlichen Gründen) unter anderem seine Arbeiten zu E.T.A. Hoffmann ganz besonders, von denen einige bedeutende in deutscher Sprache der Band *Die andere Vernunft. E.T.A. Hoffmann* versammelt (Original 1978, dt. 1980). Magris betont hier nachdrücklich die Bedeutung Hoffmanns für die europäische Literatur der Moderne und weist eindrücklich nach, wie die Verabschiedung ‚romantischer‘ Gewissheiten und die Aufgabe des Vertrauens auf eine ‚holistische‘ Bändigung der Welt durch ein Erzählen quittiert werden, das zeitlich, räumlich und sachlich ins Polyperspektivische rückt und den vermeintlichen Wirklichkeitsbezug einer linear erzählbaren Welt zugunsten einer facettierten, fragmentierten Chronotopik abtreten lässt. Magris zeigt hier, wie eine neue, höhere Form des phantastischen Realismus Antworten auf die Situation zu finden versucht, die sich aus der Absage an vorgängige klassizistisch-humanistische Vorstellungen von Objektivität und universeller Humanität ergibt.

Diese Absage ist keine Affirmation, sondern ein schmerzlicher Prozess, der zudem verquickt ist mit dem „Untergang des Subjekts“, wie ihn Magris unter anderem in Analysen der Narrativik von Italo Svevo meisterhaft behandelt hat („Das Schreiben und das wilde Alter: Italo Svevo“, *Der Ring der Clarisse*, hier: 248). Beides geht einher mit der von Magris offen und implizit immer wieder am historischen Objekt beobachteten, aber auch selbst gestellten Frage, worin nach dem Wegbrechen zunächst der metaphysisch-religiösen Heilsversprechen, sodann aber auch des Optimismus aufklärerischer Vernunftbegeisterung der Wert und die Funktion der Rationalität noch liegen können. Mir scheint – aber unter anderem darüber wäre beim morgigen Studententag zur literarischen Dimension von Magris' Werk noch zu sprechen – in Magris' Literatur durchaus eine subkutane Spannung zwischen (vielleicht ‚spätilluministischer‘) Vernunftorientiertheit und einem entsprechenden Ethos einerseits und andererseits deren skeptischer Preisgabe, wenigstens Infragestellung, und vielleicht auch einer Versuchung des nihilistisch ‚Wilden‘ zu liegen. Was nämlich passiert in einer Situation, da – so Magris bezüglich Svevos Altersfigurationen – dem alt gewordenen

Menschen nur noch das wilde Lachen über Alternativlosigkeiten bleibt, da das faustische Projekt überholt ist und der Teufel „der Vertreter einer Firma ist, die nichts mehr anzubieten hat“ („Das Schreiben und das wilde Alter: Italo Svevo“, 263)? Claudio Magris selbst fasst jedenfalls die generelle Situation in schonungslos präzise Worte, die sich keineswegs nur auf Literatur beziehen: „Das antike Epos schien spontan von einem einigenden Sinn durchdrungen; das moderne Denken muß ihn mit dem jeder Konstruktion innewohnenden autoritären Zugriff begründen, oder es muß darauf verzichten, mit der Regression, die dieses Nichts mit sich bringt. Die zeitgenössische Intelligenz schwankt daher zwischen dem Zentralismus der Vernunft, die Modelle konstruiert und verordnet, und dem Partikularismus der unverbundenen und zusammenhanglosen Verschiedenheiten, die sich gegenseitig aufheben in dem, was Musil ‚ein Delirium vieler‘ nannte“ („Großer Stil und Totalität“, 43).

Wo große Erzählungen versagen, wo der ‚Große Stil‘ mit seinen Totalisierungsversuchen ins Hintertreffen gerät und wo das Subjekt auf sich selbst und auf die Frage und Fragwürdigkeit seiner eigenen Konstruktion und Konstruierbarkeit zurückgeworfen ist, wo wir uns auf einer „odissea senza Itaca“ befinden (*Itaca e oltre*, 48), da werden Probleme der individuellen und kollektiven Selbstdefinition virulent. Und hier kommt die für Claudio Magris so zentrale Thematik der Grenze, der Grenzerfahrung, der Eingrenzung, Abgrenzung und Ausgrenzung ins Spiel. Vielleicht nirgends ist die Bedeutung der Grenze für das menschliche Selbst- und Fremdverständnis, für die Konstitution kultureller Identitäten, aber auch für die Produktion literarischer Texte, so präzise und zugleich so persönlich erörtert worden wie in Claudio Magris' Buch *Wer steht auf der anderen Seite? Grenz betrachtungen* (1993). Grenzen sind erfahrbar zunächst und am Schärfsten in zugespitzten historisch-politischen Situationen, die zur Stellungnahme im wahrsten Sinne des Wortes zwingen, wie Magris eingangs in diesem Text am Fall eines Deutschen aus dem Schwarzwald klar macht, der in den 1930er Jahren trotz seines ‚Ariertums‘ aufgrund seines „Menschheitspatriotismus“ die von den Nationalsozialisten vereinnahmte Heimat örtlich verlässt: „Als er die Grenze zwischen Deutschland und Frankreich überschritt, dachte er gewiß nicht daran, seine deutsche Heimat zu vergessen oder ihr den Rücken zu kehren. In diesem Augenblick fühlte er ganz einfach, daß seine eigentliche Heimat, oder besser, sein eigentlicher Standort, solange die Herrschaft der Nazis dauerte, auf der anderen Seite war“ (*Wer steht auf der anderen Seite?*, 6).

Das Oktroyieren von Grenzen in Frage zu stellen ist eine der grundständigsten Aufgaben von Literatur, wie Magris sogleich nach jenem Fallbeispiel eindringlich formuliert: „Die Grenze ist etwas Zwiefaches und Doppeldeutiges: bisweilen ist sie eine Brücke, um dem anderen entgegenzugehen, bisweilen eine Schranke, um ihn zurückzustoßen. Oft entspringt sie dem Wahn, jemanden oder etwas auf die andere Seite verweisen zu wollen. Ich glaube, daß die Literatur unter anderem auch eine Reise auf der Suche nach der Entzauberung dieses Mythos der anderen Seite ist, der Versuch, zu verstehen, daß jeder bald hier und bald dort steht – daß Jedermann, wie in einem mittelalterlichen Mysterienspiel, der Andere ist“ (ebd.).

Die Literatur (und mittelbar, sie untersuchend, der Literaturwissenschaftler) ist also befasst mit der Verarbeitung und Darstellung von Grenzerfahrungen, nicht zuletzt mit der Infragestellung von Grenzen. Für Claudio Magris ist die hier angesprochene (historische, politische, moralische) Fragwürdigkeit mancher Grenze und Grenzziehung allerdings ein Komplement zur Notwendigkeit der Grenze, die dem Menschen angesichts jenes Verlusts der Totalität umso unverzichtbarer wird: „Jede Abgrenzung hat mit Unsicherheit zu tun und mit dem Bedürfnis nach Sicherheit. Die Grenze ist eine Notwendigkeit, denn ohne sie, oder besser ohne begrenzende Unterscheidung, gibt es keine Identität, keine Form, keine Individualität, ja nicht einmal eine reale Existenzmöglichkeit, denn sie würde vom Gestalt- und Unterschiedslosen verschlungen. Die Grenze bedeutet Wirklichkeit, verleiht Umrisse und Gestalt, bestimmt die Besonderheit der Einzelperson wie des Kollektivs, der Existenz wie der Kultur. Grenze ist Form, also auch Kunst. Die dionysische Lebensauffassung, die sich für das Aufgehen des Ich in den Glutten einer ungeordneten Triebwelt ausspricht, was angeblich befreiend wirken soll, tatsächlich aber nur zur totalen Vereinnahmung führt, nimmt dem Subjekt jede

Widerstandsfähigkeit, jede Möglichkeit zur ironischen Distanzierung, setzt es der Gewalt und der Gefahr der Auslöschung aus und löst jede einheitliche Wertvorstellung in eine rohe, gallertartige Masse auf“ (*Wer steht auf der anderen Seite?*, 20).

Nichtigkeit und Beständigkeit, Skandalosität und Berechtigung von Grenzen und Grenzziehung sind im Spannungsfeld von Totalität und Nihilismus Antithesen, die Claudio Magris in allen von ihm verfassten Textsorten und von ihm eingenommenen Textperspektiven unablässig beschäftigt haben. So spürt er in seinem Erfolgsbuch *Donau* entlang dem Lauf des Flusses regionalen, nationalen, kulturellen, historischen und individuell-persönlichen Grenzmarken nach; es entsteht das gewaltige Gemälde eines von instabilen Grenzen durchzogenen, diese Grenzen immer wieder neu ziehenden Kulturraums Europa, der sich durch die Vielfalt der Ein- und Ausgrenzungen im Positiven wie im Negativen seit Jahrhunderten bestimmt. So untersucht Claudio Magris in seiner 1963 an der Universität Turin entstandenen Dissertation zum Habsburgmythos die im 18. Jahrhundert wurzelnde und für die österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Affirmation wie Kritik und Dekonstruktion konstitutive ‚mythische‘ Großzählung von der österreichisch-ungarischen Monarchie als Selbstdefinitionsmuster – auch dieses Muster setzt auf Grenzziehungen, nicht nur regional und historisch, sondern auch zu kontrastiven Teilen der k.u.k.-fernen Realität nach 1918, als der Mythos seinen Einfluss keineswegs schon eingebüßt hatte. Das Buch *Weit von wo* über Joseph Roth trägt, wie zuvor kurz angemerkt, im Deutschen den Untertitel *Verlorene Welt des Ostjudentums*; besser ist der Untertitel des Originals *Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, denn es geht hier immer wieder um Joseph Roth, aber das große und wichtige Thema ist die Relation der jüdischen zur europäischen Kultur, tatsächliche und postulierte Abgrenzungen ebenso betreffend wie vor allem eine lange Zeit verdrängte, übersehene oder verschwiegene Einbettung. Mit der Behandlung der kulturhistorischen Bedeutung der Shoah in diesem Kontext ebenso wie der Integration dieses Themas in jene grundsätzliche Antithese von Individuation vs. Totalität hat Claudio Magris einer transnational und trans- wie interdisziplinär orientierten Forschung zur europäischen Moderne entscheidende Impulse gegeben.

In diesem Buch ist die Frage nach der Überlagerung von vermeintlich abgegrenzten Bereichen, nach ihrer Synthese, nach dem Wesen des ‚Buntgemischten und Zusammengesetzten‘ (wie Magris andernorts sagt: *Wer steht auf der anderen Seite?*, 18) von höchster Bedeutung. Und diesem Buntgemischten und Zusammengesetzten hat das Interesse von Claudio Magris seit jeher gegolten. Hieraus entstehen seine Romane, die – wie *Blindlings* (Original 2005, dt. 2007) oder jetzt *Verfahren eingestellt* (Original 2015, dt. 2017) – eine soziale, historische, politische Polyphonie in Szene setzen, die im Sinne des von Claudio Magris aufmerksam gelesenen Michail M. Bachtin eine Reaktion auf die Facettiertheit lebensweltlicher Erfahrung ist. Das Interesse an der Hybridität und sozialen wie kulturellen Vielstimmigkeit ist bei Magris ein Interesse, dessen biographische Wurzeln der Autor selbst des Öfteren herausgestrichen hat – unter stets ausdrücklichem Verweis auf Triest (man denke hier vor allem an den mit Angelo Ara zusammen publizierten Band *Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa*, Original 1982, dt. 1987), Triest, eine Stadt der Grenzen, der Grenzerfahrung und der kulturellen ‚Buntgemischtheit‘, Triest, „als Umschlagplatz und Hafen des habsburgischen Vielvölkerstaates [...] eine kosmopolitische Provinzstadt, in der das italienische Bürgertum fortgesetzt andere Volks- und Kulturgruppen assimilierte“ („Das Schreiben und das wilde Alter: Italo Svevo“, 265). Triest, eine Stadt, in der Trennung durch Grenzziehung ebenso klar und schmerzhaft erfahren wurde wie dort klarsichtig vorausgeahnt wurde, dass die Beseitigung von Grenzen nicht einfach und ohne Weiteres im Erreichen einer ersehnten Totalität resultiert und dass Ithaka nicht schon wieder in Reichweite ist, weil eine Grenzziehung aufgegeben wird. Die Parallele zu Berlin hat Claudio Magris selbst formuliert, und die Parallele zu Europas Situation drängt sich auf.

Claudio Magris hat mit erschreckender Weitsichtigkeit bezüglich der Vorgänge im Ex-Jugoslawien der frühen 1990er Jahre Sätze über Europa geschrieben, die sehr heutig anmuten: „Nach den großen befreienden Ereignissen des Jahres 1989, die die Möglichkeit zum Niederreißen von Mauern und

Grenzbarrieren schufen, die Möglichkeit, ein neues, gemeinsames Europa aufzubauen, sehen wir jetzt, wie man neue Gräben zieht und neue Mauern baut: ethnische, chauvinistische, partikularistische. Überdies taucht am Horizont das Schreckgespenst der massenhaften Wanderung von Menschen auf, die, angetrieben von Leid und Hunger, wahrscheinlich ihre Heimat, ihre Grenzen verlassen und Haß und Furcht hervorrufen werden, was wiederum zur Entstehung neuer Barrieren führen wird. Von der Antwort auf diese epochemachenden Verschiebungen – hoffentlich einer von Haß und demagogischer Gefühlsduselei freien Antwort – wird schon in allernächster Zukunft das Überleben oder zumindest die Würde Europas abhängen“ (*Wer steht auf der anderen Seite?*, 28f.).

Einen Teil solcher Antwort hat die Literatur mit zu leisten. Hier haben Sie, lieber Claudio Magris, in beharrlicher literaturwissenschaftlicher, essayistischer und literarischer Arbeit und unter kontinuierlicher intensiver Analyse der literarischen Tradition der europäischen Moderne, das Programm einer entspannten Akzeptanz kultureller ‚Buntgemischtheit‘ entworfen. Das ist explizit keine literarische Ideologie des ‚anything goes‘, denn Sie haben zugleich – gerade auch unter Verweis auf literarische und akademische Diskussionen unserer Zeit – vor der Gefahr des Totalitarismus einer eigentlich oder vermeintlich anti-totalitaristischen Welthaltung, Philosophie und Poetik eindringlich gewarnt. Ein Hauptmittel dagegen ist, so haben Sie wiederholt betont, neben der Memorialfunktion der Dichtung, die vor dem Vergessen zu bewahren hilft („Domande“, *Problemi del nichilismo*, 192), die literarische Ironie und die ironische Distanzierung von allen Versuchen einer Vereinnahmung durch all diejenigen, die uns Ithaka dort vorspiegeln wollen, wo es nicht sein kann oder nicht sein sollte. An diesem Projekt ironischer Hellsichtigkeit, das Sie literarhistorisch schon bei Ihrer ins vielsagende Jahr 1968 fallenden Arbeit zu einem Autor wie Wilhelm Heinse (*Wilhelm Heinse*, 1968) beschäftigt hat, waren und sind Sie unablässig tätig. Mehr dazu wird es morgen zu sagen geben. Heute freuen wir uns im Sinne all des Gesagten und sind stolz, dass die Freie Universität Berlin die erste deutsche Universität ist, die Sie mit dem Doctor philosophiae honoris causa auszeichnet.

Lieber Claudio Magris, Ihr so umfassendes persönliches Forschungs- und Literaturprojekt ist für uns heute in Europa nötiger und wichtiger denn je. Die Frage ‚Wo liegt unser Ithaka?‘ könnten wir nämlich selbst dann nicht aufgeben, wenn wir es wollten. Herzlichen Dank.

Claudio MAGRIS:

Wilhelm Heinse, Udine 1968.

Die andere Vernunft. E.T.A. Hoffmann (Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur 1), Königstein/Ts. 1980.

„Domande“, in: Claudio MAGRIS/Wolfgang KAEMPFER (Hgg.): *Problemi del nichilismo*, Milano 1981, 191-194.

Itaca e oltre, Milano 1982.

„Großer Stil und Literatur“, in: ders.: *Der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der modernen Literatur*, Frankfurt a.M. 1987, 7-50.

„Das Schreiben und das wilde Alter: Italo Svevo“, in: ders.: *Der Ring der Clarisse. Großer Stil und Nihilismus in der modernen Literatur*, Frankfurt a.M. 1987, 240-268.

[mit Angelo ARA] *Triest. Eine literarische Hauptstadt in Mitteleuropa*, München/Wien 1987.

Wer steht auf der anderen Seite? Grenzbetrachtungen, Salzburg/Wien 1993.

Opere. Volume primo, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina PELLEGRINI e uno scritto di Maria FANCELLI, Milano 2012.

Schreiben, Finden und Erfinden

Dankesrede des Laureaten Prof. Dr. h.c. Claudio Magris

Sehr geehrter Herr Präsident, sehr geehrte Frau Dekanin, sehr geehrter Herr Botschafter Italiens, liebe Kolleginnen und Kollegen, lieber Bernhard Huss, lieber Luigi Reitani, sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde und Freundinnen!

Man sagt, Heimspiel sei schwieriger als Auswärtsspiel, weil man weniger Recht hat, zu verlieren. Ich weiß nicht genau, ob ich hier heim oder auswärts spiele. Ich bin Italiener, Italienisch ist meine Sprache, die Syntax meiner Wahrnehmung und Darstellung der Welt. Aber es sind die Deutsche Literatur, die Deutsche Kultur – Kultur, sagte vor vielen Jahren ein genialer Triestiner Philosoph und Germanist, Carlo Antoni, ein Wort, in dem ein besonderes Pathos klingt – die meine Weltanschauung geprägt haben, mein Gefühl der Geschichte mit ihren Hoffnungen, Entzauberungen, Trümmern, Katastrophen und Utopien.

Nein, es wäre für mich komisch zu denken, dass ich hier im Ausland bin. Deutschland, wo ich gelernt, studiert, gelehrt habe; die Städte meines Lebens, Freiburg, München, Berlin und andere, meine Städte. Als ich zum ersten Mal an dieser Freien Universität eine Vorlesung gehalten habe – im geteilten Berlin, in den stürmischen Zeiten der Studentenbewegung –, hätte ich nie gedacht, dass mir eines Tages von dieser Universität eine solche Ehre erwiesen würde.

Man darf eine solche Ehre mit gutem Gewissen annehmen nur weil man weiß, dass eine solche Anerkennung nicht nur uns, in diesem Falle mir, erwiesen wird, sondern implizit allen anderen Menschen, denen wir zum guten Teil verdanken, was wir gemacht, verstanden, geschaffen haben. Menschen, die uns wesentliche Seiten des Lebens gezeigt haben, die wir allein nicht entdeckt hätten; Menschen, die uns durch das ganze Leben begleitet oder unser Leben nur für einen Augenblick gekreuzt haben und uns die Augen, die Gedanken, das Herz geöffnet haben.

Gregorius Magnus sagte, er hätte die wesentlichen Dinge des Lebens ohne seine Brüder nicht entdeckt oder verstanden. Das kann auch einer wiederholen, der kein Papst ist, ohne natürlich dabei die Schwestern zu vergessen.

Mein Dank gilt allen, die mir geholfen haben, meinen Weg zu gehen und besonders Euch allen. Ich wünsche Euch allen alles Gute und Liebe. Unberufen, wie man auf Jiddisch sagt.

Statt einer richtigen literaturwissenschaftlichen Vorlesung, die vielleicht bei dieser Gelegenheit mehr am Platz wäre, werde ich versuchen, etwas aus der Werkstatt der literarischen Arbeit zu erzählen.

Im Vorwort zu den *Lyrical Ballads* (1800) schreibt Wordsworth: „Ich kann nicht behaupten, dass ich jedes Mal mit einem klaren, fest umrissenen Plan zu schreiben begonnen habe.“ Es gibt Bücher, die schreibt man und kennt dabei schon von Anfang an, noch bevor man beginnt, ihre Natur, ihr Thema, ihren Gegenstand. Das ist bei einigen literaturkritischen Texten der Fall. Aber manchmal schleicht sich bei manchen literaturkritischen Aufsätzen ein Schwanken, eine stimulierende Unsicherheit über das ein, wonach man sucht, über die eigentliche und noch verborgene Thematik der Untersuchung und somit über den Stil, der dem in Entstehung begriffenen Text ein Gesicht geben würde. In einer Studie über Hoffmann, als ich mich in das Chaos von Träumen und Alpträumen seiner Werke hineinwagte, in denen der Ich-Erzähler sich häufig dabei überrascht, mit einer unbekanntenen Stimme zu sprechen, die ihn verblüfft, bezaubert oder ruiniert, wurde die historisch-kritische Analyse nach und nach auch zu einer Reise in die unbekanntenen Labyrinthe des Lebens und damit irgendwie auch meines eigenen Lebens. Auch der Forscher könnte manchmal sich fragen, wie Nathanael in dem *Sandmann*, als er sein

Gedicht laut vorliest: „Wessen grauenvolle Stimme ist das?“ Vielleicht nicht unbedingt grauenvoll, im Fall des Literaturwissenschaftlers, aber immerhin.

Fiktion wie Essayistik gehen oft tastend vor, sondieren das Terrain, schaffen ihr Thema und entdecken den richtigen Weg, während sie ihn suchen oder konstruieren. Als ich mein erstes Buch schrieb, *Der habsburgische Mythos* (1963), wusste ich nicht genau, was ich schreiben wollte und was ich schreiben würde, und das passiert mir auch jetzt noch; erst wenn ich ein Drittel geschrieben habe, weiß ich, welches Buch ich schreibe. Der habsburgische Mythos faszinierte mich, weil jene österreichische Welt auf der einen Seite als die Welt der Ordnung, der Harmonie, der Einheit und der Totalität des Lebens gefeiert und ihm nachgetrauert wurde, auf der anderen Seite aber eine Literatur geschaffen hatte, die die Leere, das Chaos, die Krise der Zivilisation ans Licht gebracht hatten. Die Leere der ganzen Realität, die, wie Musil schreibt, „in der Luft steht“. Eine Wetterstation für Weltuntergang, wie Karl Kraus sagte, eine Werkstatt des modernen Nihilismus und gleichzeitig ein ironischer Guerillakrieg gegen ihn.

Ich habe die Bedeutung der habsburgischen Welt nicht über die Nostalgie der alten ‚austriacanti‘ von Triest kennengelernt, sondern von den alten Triestiner Irredentisten, die gegen sie gekämpft hatten und sie eben entdeckt und bewundert hatten, nachdem sie dazu beigetragen hatten, sie zu zerstören. Auch in meinem Buch wird die Verführung dieser Welt durch ein hartes, kritisches Urteil gefiltert. Durch die Arbeit an diesem Buch habe ich verstanden, dass jede authentische Nostalgie eine Negation voraussetzt, dass jedes ‚Ja‘, um wirklich authentisch zu sein, vor dem ‚Nein‘ zu Kreuze kriechen muss. Übrigens sagte Joseph Roth, einer der größten Nostalgiker des Kaiserreichs, nur weil er als junger Mann gegen Franz Joseph rebelliert habe, habe er auch das Recht, ihm nachzutruern und jener Welt nachzutruern, die ihn durch die Rebellion zur Treue erzogen hatte.

Aber das bemerkte ich erst beim Schreiben und eher gegen Ende hin. Als ich mit meinem Doktorvater Leonello Vincenti, einem Meister der Germanistik der Universität Turin, dem ich viel verdanke, darüber sprach – *Der habsburgische Mythos* ist als Dissertation entstanden – da konnte er nicht verstehen, was eigentlich mein Thema war, denn ich wusste es selbst nicht ganz genau und daher konnte ich es ihm nicht richtig erklären. Es war ein komisches Gespräch, wie zwischen zwei Tauben.

Ähnlich ist der Essay *Weit von wo* (1971) entstanden, der dem Ostjudentum gewidmet ist und aus meiner leidenschaftlichen Begeisterung für Singer entstanden ist – ich lernte ihn persönlich kennen und das war eine der wichtigsten Begegnungen meines Lebens. Die Initialzündung ging von der zufälligen Lektüre einer ostjüdischen Geschichte aus. Es ist die Geschichte von zwei Juden aus einer kleinen Stadt in Osteuropa: einer trifft den anderen, beladen mit Koffern, am Bahnhof und fragt: „Wohin fährst du?“ Und der andere sagt: „Ich fahre nach Argentinien.“ Darauf der erste: „Du fährst aber weit!“ Und der andere: „Weit von wo?“ Er antwortet also mit einer Frage, wie im Talmud; das heißt einerseits, dass der Jude, der im Exil lebt, immer weit von allem ist, andererseits, dass er, da er eine Heimat im Heiligen Buch, in der Tradition, im Gesetz hat, niemals weit von nichts ist.

Ich stürzte mich also auf die Lektüre von Ghetto-Geschichten aus allen möglichen Ländern, Klassiker und weniger bekannte jiddische Autoren, chassidische Geschichten und Erzählungen aus aller Welt, vor allem aus Osteuropa. Eine Kultur, die enorme Gewalt, Entwurzelung, Exil und Verfolgung erlitten hat, ja von der Auslöschung ihrer Identität bedroht war, und die all dem eine außerordentliche, individuelle Widerstandskraft und einen unzerstörbaren Sinn für Humor entgegensetzte. Doch allmählich wurde aus dem Buch eine Art Metapher meiner Existenz, meiner Gefühle über Liebe, Familie, Exil, Angst und Mut, Tragik und Lachen. Als ich es, vor vielen Jahren, in Turin präsentierte, meinte Cesare Cases, es sei keine eigene Widmung an Marisa, meine Frau, nötig, weil man ihre Anwesenheit – natürlich indirekt, ohne Erwähnung ihres Namens – ohnehin ganz stark spüre.

Weit von wo ist formal als ein Buch angelegt, das sich im Wesentlichen auf Joseph Roth stützt, dessen Lebensgang und Werk wie das Bett ist, in dem der Fluss des Buches dahinströmt, obwohl auch von vielen, vielleicht allzu vielen anderen Dingen und Autoren die Rede ist. Aber in Wirklichkeit ist es von Singer inspiriert. Allerdings wagte ich damals nicht, Singer in den Vordergrund zu rücken und jene Welt mit seinen Augen zu betrachten, denn Singer war, ist in ihr geistig verwurzelt, sie gehört ihm und er gehört ihr. „Sie sind wohl doch kein Jude?“, sagte mir einmal, während einer Literaturtagung in Eisenstadt, ein Wiener Rabbiner und nach meiner Antwort, ich sei es nicht, fügte er hinzu, mit einer beruhigender Geste: „Es war nur eine Frage“. Roth hingegen, auch wenn er natürlich dieser Welt viel näher stand, als ich es könnte, war schon enturzelt, er hatte sie schon verloren. Also konnte ich mich mit mehr Recht in seine Perspektive versetzen, in die Perspektive jemandes, für den diese Welt schon verloren war.

Ähnlich irgendwie ist auch *Donau* entstanden. Im September 1982 machte ich mit Marisa und vier Freunden eine Reise in die Slowakei. Wir befanden uns in Fischamend zwischen Wien und Bratislava, in der Nähe der Grenze zum Osten, an der Grenze zum ‚anderen‘ Europa, wie man es damals nannte. Man sah die Donau dahinfließen, man sah den Glanz ihres Gewässers, kaum zu unterscheiden von dem der schimmernden Donauauen. Man konnte nicht genau sehen, wo der Fluss begann und wo er endete, was Fluss war und was nicht. Wir erlebten einen glücklichen Moment von Harmonie, einen jener seltenen Momente der Übereinstimmung mit dem Fließen der Existenz, auch mit ihrem Fließen auf die Mündung zu. Plötzlich sahen wir eine Aufschrift: „Donaumuseum“. Das Wort „Museum“ war in jenem Augenblick ganz seltsam; es war, als ob man entdeckte, Teil oder Objekt einer Ausstellung in einem Museum zu sein. „Ist das nur deswegen die Donau, weil es die Aufschrift sagt?“, fragten wir uns. „Und was wäre, wenn wir weiter gingen und uns herumtrieben bis zur Mündung hin?“ Das war der Beginn von vier Jahren Reisen, Schreiben, Neuschreiben, Umherstreifen, Abschied und Rückkehr, wo die Donau und Mitteleuropa zum Babel unserer heutigen Welt gerieten, mit all ihren Chancen und Verwerfungen. Lange Zeit wusste ich nicht, was für ein Buch ich letzten Endes dabei war zu schreiben – ob eine Reportage oder ein Essay herauskommen würden, oder, wie es dann zutraf, ein heimlicher Roman, dessen Protagonist natürlich viele Züge von mir hat. Aber ich bin’s nicht, er stirbt ja auch am Ende, wobei ich heute einen Ehrendoktor kriege. Auch die Essays entstehen oft unterwegs, aus auch unerwarteten Begegnungen mit Texten und Themen. Das leidenschaftliche Interesse für die Krise oder die Unrettbarkeit des Ich und der Sprache in der europäischen Literatur zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und den Zwanziger-, Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts hat mich dazu gebracht, mich mit verschiedenen Autoren zu beschäftigen – Nietzsche, Hofmannsthal, Jacobsen, Ibsen, Strindberg, Gontscharow, Hamsun, Walser, Rilke, Musil, Canetti. Essays, die versuchen, in die Wirbel der „Anarchie der Atome“ einzudringen, in die Anarchie der Atome, aus denen – für Nietzsche, Musil und viele andere – das Ich besteht. Die Sprache verstummt; es öffnet sich eine Spaltung zwischen dem Ich und dem Leben, dessen Münzen in der Tasche von Niels Lyhne, dem Helden Jacobsens, klingen, ohne dass er die Möglichkeit hat, sie herauszuholen. Und aus dem ursprünglichen Archipel der verschiedenen Essays entstand der Versuch eines Buchs über das Kontinent des Nihilismus, *Der Ring der Clarisse* (1984).

So entstand auch ein Buch, das ein zentrales Moment meiner Anschauung des Lebens, der Welt, der Geschichte darstellt, *Utopie und Entzauberung* (1999). Die Utopie ist ein Salz der Erde, obwohl scheinbar heute diskreditiert. Die Utopie, die sich schon verwirklicht glaubt oder glaubt, ein unfehlbares Rezept zu besitzen, ist falsch und gefährlich, denn sie tut der Realität und den Menschen Gewalt an. Die Entzauberung erinnert uns daran, dass wir nicht im Gelobten Land leben, dass die Welt nicht morgen früh erlöst werden wird. Die Entzauberung verstärkt aber die Utopie, indem sie die Wanderschaft zum Gelobten Land korrigiert und bekräftigt, wie für Moses, der ebenfalls das Gelobte Land nie erreichte, aber seine Wanderschaft nie aufgab. Aus verschiedenen Texten über verschiedene Autoren, Themen, Ereignisse entsteht ein Buch, *Utopie und Entzauberung*, das an die heute so

vergessene Notwendigkeit erinnert, die Welt nicht nur zu verwalten, sondern auch und vor allem zu befreien, ein bisschen besser zu machen. Ändere die Welt, sie braucht es, sagt ein Vers von Brecht.

Manchmal sind es der Stil, die Syntax, die ein Buch entstehen lassen. Der Stil ist nicht gesucht, sondern gewissermaßen aufgezwungen vom Thema, in einer notwendigen Übereinstimmung oder zumindest Entsprechung zwischen dem ‚Was‘ und dem ‚Wie‘. Denn es ist die Syntax, die der Welt Ordnung verleiht, und die Syntax ethisch-politischer Aussagen unterscheidet sich – wenigstens in meinem Fall – ganz instinktiv und notwendig von der Syntax der Fiktion.

Meine ethisch-politischen Beiträge – besonders im *Corriere della Sera*, für den ich seit 50 Jahren schreibe – sind parataktisch, eindringlich, klar, einprägsam, bestehen also überwiegend aus Hauptsätzen. Wenn man gegen etwas protestiert, Anklage erhebt, wenn man jemanden oder etwas angreift oder verteidigt, dann drückt man sich naturgemäß wie das Evangelium mit schonungsloser Klarheit aus („Eure Rede aber sei: Ja! Ja! Nein! Nein!“). Diese Klarheit erreicht man nicht nur, aber vor allem mit einer parataktischen, klaren Syntax. Das schließt freilich nicht das Wissen darum aus, wie komplex und schwierig die Probleme, wie verwickelt, widersprüchlich und manchmal absurd bis zur Lähmung politische Situationen sein können. Sich mit ihnen auseinanderzusetzen erfordert zumindest die Mühe, Klarheit zu schaffen, die moralische Verpflichtung, ja oder nein zu sagen.

Wenn man hingegen die Geschichte eines Menschen erzählt, so wird das Schreiben eine kompliziertere Angelegenheit, denn ein Mensch ist nie auf ein einziges Element seiner Persönlichkeit reduzierbar. Der Versuch, diese veränderliche und komplexe Wirklichkeit schreibend zu erfassen, führt dann eben zu einer komplexen, widersprüchlichen, hypotaktischen Schreibweise; einer Schreibweise, bei der die Hauptsätze, die das Wesentliche sagen oder sagen sollten, von den Nebensätzen, von Konzessivsätzen, von Konjunktiven und Konditionalen berichtigt, abgeschwächt, in Zweifel gezogen werden. Die Lebensbeschreibung eines Menschen, der Böses tut, beeinflusst nicht im geringsten ein klares und geradliniges Urteil über das Böse, aber es kann keine lineare Beschreibung sein, weil in diesem Menschen auch das Fürchterlichste mit vielen anderen, auch ganz verschiedenen Elementen einhergeht. Das Schreiben ist in diesem Fall wie ein Fluss, der stets seine Dämme sprengen kann, auch wenn diese Dämme klar und fest umrissen scheinen.

Manchmal enthüllt sich uns erst beim Stil das Thema, die Geschichte, die man schreiben wird und von der man bis dorthin nicht wusste, dass man sie schreiben würde. Meine erste Erzählung oder Kurzroman, *Mutmaßungen über einen Säbel* (1984), entstand auf diese Art. Ich hatte eben einen Artikel für den *Corriere della Sera* geschrieben, in dem ich auf die grotesk-tragische Geschichte der im Zweiten Weltkrieg mit den Nazis verbündeten Kosaken hinwies. Die Nazis hatten ihnen eine Heimat versprochen, ein *Kosakenland*, das ursprünglich auf dem Gebiet der Sowjetunion liegen hätte sollen, aber nachdem der Krieg für die Nazis einen immer ungünstigeren Verlauf genommen hatte und sie sich zurückziehen mussten, verschob sich auch dieses *Kosakenland* immer mehr nach Westen, wie bei einer tragischen Variante des Gänspiels oder bei Monopoly, bis es für einige Monate provisorisch in Karnien eingerichtet wurde, einem Gebiet an der Ostgrenze Italiens, zwischen Triest und Udine, wo ich mich als Kind im letzten Kriegswinter 44-45 aufhielt und diese Leute sah.

Die Nazis hatten den alten Ataman Krasnow aus der Versenkung seines Exils geholt und an die Spitze dieser Armee in Auflösung gesetzt. Er trug immer seine bunte Atamans-Uniform von früher und hatte eine Art Hauptquartier oder Kosakenhof in einem kleinen Gasthof eines kleinen karnischen Dorfes aufgeschlagen. Krasnow hatte schon einmal am Ende des Ersten Weltkriegs gegen die Roten gekämpft und verloren und auch Romane geschrieben, in denen er bisweilen die Wahrheit über seine Existenz begriffen zu haben schien. Jetzt war er dabei, eine schon gelebte und verlorene Geschichte zu wiederholen, träumte von großen militärischen Unternehmungen und wurde von den Deutschen doch nur für widerliche kleine Kampfhandlungen verwendet.

In den letzten Wochen des Krieges ergaben sich die Kosaken, denen es gelungen war, der Einkreisung durch die Partisanen zu entkommen, in Österreich den Engländern, die ihnen versprochen, sie nicht an die Sowjets auszuliefern. Sie wurden aber trotzdem von den Engländern an die Sowjets ausgeliefert und fast alle hingerichtet. Manche von ihnen stürzten sich mit ihren Pferden in einer Art kollektiven Selbstmords in die Drau. Auch Krasnow wurde 1947 in Moskau gehenkt. Aber lange wollte man glauben, und manche glauben jetzt noch daran, dass Krasnow beim letzten Zusammenstoß mit den Partisanen in Karnien umgekommen sei. Da habe er nicht mehr seine grelle, anachronistische Uniform getragen, sondern die eines einfachen Soldaten; man habe einen Toten mit Krasnow identifiziert und dort begraben. Als die sowjetischen Archive geöffnet wurden, konnte schließlich kein Zweifel mehr daran bestehen, dass Krasnow in Moskau gehenkt worden war. Aber auch nach Bekanntwerden dieser unanfechtbaren Wahrheit glaubten viele Leute, vor allem in den Tälern Karniens, unerschütterlich daran, dass Krasnow jener tote alte Mann in der schäbigen Uniform neben dem Flüsschen San Michele gewesen sei.

Ich hatte also diese Geschichte im *Corriere della Sera* erzählt und mich dabei an die historischen Fakten, das heißt auch an den Tod Krasnows in Moskau, gehalten. Aber als ich meinen Artikel durchlas, bemerkte ich, dass er voll war von Konzessiv- und Konditionalsätzen, von Konjunktiven, von „vielleicht“, „wenngleich“, „obwohl“, die den Tod Krasnows in Zweifel zu ziehen schienen, als wollte auch ich insgeheim glauben und glauben machen, Krasnow sei nicht in Moskau gestorben, sondern in Karnien, in der Uniform eines einfachen Soldaten. Und da musste ich mich fragen, welche menschliche, existenzielle, poetische Wahrheit hinter dem Wunsch steckte, an eine historisch unhaltbare Version zu glauben. Um das zu verstehen, braucht man die Literatur, die – wie Manzoni sagte – nicht Tatsachen feststellt, sondern erzählt, wie die Menschen sie erlebt haben.

Das war ein Thema, wie geschaffen für Borges, und wirklich wollte ich ihm, als ich einen Tag mit ihm am Lido von Venedig verbrachte, dieses Thema, diesen *plot* schenken. Ich erzählte ihm also die Geschichte, aber er streichelte nur leicht meinen Arm und sagte: „Nein, *Sie* müssen sie schreiben, es ist eine Geschichte aus *Ihrem* Leben“. So hat die Weltliteratur ein Meisterwerk eingebüßt, ich aber überwand meine Schreibblockade und verfasste meinen ersten Erzähltext, *Mutmaßungen über einen Säbel*, dessen Protagonist nicht Krasnow ist, sondern ein alter Priester, der als Ich-Erzähler seine Geschichte rekonstruiert, ja innig wiedererlebt, wobei er trotz politischer Distanz einen Sinn, eine Metapher, eine Reife der eigenen Existenz findet.

Ein Buch geht in meinem Fall oft von der Realität aus, von etwas, das wirklich geschehen ist, oder von jemandem, der wirklich gelebt hat. Ich glaube, wie Svevo, dass das Leben „originell“ ist, origineller als es ein Schriftsteller jemals sein könnte. „Truth is stranger than fiction“ sagte Mark Twain. Man braucht sich nur umschaun, in der großen Weltgeschichte oder in dem kleinen Kreis unserer Bekannten und unseres Alltags, um die unvorstellbare Kreativität, die unglaubliche Phantasie des Lebens zu erkennen, das voll von Überraschungen ist, unzählige Geschichten schreibt – schöne, hässliche, peinliche, grausame, großmütige, oft auch widersprüchliche Szenarien, die man für übertrieben und unwahr hielte, wenn sie ein Autor erfände. Die Wirklichkeit macht der Literatur eine unfaire Konkurrenz. Manche Details, die der Wahrheit entsprechen, kann man nicht zu Papier bringen, denn schwarz auf weiß in einer Erzählung würden sie unwahr, unglaublich, kitschig wirken. Im Übrigen haben ja auch die größten Schriftsteller der Weltliteratur für ihre genialsten Einfälle oft auf Gestalten zurückgegriffen, die wirklich existierten, historische und private, und auf Geschichten, die sich wirklich zutragen.

Deshalb haben mich wirklich vorgefallene Geschichten und wirklich gelebte Leben wirklicher Personen immer fasziniert und haben mein Herz gerührt. Wenn ich ein Buch schreibe, komme ich mir vor wie beim Zusammensetzen eines Mosaiks; das einzelne Steinchen des Mosaiks entspricht einem

tatsächlichen, authentischen Stück Realität und mit diesen Steinen setze ich dann erfundene Figuren und Geschichten zusammen.

„Ein Mensch setzt sich die Aufgabe, die Welt abzuzeichnen. Im Laufe der Jahre bevölkert er einen Raum mit Bildern von Provinzen, Königreichen, Gebirgen, Buchten, Schiffen, Inseln, Fischen, Behausungen, Werkzeugen, Gestirnen, Pferden und Personen. Kurz bevor er stirbt, entdeckt er, dass dieses geduldige Labyrinth aus Linien das Bild seines eigenen Gesichts wiedergibt.“ Das hat Borges in einer Parabel geschrieben. Und so geschieht es in meinem Buch *Die Welt en gros und en détail* (1997), die Geschichte eines Mannes erzählt durch die realen und symbolischen Orte seiner Existenz, provisorische Stationen und gleichzeitig treue Heimstätten seiner Wandschaft auf dieser Erde. Es ist, als wären Spuren im Sand sichtbar und man versuchte, durch die Landschaft und die Leute, durch die Geschichten, die dort geschehen sind, durch ein Sichumschauen, herauszufinden, wer und mit welchen Gefühlen, mit welchem Schicksal dort vorbeigegangen ist, welches der Sinn seines Lebens gewesen ist. Mir fällt eine Erzählung von Jack London ein, in der die Jagd und der Kampf zwischen den Wölfen und dem Elch durch die Spuren erzählt werden, welche die verschiedenen Phasen der Jagd im Schnee hinterlassen. Die Geschichte dieses namenlosen Mannes setzt sich aus dem vielstimmigen Chor der Schicksale zusammen, die sich kreuzen und mit seinem zusammenfließen. Das Ich ist mit diesen Geschehnissen, diesen Geschichten und diesen Personen verwoben. Das Ich ist ein Blick, eine Empfindung, eine Muschel, in der das Gemurmel der Welt widerhallt.

Ein Thema, das mit besonderer Beharrlichkeit von der mitteleuropäischen Literatur empfunden wurde, ist das Gefühl einer großen Bedrohung durch das Leben, die Empfindung, wonach das Leben selbst eine Bedrohung darstellt. Diese Bedrohung führt dazu, Verteidigungsmechanismen zu elaborieren und schließlich das gesamte Leben auf diese Verteidigung zu reduzieren, d. h. das Leben für diese Verteidigung aufzubrauchen und es dadurch zu zerstören. Canetti hat dafür die Metapher der Chinesischen Mauer gebraucht, die zum Schutz des Reiches (ein Symbol für das Leben) errichtet wurde, aber da die Angst groß ist, scheint die Mauer nie groß genug zu sein, und so wird sie immer größer und größer, bis sie schließlich das ganze Reich bedeckt und dadurch das Leben, das sie eigentlich hätte schützen sollen, erdrückt und erstickt. Verteidigung ist angebracht und notwendig, aber wenn man sich einzig und allein darauf reduziert, sich vor dem Leben zu schützen, dann lebt man nicht mehr, sondern man stirbt, wie jemand, der aus Angst vor Vergiftung nicht mehr isst und schließlich verhungert. Diese Zwangsvorstellung, sich verteidigen zu müssen, stellt auch die Schuld von Kafkas Figuren dar.

Was mich betrifft, so hat ein fiktionaler Text im Allgemeinen zwei Grundlagen. Zunächst einmal ein ausgeprägtes, bewusstes und unbewusstes Interesse für ein Thema, eine Problematik, eine moralische oder existenzielle Frage oder eine Persönlichkeit, die mich zutiefst berühren. Aber damit dieses Interesse nicht unterschwellig bleibt, sondern an die Oberfläche kommt und eine Gestalt, eine Person, eine Geschichte wird, braucht es oft ein zufälliges Ereignis, das sozusagen die Funktion der Hebamme übernimmt und das Thema ans Licht des Tages holt.

Das Motiv der Authentizität, des wahren Lebens, seiner Suche, seiner Notwendigkeit und der Schwierigkeit, es zu erreichen, ist ein zentrales und immer wiederkehrendes Motiv meines Schreibens und meines Daseins. Das alles aber ist verbunden mit dem Wissen um die enorme Schwierigkeit dieser Suche nach dem echten und wahren Leben und um den gefährlichen Irrtum zu glauben oder sich einzubilden, man besitze schon diese Authentizität, man lebe schon dieses wahre Leben, man sei schon angelangt in der Wahrheit. Zu diesem Thema habe ich Verschiedenes geschrieben – Essays, Artikel, vor allem aber den Roman *Ein anderes Meer* (1991), der vom Denken Michelstaedters beeinflusst ist. Michelstaedters Philosophie ist von grundlegender Bedeutung für mein Leben und mein Denken, denn sie packt mit Zielsicherheit ein wesentliches Thema des Lebens im Allgemeinen und unseres modernen Lebens im Besonderen an der Wurzel. Die „Überzeugung“ ist der

gegenwärtige Besitz des eigenen Lebens, die Fähigkeit, den Augenblick zu leben, jeden, nicht nur den besonderen und außergewöhnlichen Augenblick, und zwar ohne ihn der Zukunft zu opfern, ohne ihn mit Projekten und Programmen zu vernichten, ohne ihn bloß als einen Moment zu betrachten, der möglichst schnell vergehen soll, um etwas Anderes zu erreichen. Fast immer im Leben haben wir zu viele Gründe, die uns hoffen lassen, es möge so schnell wie möglich vergehen, die Gegenwart möge schnell Zukunft werden, das Morgen möge so rasch wie möglich kommen, weil wir gespannt auf den Befund des Arztes, das Resultat der Wahlen, den Beginn der Ferien, den Ausgang einer Unternehmung warten und daher nicht leben, um zu leben, sondern um schon gelebt zu haben, um dem Tod ein wenig näher zu sein. Die Zeit, in der wir leben, hat diesen Vernichtungsprozess der Gegenwart beschleunigt; sie schleudert uns mit immer höherer Geschwindigkeit in die Zukunft und verheizt die Gegenwart mit Projekten und Programmen. Bei diesem Buch ergab sich die Übereinstimmung von Wie und Was spontan und der Roman ist im Präsens erzählt, obwohl er lange Zeiträume und historische Wendepunkte umfasst.

Aus dieser Dialektik von Echt und Unecht ist beispielsweise auch ein kurzer Theatertext, der Monolog *Die Stimmen* (1994), hervorgegangen. Die Geschichte einer gestörten Persönlichkeit, Opfer und Aggressor zugleich, der die wahre Stimme der Frauen sucht, nicht die zufällige des Moments, die von Müdigkeit, Aufregung, Zorn oder Verzweiflung getrübt ist. Dieser Monolog wäre aber nicht entstanden ohne eine kleine Episode, die mir zustieß. Eines Abends rief ich eine Freundin in München an. Sie war nicht zu Hause und der Anrufbeantworter – damals nahm man noch die eigene Stimme für die Telefonansage auf – sagte mit eindringlichem, ja verführerischem Tonfall, dass sie nicht zu Hause sei und bitte – die Stimme war süß, einladend – sie später wieder anzurufen. Das tat ich auch ein paar Stunden später; meine Freundin war eben, ermüdet von der Arbeit und der Rückfahrt, nach Hause gekommen und antwortete mit einem nachlässigen „Hallooo...“. Also sagte ich ihr, dass ihre registrierte Stimme viel verführerischer sei als ihre wirkliche, immer von der jeweiligen Laune abhängige, und dass ich ab nun ihrem Anrufbeantworter den Hof machen und sie möglichst dann anrufen würde, wenn sie nicht zu Hause sei. Und das war die Anregung für die Geschichte von dem Verrückten, der, Opfer und Aggressor zugleich, auf der Suche ist nach den eigentlichen, das heißt den registrierten Stimmen, und das Ganze endet in einem Wahnsinnsdurcheinander, in dem alle diese eigentlichen, wesenhaften Stimmen von verschiedenen Anrufbeantwortern auf ihn einreden und sich dabei überlagern.

Ein Text ist ein Zöllner und ein Schmuggler zugleich, er setzt und übertritt Grenzen. Manchmal widerspricht er den Gefühlen und Meinungen des Autors, wenn diese zwar mit seinem Denken, aber nicht mit dem Text übereinstimmen. Tolstoj hat es ein für alle Male gesagt: „Ich habe die Kontrolle über Anna Karenina verloren. Sie macht, was sie will.“

Eine Dialektik, die ich zutiefst fühle, ist die zwischen dem „taghellen“ und dem „nächtlichen“ Schreiben. Diese Definition habe ich vom großen argentinischen Schriftsteller Ernesto Sabato, mit dem ich befreundet war, übernommen. Bei der erstgenannten Schreibweise bringt der Schriftsteller eine Welt zum Ausdruck, in der er sich wiedererkennt, redet von der eigenen Seinsweise und den eigenen Werten. Das kann auch eine Konfrontation mit unangenehmen Wahrheiten bedeuten, denn der Autor setzt sich mit den eigenen Schwächen und Enttäuschungen auseinander, aber er kämpft doch weiterhin für die Werte, an die er glaubt und in denen er sich als Mensch wiedererkennt, wie Sabato mit seinem Kampf gegen die Militärdiktatur und für die *desaparecidos*.

Aber in einem seiner „taghellen“ Werke, *Antes del fin* (1998), sagt Sabato, dass die Leser in diesem Buch nicht seine „erschütterndsten Wahrheiten“ finden werden. Wahrheiten, die ihn „manchmal verraten haben“, weil sie den Werten widersprechen, an die er glaubt, Wahrheiten, die man nur in seinen fiktionalen Werken finden kann, in seinen Romanen, „die Dinge aussprechen, die man mit offenem Visier nicht zu sagen wagte; empörende, wenn nicht gar schändliche Vorstellungen, die mir

unterlaufen sind und über das hinausgehen, was mein Gewissen zulässt.“ Wahrheiten, die ihn abstoßen, mit denen er sich aber auseinandersetzen muss. Er möchte zwar, dass die Sonne nicht gleichermaßen auf Gerechte und Bösewichte, auf ermordete Kinder und auf ihre Mörder schiene, gleichgültig gegen Gut und Böse. Aber wenn der Schriftsteller mit dieser inakzeptablen Gleichgültigkeit konfrontiert ist, weiß er sehr gut, dass er sich nicht mit edelmütigen Protesten aus der Affäre ziehen kann, sondern dass es seine Pflicht ist, die inakzeptable Realität rücksichtslos in ihrer nackten Grausamkeit darzustellen. Hier kommt eine Schreibweise zum Tragen, in der ein Doppelgänger des Autors redet, und dieser selbst, wenn er ehrlich ist, kann nicht anders als ihm das Wort überlassen, auch wenn er lieber andere Dinge ausspräche als der Doppelgänger.

Was nun mich selbst betrifft, war ich mit dieser nächtlichen *écriture*, ohne dass ich es mir vorgenommen hätte, vor allem beim Schreiben von Theaterstücken, besonders von Monologen konfrontiert. Die nächtliche Schreibweise ist für mich in erster Linie mit dem Theater, der Physis, dem Schweiß und der Stimme verbunden. Dieses Verhältnis zeigt sich besonders an einem Theatertext, *Die Ausstellung* (2001), den ich einmal als meinen ‚autobiographischsten‘ Text bezeichnet habe – metaphorisch natürlich, denn im Unterschied zum Protagonisten bin ich weder ein Maler noch verrückt und auch nicht im Irrenhaus gestorben. Es ist eine Geschichte extremen Unglücks und extremer Selbsterstörung, die Geschichte eines Mannes, der sich selbst zerstört, weil es ihm nicht gelingt, das Negative des Daseins zu ertragen, ja nicht einmal die Liebe und das Glück, die für ihn eine große Flamme werden, die ihn verbrennt. In diesem Text kommen Ausdrücke vor, die meinen Überzeugungen und Gefühlen widerstreben, die aber notwendig sind, um die Raserei einer zerstörten Existenz darzustellen. Manchmal zeigt das Leben ein derart unerträgliches, unausstehliches Gesicht, dass man diesen Moment, diese Epiphanie des Negativen und der Finsternis unbedingt bezeugen muss, ohne deshalb eine Lebensphilosophie daraus zu machen. Im Gegenteil, man darf nicht aufhören, dieses Gefühl zurückzudrängen.

Die Vielfalt von Sprachen, Mundarten, Lall-Liedern, *nonsensical* Versen, die dieses Stück besonders kennzeichnen, verdanke ich, glaube ich, meinen Übersetzungen, besonders von Theaterstücken und für bestimmte Inszenierungen. In diesem Sinne ist für mich die Übersetzung des *Woyzeck* ein Wendepunkt gewesen.

Auch *Verstehen Sie mich bitte recht* (2006), Monolog einer Frau, gehört zum nächtlichen Schreiben. Eine Frau spricht aus einem mysteriösen Altersheim (vermutlich ein Symbol für das Jenseits) darüber, was hinter dem Tor des finsternen Hauses steht. Sie spricht zu einem ebenso mysteriösen Präsidenten, den man nicht sieht, der aber der große Erbauer und manchmal unverständliche Erzähler des ganzen Ladens zu sein scheint. Sie spricht zu ihm, um ihm zu erklären, warum sie beschlossen hat, das Heim nicht zu verlassen und nicht ins Leben zurückzukehren, obwohl sie sich das sehr stark gewünscht hatte und obwohl ihr Lebensgefährte bis in die Unterwelt gegangen war, um sie zurückzuholen. Es ist eine moderne Version des Mythos von Orpheus und Eurydike, aber die Geschichte wird aus der Sicht der Frau erzählt. Sie ist es, welche die Geschichte erklärt und welche die Entscheidung getroffen hat.

Ausschlaggebend war aber für mich bei diesem Text eine Erfahrung, die ich „Schwellenerfahrung“ nennen möchte. Die Handlung spielt in einem fiktiven Altersheim, das symbolisch für das Jenseits, für den Tod steht. Einige Jahre lang hatte ich die Gelegenheit, regelmäßig ein Altersheim zu besuchen, um mich um eine alte Frau zu kümmern. Jedes Mal wenn ich die Schwelle dieses Haus, das sich im Zentrum von Triest befindet, überschritt, betrat ich eine ganz andere Welt. Drinnen im Heim hatte die Zeit eine andere Dimension, eine andere Dauer. Die Zeit gerann oder dehnte sich aus. Es herrschten dort andere Beziehungen, andere Hierarchien, andere Zuneigungen, ein anderer Groll, andere Lichter, andere Schatten. Und jedes Mal, wenn ich über die Schwelle eintrat oder ausging, fragte ich mich, ob ich die Welt und das Leben in jenem Heim oder außerhalb besser verstehen konnte, vor dem Spiegel oder hinter dem Spiegel. Aus dieser Stimmung heraus entstand die Motivation,

weshalb sich die Frau in einem letzten Liebesopfer entscheidet, die Unterwelt nicht zu verlassen, dem geliebten Mann nicht zu folgen. Somit bleibt ihm die grauenhafte Entdeckung erspart, dass man auch im Jenseits nicht viel mehr als im Diesseits vom Leben versteht. In diesem nächtlichen Schreiben stelle ich keineswegs eine persönliche, philosophische oder religiöse Meinung dar. Es ist ein Gefühl, so wie wir manchmal das vernichtende Gefühl haben können, das Leben sei fürchterlich und nur negativ, ohne dass wir uns damit zu einer Philosophie des Pessimismus bekennen müssen, oder das Leben sei wunderbar und voller Gnade, ohne dass wir uns damit zu einer Philosophie des Optimismus bekennen müssen.

Aus dem nächtlichen Schreiben, oder wie man gesagt hat, aus dem Schreiben mit der linken Hand oder der Schlaflosigkeit, ist auch das Buch *Schon gewesen sein* (2001) entstanden. Es ist ein Monolog, ein ‚Mikrodrama‘, das vielleicht ironisch und parodistisch – indem es das Thema von *Ein anderes Meer* wiederaufnimmt und es umkehrt – auf einem Wunsch nach der Leere und dem Nichts beruht, auf dem Wunsch, das Leben immer erst dann zu genießen, wenn es schon vorbei ist und nicht mehr schmerzt. Mitteleuropa scheint die Landschaft dieses abwesenden Lebens zu sein, das fast glücklich ist, weil es abgemildert und abwesend ist.

Meine beiden letzten Romane, *Blindlings* (2005) und *Verfahren eingestellt* (2015) begann ich in linearer, traditioneller Form, aber das funktionierte nicht und konnte nicht funktionieren, weil in einer Erzählung das ‚Wie‘ – das heißt der Stil, die Struktur, die *écriture* – dem ‚Was‘ entsprechen muss, dem Geschehen, seinem Sinn oder seiner Unsinnigkeit, ja sich mit ihm identifizieren muss. Man kann nicht in herkömmlicher, geordneter, rationaler, harmonischer Art eine Geschichte von Wahnvorstellungen, Zersplitterung jeglichen Sinns und maßloser Unordnung schreiben.

Beide Romane handeln von der Zerrüttung der Beziehungen zwischen der Geschichte und den Geschichten, von der Schwierigkeit, den Faden der einzelnen Schicksale nicht zu verlieren, die sich verwickeln, überschneiden und manchmal abwürgen. Wahrheit und Wahn der Revolution, Liebe, die von den Strudeln der Geschichte verschluckt werden, Entsetzen und Vergessen, ein unablässiger Zauber lasten auf den Personen wie die Welt auf den Schultern des Atlas, der nachgibt, fast zusammenbricht, und doch weiterhin an dieser äußersten Grenze verharrt. Die erste Idee von *Blindlings* kam mir zum Beispiel, als ich in Antwerpen einige Galionsfiguren sah, jene Frauengesichte mit ihren offenen Augen, welche kommende Katastrophen sehen, die für die anderen noch unsichtbar sind.

In diesen beiden Büchern sind Unordnung und Tragödie in den Dingen und deswegen in den Worten enthalten. Ich bin hineingezogen worden in einen Strudel, der das Verhältnis von Zeit und Geschichte grundsätzlich verändert hat; das Verhältnis zwischen dem zeitgenössischen Roman und der Geschichte, zwischen Geschichte schreiben und Geschichten erzählen, zwischen Erfinden und Erfinden der Realität, „History as Fiction, Fiction as History“, wie Norman Mailer anmerkte.

In den Romanen des 19. Jahrhunderts waren die Handlungen des Individuums in eine schwierige, aber nicht völlig irrationale Geschichte eingefügt. Wenn der Schriftsteller des 19. Jahrhunderts Geschichten erfindet, kann er sich auf denselben Geschichtsbegriff verlassen, den er in seinen historischen und politischen Texten ausdrückt. Und er kann auch einen analogen Stil verwenden. Victor Hugos Schreibweise in den *Misérables* ist jener in seinen Polemiken gegen Napoleon III. nicht unähnlich; Kafka hingegen hätte eine politische Stellungnahme oder eine Solidaritätsadresse an die schlesischen Bergarbeiter nicht in der gleichen Sprachform wie die *Verwandlung* schreiben können. Die Meisterwerke des 20. Jahrhunderts, schrieb Raffaele La Capria, sind missglückte Meisterwerke. Damit wollte er natürlich nicht die Größe von Kafka, Svevo, Joyce, Musil, Faulkner u.s.w. leugnen, sondern nur deutlich machen, dass diese Schriftsteller in den Strukturen ihrer Epik selbst die Unordnung der Welt auf sich genommen haben, die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit, sie zu

verstehen und den Maelstrom, in dem Dinge und Worte untergehen, auf geordnete Weise darzustellen.

Warum schreibt man? Aus unzähligen Gründen: aus Liebe, aus Angst, aus Protest, um sich von der Unmöglichkeit des Daseins abzulenken, um eine Leere zu vertreiben, um den Sinn des Lebens zu suchen. Manchmal, um Ordnung zu schaffen, manchmal, um eine Ordnung abzuschaffen; um etwas zu verteidigen, zu lieben oder anzugreifen. Um gegen das Vergessen zu kämpfen, aus einer vielleicht pathetischen, aber leidenschaftlichen Sehnsucht heraus, die Dinge festzuhalten und zu retten, vor allem um das Antlitz geliebter Menschen vor der Verwitterung in Zeit und Tod zu bewahren. Schreiben ist auch ein Versuch, eine Arche Noah zu bauen, um alles zu retten, was man liebt – um jedes Leben zu retten. Vergebliches und unmögliches Verlangen, denn die Arche Noah, die unsereins bauen kann, ist ein schwankendes, brüchiges kleines Boot und es wird bald untergehen. Aber deshalb hört man nicht auf zu schreiben. Der Mensch, sagt ein chassidisches Sprichwort, kommt aus dem Staub und zum Staub muss er wieder zurück, aber dazwischen kann er doch ab und zu ein Gläschen Wein trinken.

Claudio Magris



STUDENTENTAG ZU EHREN VON (UND MIT) CLAUDIO MAGRIS



**Literatur und Welt:
Zur Dimension der Literarizität
im Werk von Claudio Magris**

*Letteratura e mondo:
Sulla dimensione letteraria
dell'opera di Claudio Magris*

Freitag 12. Mai,

10:00-18:30 Uhr

Prof. Claudio Magris

Prof. Natalie Dupré (Leuven)

Dr. Irene Fantappiè (Berlin)

Prof. Maria Carolina Foi (Trieste)

Prof. Dr. Bernhard Huss (Berlin)

Doz. Mag. Dr. Renate Lunzer (Wien)

PD Dr. Ludger Scherer (Bonn/Berlin)

Prof. Dr. Gisela Schlüter (Erlangen)

In deutscher und italienischer Sprache / In tedesco e italiano

Ort: Freie Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45, Raum J 32/102

In Zusammenarbeit mit



Maria Carolina Foi (Trieste)

Diventare Claudio Magris: come un germanista scopre il suo meridiano letterario

Tu, mio luogo, tu nessun luogo,
sopra le nuvole, sotto la zappa,
sotto la notte, sopra il giorno,
mia città e mio fiume. Io,
tua onda e tu, mia riva.

Ingeborg Bachmann

1. Premessa

A cominciare dagli anni Novanta dello scorso secolo si può notare nel panorama internazionale degli studi letterari un'attenzione crescente alla dimensione spaziale. Il recente successo delle tematiche e degli approcci spaziali con le loro diverse declinazioni teoriche è in parte spiegabile con un generalizzato scetticismo verso le grandi narrazioni e con la critica alla dimensione teleologica implicita nelle storie letterarie orientate sulle filologie nazionali. Il paradigma spaziale pare attualmente offrirsi come una credibile alternativa ai paradigmi di strutturazione temporale della storia del sapere e quindi anche della *Literaturgeschichte*.¹ Tuttavia, già sul finire degli anni Sessanta, e dunque con larghissimo anticipo sulla ricerca internazionale, si registra nell'ambito dell'italianistica uno spiccato interesse per il rapporto fra spazio e produzione letteraria. Come si sa, nell'Ottocento il grande Francesco De Sanctis, partendo da Dante, aveva tracciato nel suo capolavoro un percorso laico e liberale delle lettere italiane che sarebbe culminato nel Risorgimento con la realizzazione della unità nazionale. A mettere in luce i limiti di questa interpretazione, troppo marcata dalla teleologia dello *state-building*, è stato nel lontano 1967, Carlo Dionisotti. In un volumetto poi divenuto celebre, Dionisotti ha per primo sottolineato la necessità di considerare la geografia accanto alla storia per cogliere adeguatamente il carattere peculiare, regionale e policentrico, della tradizione letteraria italiana.² È stata un'indicazione preziosa, poi recepita e ampiamente sviluppata negli studi internazionali. Per rimanere in Italia, ricordo soltanto una recente e discussa ricostruzione storiografica come l'*Atlante della letteratura italiana* realizzato da Gabriele Pedullà e Sergio Luzzato nel 2010 che ha insistito sul ruolo dei luoghi (PEDULLÀ/ LUZZATO 2010: I, XV-XXV).³

Ma sempre in Italia è stato a ben vedere anche un merito della germanistica quello di aver scoperto nuovi continenti e di aver così reso fruttuosa, seppure in modo ancora latente e implicito, la dimensione dello spazio per comprendere meglio i fenomeni nel tempo. Nel 1963 il giovane germanista triestino Claudio Magris pubblica *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Nell'orizzonte di attesa di quel periodo, quando in Italia la germanistica accademica identifica ancora per tanti versi la cultura tedesca con il canone dell'età di Goethe e la tradizione hegel-marxista, il libro rappresenta una novità assoluta perché riscopre una geografia austro-danubiana ignorata o

¹ Con osservazioni interessanti in chiave di storiografia letteraria comparata: LAMPART: 2014, 337-355. La letteratura critica sugli approcci spaziali e sul rapporto fra spazio e produzione letteraria è ormai smisuratamente cresciuta. In Italia per un primo orientamento IACOLI: 2008 e con esempi di alcuni dei possibili approcci (geostorico, storico-letterario, culturalista, semiotico, filosofico): FIORENTINO/ SOLIVETTI 2012. Per ulteriore bibliografia internazionale, alcune recenti pubblicazioni in tedesco: DÖRING/THIELMANN: 2008, 7-45; GÜNZEL: 2010; WINKLER/SEIFERT/ DETERING: 2012, 253-269; DÜNNE/MAHLER: 2015.

² DIONISOTTI: 1967. Risale al 1951 la prima pubblicazione del contributo sulla rivista *Italian Studies*, poi quel saggio darà il titolo complessivo al volume del 1967 e soltanto allora le tesi di Dionisotti entrano pienamente nel dibattito italiano.

³ PEDULLÀ è ritornato sull'impostazione dell'*Atlante* tracciando un confronto genealogico con le proposte storiografiche di Tiraboschi, De Sanctis e Dionisotti, nel suo contributo "Letteratura e geografia: la via italiana", in: FIORENTINO/SOLIVETTI 2012: 45-92.

dimenticata. Al di là del ruolo importante assolto dalle prime generazioni di mediatori, soprattutto triestini – lo ha spiegato benissimo Renate Lunzer (LUNZER 2009) e lo spiegano anche importanti ricerche in corso⁴ –, e al di là dell’impegno editoriale profuso negli anni Sessanta da Bobi Bazlen, è specialmente grazie al libro del giovane Magris che si configura poi, per oltre un ventennio, una vera e propria “austrofilia della cultura italiana” (LUNZER 2009: 385).⁵

In questa particolare austrofilia, categorie geografiche e categorie storiche finiscono per rincorrersi e sovrapporsi, richiamandosi a vicenda, perché la civiltà absburgica di cui Magris traccia la parabola storica discendente esula dai narrativi improntati alle identità degli stati-nazione e riporta in luce lo spazio danubiano nella sua costitutiva ibridità, nella sua complessa e plurisecolare stratificazione etnica, linguistica, culturale e nazionale. Dal *Mito absburgico* e più oltre – ma l’osservazione vale anche per la narrativa fino al recentissimo *Non luogo a procedere* (2015) – nel caso dell’autore triestino, luoghi e spazi, insieme ai confini che li hanno attraversati o definiti, offrono innumerevoli spunti per interrogare le relazioni fra i paesaggi culturali dell’Europa centro-orientale e l’immaginazione letteraria e narrarne, o inventarne, le innumerevoli storie.⁶ Almeno fino a *Microcosmi* (1997), la critica italiana – soprattutto con Alfonso Berardinelli –, ha collocato gli scritti del nostro festeggiato in una tipologia di saggismo che procede a “esplorazioni speculative, storiografiche e mitografiche in zone culturali di confine” (BERARDINELLI 2008: 155). Ma rinuncio qui a ripercorre questi aspetti della ricezione degli scritti di Magris.⁷ Il mio intento ora è un altro: vorrei infatti tentare di avvicinare geografia e storia e metterle in una diversa prospettiva, se vogliamo più nettamente letteraria e rispondente agli interrogativi posti dal tema del nostro incontro. In forma necessariamente schematica si tratta, nel mio caso, di tentare di individuare quella linea di demarcazione ideale che consente dapprima allo studioso di scoprire la storia e i paesaggi culturali dello spazio danubiano e successivamente, o contemporaneamente, al saggista e al narratore di attraversarli, creando le sue nuove, ulteriori topografie letterarie. Nel segmento più marcatamente germanistico degli scritti dell’autore – cioè nell’arco di tempo che va dal fortunatissimo esordio del 1963 con la tesi di laurea al successo internazionale con il romanzo-saggio *Danubio* nel 1986 – vorrei cogliere, impiegando una espressione antica, e un po’ antiquata, alcuni tratti di una poetica latente che prosegue e si sviluppa poi anche nella narrativa.

Nel tentativo di tracciare questa linea non intendo dunque impegnare gli approcci teorici spazialmente orientati attualmente tanto in voga nella ricerca internazionale. Per cogliere le ragioni profonde dell’impresa storiografica compiuta dallo studioso Magris e individuare quindi anche alcuni elementi che condizionano il suo stile di scrittura, può essere più illuminante ricorrere piuttosto alla teoria, alla poesia o, meglio, alla riflessione poetologica di Paul Celan. Azzardando un parallelo fra due fisionomie d’autore lontanissime come quelle di Celan e di Magris, ragionando su analogie e differenze fra i due, si può intravedere già nella parabola più strettamente accademica e germanistica una sorta di poetica della *Toposforschung* in Magris. Vorrei insomma individuare, appoggiandomi sulle spalle di Celan, almeno alcuni degli elementi che potrebbero concorrere a costituire una sorta di Meridiano dello scrittore triestino.⁸

⁴ Mi riferisco a un ampio progetto tuttora in corso, di cui alcuni primi risultati si leggono in un recentissimo volume sui mediatori (qui i ‘triestini’ Slataper e Spainì): *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia*, BALDINI/BIAGI/DE LUCIA/FANTAPPIÈ/SISTO 2018.

⁵ L’espressione si deve al critico François Bondy ed è riportata in LUNZER 2009.

⁶ Manca però un’indagine sistematica sul tema: O’RAWE 2003; interessanti spunti in questa direzione si trovano in DUPRÉ 2009, che lavora sul concetto di confine.

⁷ Sulla ricezione del *Mito absburgico* in Italia si vedano: le prefazioni dell’autore alle edizioni del 1986 e del 1996 e l’intervista contenuta nel catalogo della mostra *Quarant’anni di ‘Mito absburgico’*, a c. di Luigi REITANI, Udine 2003, 13-23; con parecchi preziosi spunti per futuri approfondimenti la *Cronologia* e la *Bibliografia essenziale* in: MAGRIS 2012: XCI-CLXV, 1641-1667. Sempre fondamentale per la ricezione immediata anche nel milieu dei mediatori triestini e in Austria, LUNZER 2009: 379, 388.

⁸ In occasione del conferimento a Claudio Magris del *Friedenspreis des deutschen Buchhandels* nel 2009, il titolo della *Laudatio* allora tenuta dallo storico Karl SCHLÖGEL, che a sua volta ha valorizzato la categoria dello spazio

Che si possa sperare di rintracciare un simile meridiano a cominciare dal germanista, non dovrebbe sorprendere. Come ha osservato Ernestina Pellegrini, gli scritti del Magris saggista si possono considerare infatti l'ipotesto del successivo narratore in virtù di un rapporto stretto e in qualche modo originario fra il critico e l'autore in proprio.⁹ Un rapporto originario, peraltro, che nel corso degli anni ha saputo esprimersi attraverso un'amplicissima gamma di generi, di forme e delle loro combinazioni, per diventare così un caso eminente di tanta scrittura della contemporaneità (REITANI 2012).

Insomma, se lo studioso è già anche uno scrittore, Claudio Magris tuttavia è diventato Claudio Magris. E se l'identità plurale dell'autore si sottrae per definizione alla pretesa di determinarne univocamente l'origine, è plausibile invece chiedersi come si svolge e si trasforma e, soprattutto, se di questo suo svolgimento si può rintracciare o suggerire una trama. Più che determinare generi codificati dalla tradizione cui ricondurre i suoi libri e tenendo conto della loro costitutiva e incerta caratterizzazione tipologica, mi accontento perciò di mostrare nel Magris germanista, spostamenti di accento, ambivalenze, oscillazioni interne ai testi, di alludere a un movimento interno, a una metamorfosi che ricombina e rinnova alcuni temi e motivi di fondo.

Per tornare al titolo del mio contributo e anticipare la tendenza delle considerazioni che seguiranno, aggiungo – e qui si spiegherà il riferimento a Celan – che il germanista scopre il suo meridiano letterario attraversando luoghi e dunque una geografia, ma lo fa attraverso luoghi inghiottiti dalla storia e che recupera via via attraverso una scrittura accademica, saggistica, creativa. Una scrittura che progressivamente cambia il suo statuto, dettandosi o scoprendo sue proprie regole (con l'avvertenza che, almeno nel segmento che qui considero, resta orientata a una idea, a una concettualità).¹⁰ In definitiva, vorrei insistere sulla progressiva liberazione o meglio sul crescente disimpegno da parte dell'autore da una scrittura accademica, germanistica, da un saggismo con le note, per arrivare all'invenzione dell'io narrante professore-filologo di *Danubio* che ormai si auto-redime dalla dannazione della referenza bibliografica.

2. Il meridiano di Celan

Imbocco dunque all'inizio una via traversa, richiamando in breve il più celebre dei pochi testi poetologici di Paul Celan, il discorso tenuto a Darmstadt nel 1960 in occasione del conferimento del Premio Büchner. In quel testo densissimo ed elittico, Celan muove alla ricerca delle ragioni del suo fare poetico e prospetta l'alternanza o, meglio, lo sdoppiamento e l'identità di Arte e di Poesia quale problema eterno. Ma subito dopo aggiunge che questo gioco, il dialogo dell'arte, potrebbe continuare all'infinito, "se non accadesse qualcosa" (CELAN 2014: 33).¹¹ La leva che lo scardina, che costituisce una radicale messa in discussione della parola poetica, conducendola alla soglia dell'ammutolimento, è la

per comprendere i fenomeni storici, suonava: "Auf dem Meridian von Triest". Tuttavia il discorso di SCHLÖGEL non si sofferma sui significati del termine che introduce nel titolo, né tantomeno sulla concettualizzazione proposta da Celan. Cfr. <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2009%20Friedenspreis%20Reden.pdf> (ultima consultazione: 19.08.2017).

⁹ È l'ipotesi avanzata da PELLEGRINI 2012: XXVIII. Ma si veda più oltre anche l'ipotesi sui saggi come custodia per altre opere più 'scandalose' o 'notturne': *ivi*, XXXVII.

¹⁰ A riprova di una impronta saggistico-filosofica, che molto deve alla tradizione tedesca del Novecento dal giovane Lukàcs a Adorno, si può leggere una dichiarazione di Magris del 1986 a proposito di *Danubio*: "Credo che questo genere intermedio, questo narrare senza fare a meno delle idee, mi sia particolarmente congeniale", PELLEGRINI 2012, XVII. Successivamente, Magris ha ripreso a proposito del suo doppio binario saggistico-pubblicistico e narrativo la distinzione di Ernesto Sabato fra scrittura diurna e scrittura notturna: PELLEGRINI 2012: XXII-XXIII.

¹¹ I riferimenti dei passi citati si rifanno alla edizione tedesca. La presenza dell'opera di Celan in Italia è vivissima: oltre al volume Mondadori del 1998 con la lirica, curato da Giuseppe BEVILACQUA, rimando per il lettore italiano al volume con alcune prose curato dallo stesso studioso: BEVILACQUA 2008: XVIII-XIX, da cui sono tratte le traduzioni in italiano. Accanto alla "Introduzione" di Bevilacqua, per una suggestiva interpretazione degli aspetti politico-libertari del discorso di Celan MIGLIO 2009:109-129.

storia: perché – scrive Celan – «qualcosa accade» (CELAN 2014: 33). È il 20 gennaio il giorno in cui il Lenz büchneriano ricordato da Celan intraprende il suo ultimo vagabondaggio. Ma ognuno ha la sua data, e in quella di Lenz Celan iscrive anche la propria storia: il 20 gennaio 1942 si decide a Wannsee ‘la soluzione finale della questione ebraica’. Nella forma cifrata a lui tanto consueta, Celan pone così il problema della natura, della poesia e insieme della propria vocazione poetica, nel tempo, in un tempo in cui si è costretti a chiedersi se e come sia ancora possibile scrivere poesie dopo Auschwitz.

Ma Celan pone i suoi interrogativi anche nella prospettiva dello spazio. Nel discorso pronunciato a Brema due anni prima, il poeta aveva evocato i luoghi da cui proveniva come “una contrada in cui vivevano uomini e libri” (CELAN 2014: 23), dunque come un paesaggio in cui dimensione fisica, spaziale, concreta e dimensione immaginaria, culturale, spirituale erano indissolubili.¹² E di quel paesaggio dava pure precisi connotati storico-politici perché – si legge ancora – era una “ex provincia della monarchia asburgica ora caduta vittima dell’esclusione dalla storia”. (CELAN 2014: 23). Il luogo anagrafico di origine del poeta, la patria reale, appare irraggiungibile, non solo e non tanto perché, quando parla Celan, essa si trova al di là della ‘cortina di ferro’, ma anche perché la carta geografica – su cui il poeta stesso ammette di andare a cercarla – è quella della sua infanzia. Quei luoghi sono ormai irrecuperabili, caduti negli abissi della storia, e forse solo la parola poetica, dando parola all’Altro anche nella sua assoluta negazione, e dunque ai morti e alla morte, può procedere a tentoni verso quei luoghi, cercarli.¹³

A questo tipo di ricerca Celan dà il nome di *Toposforschung*: questa è la via che il poema giunto all’orlo di se stesso potrebbe ancora percorrere: “*Toposforschung?* Certo! Ma alla luce di ciò che si va cercando: alla luce della U-topie” (CELAN 2014: 47). In questo passo Celan scrive la parola u-topia con il trattino, nel senso etimologico di assenza di luogo: quelli della propria origine non esistono più, sono introvabili, resta soltanto la direzione impressa a una poesia memore della propria data. Eppure, nella pagina conclusiva del suo discorso, qualcosa si trova. La luce di una utopia, che questa volta Celan scrive *senza* trattino, un’utopia che, intesa come auspicio e speranza, pare illuminare l’operazione che il poeta premiato dice di compiere di fronte ai suoi uditori:¹⁴ sulla carta geografica non trovo più il mio paese, ma so dove dovrebbe esserci, e trovo un... meridiano, ovvero “qualcosa che è – come la lingua – immateriale, eppure terrestre, qualcosa di circolare che attraverso entrambi i poli ritorna a se stesso” (CELAN 2014: 50). Alla fine di una interrogazione urgente ed autentica, resta questa immagine che evoca astratto e concreto e che lega assenza e presenza nel carattere universalizzante della poesia.

3. Il meridiano del *Mito asburgico*

Il discorso di Celan risale al 1960, viene dunque concepito e pubblicato quasi nello stesso giro d’anni, fra il 1959 e il 1962, in cui matura l’esordio saggistico dello studioso triestino. Ma in che senso la *Toposforschung* alla luce dell’utopia di Celan potrebbe aiutare a individuare, ovviamente con tutte le cautele del caso, alcuni aspetti del percorso di Magris germanista e poi narratore dello spazio danubiano? La domanda può sembrare del tutto inappropriata o perlomeno bizzarra a fronte di due fisionomie letterarie e intellettuali, e a due destini, distantissimi. Eppure, per le operazioni che concorrono a ritrovare il meridiano in Celan si possono registrare diverse corrispondenze in Magris.¹⁵ Il quale, – va aggiunto – , allora non conosceva affatto il lavoro del poeta di Czernowitz. Orientarsi alla ricerca di un paesaggio culturale nella piena consapevolezza della sua anche tragica perdita, tentare il suo recupero dagli abissi della storia nella forma di una prosa particolare: nell’affresco storico del *Mito*,

¹² Nella scia di Celan è stata riscoperta e ampiamente valorizzata soprattutto negli ultimi venti anni la notevolissima letteratura in lingua tedesca della Bucovina, con una attenzione specifica alle topografie letterarie: CORBEA-HOISIE 2003: 13-29; per uno sguardo panoramico su questo straordinario paesaggio letterario: DE VILLA 2012: 147-175.

¹³ Su questo punto mi rifaccio alla interpretazione di BÖSCHENSTEIN 2008: 171.

¹⁴ E’ merito di Giuseppe Bevilacqua aver rilevato questa importante differenza nella grafia della parola e le sue implicazioni: BEVILACQUA 2008²: XVIII.

¹⁵ Agli inizi degli anni Sessanta Magris, come ha di recente dichiarato a chi scrive, non conosceva ancora il testo di Celan.

nella ricognizione critica del proprio luogo di provenienza del saggio dedicato a Trieste e infine, nella mappatura interiore ed esteriore del filologo-narratore di *Danubio*, anche Magris mette in pratica una sua specifica forma di *Toposforschung*, in cui geografia e storia si incontrano nella scoperta di una propria cifra poetica e narrativa.

Come tale, questa *Toposforschung* non viene certo mai né definita, né teorizzata. Per avvicinarla in termini necessariamente astratti e generali si può richiamare di nuovo un'osservazione di Ernestina Pellegrini, che ha parlato di un "nodo concettuale che si può riassumere un po' sbrigativamente nel rapporto speculare fra l'assenza e la presenza, fra ciò che è e ciò che non è più, o avrebbe potuto essere" (PELLEGRINI 2012: XXVI). Magris, d'altra parte è stato definito uno "scenziato di luoghi" (BERARDINELLI 2008: 223). Tuttavia – e l'osservazione vale soprattutto per gli inizi del suo percorso intellettuale e letterario –, i luoghi verso cui muove sono soprattutto quelli dell'assenza, della perdita, quelli segnati dalle cesure della storia, i luoghi che non si trovano più.

Collocato in questa prospettiva, il *Mito absburgico* rappresenta infatti la ricostruzione storica di un paesaggio danubiano che può rivelarsi tale soltanto *ex negativo*. Come si sa e come si legge nella introduzione, l'intento dichiarato del libro è smascherare la funzione alienante e sostanzialmente conservatrice di quel mito, che pure era stato capace di generare autentica poesia, rispetto alle laceranti contraddizioni della realtà politica absburgica. Senza dubbio i riferimenti concettuali di questa operazione rimandano in parte al Lukàcs della teoria del rispecchiamento, ovvero della possibilità della letteratura non solo di restituire in forma ideologica la sottostante struttura sociale, ma anche di interagire a sua volta dialetticamente con essa.¹⁶ Ma il vocabolario della critica storico-ideologica può trarre in inganno. Del resto, Magris già qui rifugge, come farà poi altrove, da formulazioni teoriche troppo impegnative. Negli schematismi della monografia scientifica, – il lavoro nasce pur sempre come una tesi di laurea –, si insinua a tratti la libertà obliqua del saggio, che ridefinisce in modo autonomo il suo oggetto. Se lo storicismo del secondo Lukàcs pare presiedere all'impalcatura della ricostruzione storico-critica, all'intento di sondare la interazione sociale e ideologica della letteratura absburgica, è piuttosto il primo Lukàcs che agisce sotterraneamente per trasformare la tesi di laurea in un saggio. Come si legge infatti nella celebre *Lettera a Popper* del giovane filosofo ungherese: "Il saggio parla di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta [...], è proprio della sua essenza non ricavare novità dal nulla, ma dare un nuovo ordine alle cose già esistite" (LUKÀCS 1972: 24-25).

È grazie a questa originale opera di riordino, di risistemazione, di ripensamento, che Magris traccia una nuova mappa, mette in atto una *Toposforschung*, capace di rivelare anche la dimensione spaziale della sua ricognizione storica. Nel carattere sovranazionale del mito lavora infatti sotto traccia un concetto di spazio centro-europeo. Il mito certo parla in tedesco, la lingua del potere politico centrale. Ma in quanto strumento di propaganda di un ideale sovranazionale, finisce per rendere poroso e friabile l'elemento tedesco, per rivelarne crepe, contaminazioni, ibridazioni, per evocare luoghi intrinsecamente plurali, dove si incontrano (o si scontrano) componenti eterogenee. Esemplari, sotto questo aspetto, sono le pagine sui confini orientali e la letteratura austro-slava. Al tempo della pubblicazione del saggio, nel 1963, è proprio questa dimensione spaziale implicita, calata nell'affresco storico, a dispiegare un notevolissimo potenziale euristico: scavalcando le barriere ideologico-politiche del secondo dopoguerra, il *Mito absburgico* faceva intravedere i contorni di una Atlantide sommersa dalle tragedie e dagli orrori del Novecento, in controtendenza con la definizione di 'altra Europa',

¹⁶ Nella intervista a Magris contenuta in CHIARINI/VENTURELLI 1977: 115-142, un volumetto da rileggere anche quale esempio alto e notevolissimo di una *Wissenschaftsgeschichte* in Italia assai poco praticata, lo studioso triestino richiama a proposito del *Mito* la teoria del rispecchiamento (120), che sarebbe anche "involontariamente" uno dei presupposti del libro, ma insiste soprattutto sulla categoria di totalità, in riferimento alla *Teoria del romanzo* di Lukàcs, categoria a cui ascrive in una prospettiva qui autocritica una certa volontà di chiusura nella sua rappresentazione dell'epoca absburgica. Non compare alcun riferimento a *Essenza e forma del saggio* con cui si apre *L'anima e le forme* del giovane Lukàcs. Sul filosofo ungherese, uno dei riferimenti centrali in tutto l'itinerario di Magris, si veda anche il contributo di Gisela Schlüter nella presente pubblicazione.

ovvero minore, arretrata, periferica, altrimenti in uso per il mondo danubiano collocato oltre la cortina di ferro.

E il rapporto oscillante del saggista con il suo oggetto, un rapporto che non si lascia stringere nelle maglie del sistema e dell'argomentazione logico-deduttiva, si rivela a tratti nello stile della scrittura, fitto di aggettivi, spesso ossimorici, e di metafore, che fanno da contrappeso ai giudizi troppo netti e negativi. Così la critica a una civiltà al tramonto può unirsi all'apprezzamento, se non già alla fascinazione, per alcuni aspetti della medesima. Della perdita di questa peculiare qualità stilistica (e dunque pure di sostanza critica) – lo ha spiegato Renate Lunzer (LUNZER 2009: 389-390) – soffre la prima traduzione del saggio in tedesco, con le sue soluzioni approssimative che spesso non mediano oltralpe il valore connotativo dell'aggettivazione originaria.

Qui vale la pena di aggiungere solo qualche osservazione sulla particolarissima funzione assolta dalle citazioni. Basta rileggere ad esempio l'introduzione del *Mito absburgico*: quello stesso mito che l'indagine scientifica si propone di smascherare viene qui evocato e sostanziato al quadrato, attraverso le rievocazioni postume di testimoni d'eccellenza quali Stefan Zweig, Joseph Roth e Franz Werfel, tutti autori doppiamente sradicati perché orfani dopo il 1918 del mondo in cui si erano formati e successivamente costretti dal nazismo all'emigrazione. Prevalentemente dalle loro memorie sono tratte le citazioni abbondantissime o, in alternativa, brevi e incisive (cfr. MAGRIS 2012: 5, 6, 9, 10, 11, 16) che costellano l'introduzione. È una orchestrazione sapiente in cui attraverso i passi citati, il riferimento filologico-testuale, il giudizio critico e l'argomentazione rimbalzano fra loro, oscillando fra la presa di distanza e l'adesione di chi scrive. Tra l'altro, in questo singolare impiego della citazione si annunciano per certi versi altri tratti stilistici successivi, tipici della scrittura pubblicistica, saggistica, narrativa di Magris, perché si può scorgere ad esempio una analogia fra la citazione e l'aneddoto, spesso di carattere autobiografico, che si inserisce in apertura o chiusura a illuminare il tessuto discorsivo.¹⁷

Ragioni non troppo dissimili da quelle che animavano la proposta di Celan si ritrovano anche in questa *Toposforschung* del giovane Magris: basta notare qualche elemento relativo alla genesi di questo primo lavoro. Come Celan fa da Parigi per la Bucovina, anche il laureando che indaga il *Mito absburgico* lo fa, per così dire, da lontano. È a Torino infatti che nasce in lui l'esigenza di fare i conti con il proprio luogo di provenienza, di conoscere quella che lui stesso ha definito "la mia realtà prenatale" (cfr. PELLEGRINI 2012: XXX). Evidentemente, a differenza di Celan, la distanza non si configura nel suo caso come una perdita in assoluto, e tantomeno come una perdita tragica. Tuttavia, negli anni Sessanta, anche Trieste, che verrà definitivamente assegnata all'Italia soltanto nel 1975, può apparire come una "ex provincia della monarchia absburgica, caduta vittima dell'esclusione dalla storia". E certo non a caso studi recentissimi tuttora in corso hanno rilevato le numerose e significative analogie fra il *milieu* pluriculturale di Czernowitz e quello di Trieste. Il *Mito absburgico*, che pure della città non parla, implica la riscoperta di un mondo perduto e plurale di cui Trieste era stata parte prima delle lacerazioni nazionalistiche del ventennio fascista e del successivo doloroso e contrastato secondo dopoguerra.

Si sa che la poesia di Celan intrattiene un rapporto unico, complesso e fatale, con la biografia del suo autore. Nel giovane triestino, la riappropriazione del retaggio absburgico, mediata dalla letteratura, è il primo indizio di un autobiografismo che attraverserà tutta la sua scrittura, saggistica e narrativa (MENGALDO 1998: 112). In *Vent'anni dopo*, la prefazione alla seconda edizione del libro nel 1988, si legge che quel suo primo studio è diventato in un certo senso "il romanzo della vita del suo autore, la mappa della sua geografia spirituale e intellettuale" (PELLEGRINI 2012: XXVIII).

¹⁷ Già nel 1974 Tito Perlini osservava che "Magris è un saggista che racconta per aneddoti, montati cinematograficamente nel tessuto discorsivo": PERLINI 1974: 172, citato in: PELLEGRINI 2012: XXXVIII.

4. *Toposforschung* a Trieste

L'esigenza di riscoprire gli antefatti absburgici del mondo prenatale si trasforma in una indagine esplicita sulla città d'origine nel libro scritto a quattro mani con lo storico Angelo Ara: *Trieste. Un'identità di frontiera* del 1982. È uno studio in cui il registro storico- e critico-letterario prevale decisamente su quello saggistico-narrativo. Tuttavia, nel primo capitolo, che prende le mosse dal *Mio Carso* di Scipio Slataper, si può rintracciare una formulazione obliqua della *Toposforschung* praticata da Magris, sulla quale vale la pena di soffermarsi.

Come si sa, nell'*incipit* giustamente famoso e tante volte citato della sua autobiografia poetica del 1912, Slataper vorrebbe spiegare ai suoi amici di Firenze, dove pure lui è andato a studiare, amici che non dubitano certo della loro italianissima identità, il suo modo di sentirsi italiano, così diverso e problematico rispetto al loro. E vorrebbe raccontare di sue ascendenze lontane, esotiche ed elusive. Ma ammette poi che sarebbe un inganno, si capirebbe subito che lui è "solo un povero italiano che cerca di imbarbarire le sue solitarie preoccupazioni" (SLATAPER 1968²: 11), in altre parole la propria particolare condizione di italiano in una Trieste absburgica e plurale.

Ed ecco l'interpretazione di Magris:

Nell'aspra e scontrosa liricità del *Mio Carso* Slataper, vincendo con la sua sincerità l'impulso alla declamazione, identifica la triestinità con la consapevolezza e col vagheggiamento di una diversità reale, ma indefinibile, autentica quando viene vissuta nella pudica interiorità del sentimento e subito falsata quando viene proclamata ed esibita. Il retaggio e gli echi di altre civiltà, che Slataper sente confluire in se stesso, sono radici e linfe così fuse nella sua persona da non essere precisabili [...]; la sua reale diversità [...] si sottrae ad ogni formulazione, inevitabilmente menzognera: Slataper non è nato né sul Carso né in Croazia né in Moravia, l'italiano è la sua unica lingua e la sua vera nazionalità, anche se quest'ultima riassume in sé un impasto plurinazionale. (ARA/MAGRIS 2007³: 4).

Consapevole che "la patria di cui egli ha nostalgia non esiste in alcun luogo" (ibidem), Slataper denuncia – secondo Magris – la difficoltà di definire se stessi e la propria appartenenza in modo positivo, diretto, vitale, e in virtù di questa consapevolezza crea il topos della diversità triestina, una diversità reale, ma indefinibile, e che può essere colta in modo autentico solo attraverso la sua trasfigurazione poetica. "Il *Mio Carso* – conclude infatti Magris – scopre e inventa il paesaggio dell'anima della letteratura triestina" (ARA/MAGRIS 2007³: 15).

Insomma, lo studioso attribuisce a Slataper un'operazione che rivela per certi versi qualche analogia con quella compiuta da Celan per rinvenire il proprio meridiano. Perché anche il poeta di Czernowitz è consapevole che il luogo della sua origine non si trova più, ma che può sopravvivere nella parola poetica soltanto come mera proiezione spirituale, come segno completamente astratto dalla sua collocazione fisico-geografica. Una parola poetica – aggiungo – che per Celan, in implicita polemica con gli esercizi della poesia pura e monologica, si assume la totale responsabilità delle sue date, il confronto con la storia.

Non soltanto il capitolo di apertura, tutto il saggio su Trieste è esplicitamente e dichiaratamente orientato (ARA/MAGRIS 2007³: 6-7) sulla figura di Slataper e la sua interpretazione. Ma l'operazione che il germanista attribuisce a Slataper, il riconoscimento del non-luogo di una autentica poesia, è a ben vedere, quella che lo stesso Magris compie *attraverso* lo scrittore triestino, che così può diventare allora la cifra della *Toposforschung* messa in atto dal suo stesso interprete. Attraverso la diversità triestina vagheggiata da Slataper, autentica se vissuta, falsata se esibita, Magris trova il suo particolare non-luogo di scrittore, intravede forse il proprio meridiano.

A Slataper Magris riconduce l'atto fondante di una letteratura, che in nome di una protesta della vita contro la cultura cerca la verità, non vuole confondersi con l'esercizio letterario e rifiuta ogni gioco estetico con la finzione. Ma il gesto antiletterario, la denuncia del dissidio fra la vita e le forme, è unita alla consapevolezza che anche quella denuncia non può non esprimersi attraverso le forme. Di fronte alla impossibilità di sperimentare la vita vera, Slataper si ritroverà a sacrificare la vita stessa per una estrema radicale fedeltà alla sua autenticità. Sul fondatore della letteratura triestina, Magris ritornerà poi a più riprese. A me qui interessa soltanto rilevare che nel 'complesso Slataper' convergono motivi

centrali e ricorrenti del germanista.¹⁸ Ed è forse a questo punto, attraverso lo Slataper rivisitato nella monografia sulla città d'origine, che si apre in Magris l'ipotesi di una scrittura diversa: una prosa saggistica senza note e referenze, che dunque relativizza l'esercizio della critica accademica (ecco la critica alla cultura fossilizzata in nome della vita autentica!), ma che mantiene l'istanza del giudizio etico e della ricerca di una verità esistenziale e storica. Ma soprattutto – questa è la novità – una prosa che si concede talvolta di affidare le sue istanze e la sua ricerca a un io finzionale. Slataper va incontro al sacrificio. Magris (saggiamente?) non si espone alla presa diretta della realtà, all'illusione della vita vera. La letterarietà del mondo riscoperto dal germanista viene fatta attraversare anche da una controfigura. Il mondo di carta, il riferimento bibliografico, la proliferazione del secondario, ora sta nella testa di un io narrante al quale come personaggio il suo autore può consentire di fare altre esperienze.

5. *Danubio* e l'utopia senza trattino

Mi accorgo che in questo modo ho già cominciato a parlare di *Danubio*, che sotto diversi punti di vista è stato definito “una svolta radicale” (PELLEGRINI 2012: XLI) nel divenire di Claudio Magris. Ora, “la cultura si spazializza” (MORPURGO-TAGLIABUE 1987: 127), l'autore qui sembra davvero trasformarsi in uno “scienziato di luoghi”. La dimensione orizzontale si sovrappone a quella verticale. Geografia e storia convergono, saggio e narrazione si mescolano. Il diario del viaggio lungo il fiume è senza dubbio una auto-rappresentazione del proprio percorso e delle proprie origini intellettuali. L'io narrante di una prosa che ormai ha risolutamente rinunciato alle note a piè di pagina è adesso un professore-filologo che intraprende le sue esplorazioni anche per conoscere e ridefinire la propria geografia interiore. È armato della sua erudizione, ma è disposto a oltrepassarla. Un oltrepassamento, che sarà poi esplicitamente riconosciuto dall'autore stesso: “*Danubio* non è un libro sulla Mitteleuropa, ma proviene da quel mondo, è un congedo da quel mondo” (PELLEGRINI 2012: XL). Il viaggiatore, che si muove nella scia della *Toposforschung* trascendentale attuata in precedenza dal germanista, si dimostra a tratti capace di deporre le sue mappe concettuali per diventare uno sguardo, quasi una forma cava che accoglie senza filtri la pluralità della vita e delle sue forme. Il paesaggio storico-culturale ricostruito dallo studioso può a momenti rivelarsi un luogo mitico che lascia quasi apparire un suo *genius loci* e chi lo racconta può trasformarsi talvolta in una voce sussurrante, anonima e corale.

Ma, per citare ancora una volta il primo Lukàcs, tanto spesso frequentato dal germanista, “il saggio è un tribunale, ma ciò che è essenziale e istitutore di valori in lui (come nel sistema) non è la sentenza ma il processo di giudizio” (LUKÀCS 1972: 34). *Danubio* rimane certamente *anche* un saggio: il viaggiatore continua pur sempre a portarsi dietro il suo mondo nella testa. La sua ricognizione lungo il fiume è anche un processo di giudizio. Per l'io narrante lo spazio diventa un “magazzino di storie a cielo aperto” (PELLEGRINI 2012: XLI) in cui incontrare le storie di tutto ciò che la grande Storia ha messo a tacere, seppellito e spazzato via, le storie delle possibilità non realizzate, delle opzioni messe in gioco e andate perdute.

In questo caso, per ritornare un'ultima volta a Paul Celan, la distanza dalla *Toposforschung* prospettata dal poeta di Czernowitz, non potrebbe essere più grande. Diversamente da Celan, in Magris la possibilità della perdita assoluta, irrimediabile, al limite del dicibile, è contemplata sì, ma non completamente passata agli atti, non viene accettata fino in fondo. L'io narrante di *Danubio* non rinuncia del tutto al suo *habitus* intellettuale e da filologo scrupoloso, che segue il consiglio di Jean Paul, annota ansiosamente “immagini, vecchie prefazioni, locandine di teatro, chiacchiere in stazione, poemi e battaglie, scritte funebri, ritagli di giornale, avvisi nelle osterie e nelle parrocchie” (MAGRIS 2012: 891). In questa epica del dettaglio che insegue anche il particolare più infimo dell'esistenza rimane la traccia di una speranza in un illuminismo ancora da compiere. Ma forse è solo la traccia di

¹⁸ Tracciando il profilo del germanista Magris, Maria Fancelli ha dato parecchio rilievo alla figura di Slataper anche quale mediatore delle letterature scandinave: FANCELLI 2012: LXXVIII. Sulla perdurante presenza slataperiana nel recentissimo *Non luogo a procedere* del 2015 si veda anche l'ottimo contributo di Irene Fantappiè nella presente pubblicazione.

una speranza semplicemente metafisica, che rimanda a quello schema triadico della cultura occidentale per cui alla caduta, alla perdita della totalità, subentra la scissione, ma questa a sua volta può preludere al recupero dell'unità perduta, al ritorno. In questo senso Magris non è un critico compiutamente tragico, né, come scrittore, è un postmoderno.

Come ha notato Pier Vincenzo Mengaldo, alle tragedie senza riscatto della storia, Magris oppone qualcosa: "l'assenza di distanza, il pathos fraterno comunque espressione di una dignità umana non sgretolata" (MENGALDO 1998: 115). È un pathos fraterno che sa riconoscere la sua parentela con tutte le creature, persino con le lepri che devastano con modesta irriverenza le aiuole del *Zentralfriedhof* di Vienna. Magris scrive qui alcune delle pagine più felici e insieme più toccanti di *Danubio*. In questa singolarissima *meditatio mortis* per la contemporaneità, in cui volendo si riconosce una fittissima rete intertestuale – dal mistero medievale e barocco, allo Hofmannsthal di *Jedermann* e al Kafka del *Processo* –, l'assenza di distanza, il pathos fraterno arriva a comprendere "la sofferenza della creatura che non ha chiesto di vivere, né meritato di morire" (MAGRIS 2012: 1087), ovvero di quella piccola lepre che non è riuscita a sfuggire a uno dei cacciatori incaricati dal Comune di mantenere la corretta ecologia del parco.

Nell'ordine eterotopico del cimitero, il saggista che si dichiara tale, – sono stati i suoi libri sulla Mitteleuropa absburgica a ottenergli dal borgomastro di Vienna l'autorizzazione ad accompagnare i forestali –, e l'io narrante finzionale, che racconta la sua esperienza, si neutralizzano a vicenda. E il climax della chiusa, mentre fa di nuovo pensare al *Processo* kafkiano, chiama direttamente in causa anche il lettore: "Non so bene di cosa, perché – come tutte le comparse nello spettacolo del mondo – non ho ruoli centrali né quindi responsabilità dirette, ma certo, dinanzi a quella lepre, provo un sentimento di vergogna" (MAGRIS 2012: 1087).

Bibliografia

- ARA, Angelo/MAGRIS, Claudio: *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino 2007.
- BALDINI, Anna/BIAGI, Daria/DE LUCIA, Stefania/FANTAPPIÈ, Irene/SISTO, Michele (Hgg.): *La letteratura tedesca in Italia (1900-1920). Un'introduzione*, Macerata 2018.
- BERARDINELLI, Alfonso: *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia 2008.
- BEVILACQUA Giuseppe: „Introduzione“, in: Paul CELAN: *La verità della poesia. „Il meridiano“ e altre prose*, a cura di Giuseppe BEVILACQUA, Torino 2008, XVIII-XIX.
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard: „Der Meridian“, in: MAY, Markus/GOßENS, Peter/LEHMANN, Jürgen (Hgg.): *Celan-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart 2008.
- CELAN, Paul: „Der Meridian“, in: GELLHAUS, Axel/LOHR, Andreas/SCHMULL, Heino/BÜCHER, Rolf (Hgg.): *Werke. Bonner historisch-kritische Ausgabe, Prosa I. Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*, Bd. 15/1, Frankfurt a.M. 2014, 75-142.
- CHIARINI, Paolo/VENTURELLI, Aldo (Hgg.): *Cases, Chiarini, Magris, Masini. Dopo Lukàcs. Un bilancio in quattro conversazioni*, Bari 1977.
- CORBEA-HOISIE, Andrei: „Czernowitz: der imaginierte ‚Westen im Osten‘“, in: ders., *Czernowitzer Geschichten. Über eine städtische Kultur in Mittel(Ost)-Europa*, Wien/Weimar 2003, 13-41.
- DE VILLA, Massimiliano: „Voci dal viottolo d'ortiche. Vieni, sulle mani, fino a noi: Czernowitz tra realtà e scrittura“, in: *Prospero. Rivista di letterature e culture straniere* 17 (2012) 147-175.
- DÖRING, Jörg/THIELMANN, Tristan: „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen“, in: DÖRING, Jörg/THIELMANN, Tristan (Hgg.): *Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, 7-45.
- DIONISOTTI, Carlo: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967.
- DÜNNE, Jörg/GÜNZEL, Stephan (Hgg.): *Raumtheorie*, Frankfurt a.M. 2006.
- DÜNNE, Jörg/MAHLER, Anna (Hgg.): *Literatur & Raum*, Berlin 2015.
- DUPRÉ, Natalie: *Per un'epica del quotidiano: la frontiera nel 'Danubio' di Claudio Magris*, Firenze 2009.
- FANCELLI, Maria: „Essere germanista“, in: MAGRIS 2012, LXXIII-LXXXIX.
- GÜNZEL, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2010.
- IACOLI, Giulio: *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma 2008.
- LAMPART, Fabian: „Problemfeld Literaturgeschichte und Raum. Italienische Perspektiven“, in: BUSCHMAIER, Mathias/ERHARDT, Walter/KAUFMANN, Kai (Hgg.): *Literaturgeschichte. Theorien-Modelle-Praktiken*, Berlin 2014, 337-355.
- LAMPART, Fabian: „Atlanten, Netzwerke, Topographien. Italienisch-deutsche Überlegungen zum Verhältnis von Literaturgeschichte und Raum“, in: *Cultura tedesca* 49 (2015) 9- 47.
- LUKÀCS, György: „Essenza e forma del saggio“, in: ders.: *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, traduzione e nota di Sergio BOLOGNA, con uno scritto di Franco FORTINI, Bologna/Milano 1972, 13-37.
- LUNZER, Renate: *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani del '900 Trieste*, Trieste 2009. [dt.: *Triest. Eine italienisch-österreichische Dialektik*, Klagenfurt/Celovec 2002]
- MAGRIS, Claudio, *Opere*. Volume primo, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina PELLEGRINI e uno scritto di Maria FANCELLI, Milano 2012.
- MENGALDO, Pier Vincenzo: *Profili di critici del Novecento*, Torino 1998.
- MIGLIO, Camilla: „Paul Celan, Il meridiano (Der Meridian), 1960“, in: BONIFAZIO, Massimo/NELVA, Daniela/SISTO, Michele (Hgg.): *Il saggio tedesco del Novecento*, Firenze 2009.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido: „Deduzioni letterarie della famiglia Magris“, in: *Aut-Aut* 222 (1987) 127-133.
- O'RAWE Caterine: „Memoria e Microstoria: il recupero del luogo e dell'identità regionale in Bufalino e in Magris“, in: BURNS, Jane/POLEZZI, Lina (Hgg.): *Borderlines. Migrazioni e identità nel Novecento*, Isernia 2003, 141-152.

- PEDULLÀ, Gabriele/LUZZATO, Sergio (Hgg.): *Atlante della letteratura italiana*, voll. I-III, Torino 2010.
- PEDULLÀ, Gabriele, „Letteratura e geografia: la via italiana“, in: FIORENTINO, Francesco/SOLIVETTI, Carla (Hgg.): *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Macerata 2012, 45-92.
- PELLEGRINI, Ernestina: „Claudio Magris o dell'identità plurale“, in: MAGRIS 2012, XI-LXX.
- REITANI, Luigi (Hgg.): *Quarant'anni di 'Mito absburgico'*, Udine 2003, 13-23.
- REITANI, Luigi: „Lo scrittore molteplice“, in: *Il Sole24ore*, 27 maggio 2012.
- SCHLÖGEL, Karl: „Auf dem Meridian von Triest. Laudatio“, in: <http://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2009%20Friedenspreis%20Reden.pdf>.
- SLATAPER, Scipio: *Il mio Carso*, a cura di Bruno Maier, Milano 1968.
- WINKLER, Katrin/SEIFERT, Kim/DETERING, Heinrich: „Die Literaturwissenschaften im ‚Spatial Turn‘. Versuch einer Standortbestimmung“, in: *JLT* 6.1 (2012) 253-269.

Renate Lunzer (Wien)

„Das Leben ist origineller als jede literarische Erfindung“. Fiktionalität und Faktualität im Werk von Claudio Magris

1. Präliminarien

Ispirata dalle tante considerazioni di Claudio Magris stesso sul tema fattualità e finzione narrativa mi sono spontaneamente (incautamente?) decisa per questo tema, senza prevedere, in un primo momento, il pericolo di essere risucchiata nel vortice di secoli di discussione poetologica ed estetica da Platone fino a Gérard Genette. Bene, per evitare il naufragio nelle onde alte, ho tentato di salvarmi anche con l'aiuto del nuovo *doctor honoris causa*: così si spiegano le molte sue citazioni che seguiranno. Comunque, queste mie osservazioni non possono essere altro che una raccolta, un elenco incompiuto di alcuni punti chiave da approfondire con più calma in un secondo momento.

2. *Facts* und *fiction*. Mimesis

Faktuale Texte oder faktuale Erzählungen [‚Text‘ = Abfolge von Zeichen, die eine Abfolge von Ereignissen (‚Geschichte‘) repräsentieren] stellen – ich berufe mich dabei auf GENETTE 1991 – unter Behauptung eines Wirklichkeitsanspruchs und einer ‚Referenzialisierbarkeit‘ ein Geschehen dar, das vom Leser prinzipiell für wahr gehalten werden soll. Im Unterschied zu solchen faktengebundenen (auch pragmatischen oder expositorischen Texten) haben wir es bei fiktionalen Texten mit einem ‚imaginativen Schreiben‘ zu tun – ich berufe mich dabei auf EAGLETON – „das nicht im wörtlichen Sinn wahr ist“ (EAGLETON 1994: 12) und auch nicht den Gesetzen formaler Logik entsprechen muss. Fiktionale Texte erzeugen fiktive Welten¹, in denen erfundene Geschehnisse stattfinden und erfundene Gestalten handeln können, d.h. solche, die empirisch nicht nachweisbar sind, faktual ist hingegen die Rede von realen Dingen. Außerdem hat Siegfried J. SCHMIDT, Begründer der anwendungsorientierten sogenannten Empirischen Literaturwissenschaft, den Begriff der fiktionalen, d.h. a-pragmatischen Kommunikationssituation ins Spiel der Literaturdefinitionen gebracht, in der keine verbindlichen Rollen für die Beteiligten und keine Konsequenzen für den falschen Umgang mit den Texten vorgeschrieben sind (SCHMIDT 1991), zum Unterschied etwa von Medikamenten-Beipackzetteln, Kochrezepten oder Gebrauchsanweisungen, Textsorten, denen wir allerdings bei Magris nicht begegnen. Es muss hier nicht betont werden, dass die Unterscheidung von Texten nach *facts* und *fiction* keineswegs klaglos funktioniert, dass es Grenz- und Übergangsbereiche sowie Verschränkungen zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen gibt. Die Literaturgeschichte kennt seit der Antike – wer dünke nicht spontan an Thukydides oder die großen römischen Historiker? – zahlreiche Beispiele von Sachtexten, die durch ihren offensichtlichen Stil- und Gestaltungswillen die Sachmitteilung bei weitem überschreiten. Ebenso kennt sie nicht wenige Texte, die bei Änderung des kulturhistorischen Kontexts ihren Fiktionalitätsstatus änderten – ein schönes Beispiel dafür ist die Wanderung der Bibel zwischen verschiedenen Kommunikationsfeldern, wobei natürlich über die künstlerische, die formale Gestaltung zu sprechen wäre, ein Bereich, auf den ich zurückkommen werde.

Die Kritik hat bei Magris oft von einer *scrittura non fantastica*, d.h. von einer Schreibweise mit geringem Fiktionalitätsstatus und starkem Wirklichkeitsbezug gesprochen. Der Autor selbst hat wiederholt festgestellt, dass seine Werke häufig von der Realität ausgehen, von wirklichen Geschehnissen und Personen, denn das Leben sei ‚originell‘, sehr viel „origineller [...] als es ein Schriftsteller jemals sein könnte“ (MAGRIS 2017b: 5) und die Wahrheit sei bizarrer und phantastischer als die Fiktion. Dazu zitiert er gerne die Mark Twain, aber auch Lord Byron oder dem Volksmund zugeschriebene Definition „Truth is stranger than fiction“. In einem Passus von Magris' Essaysammlung *Utopie und Entzauberung* heißt es: „Die Literatur und im Besonderen der Roman,

¹ „Welt“ im Sinne der Annahme, dass man sich über Handlungen, Ereignisse, Personen, Orte etc. so äußern kann, als wären sie den Regeln der Kontinuität unterworfen, die für die reale Welt gelten.

oder besser gesagt, die moderne Epik, ist Nachahmung der Realität, ihres unreinen und flüchtigen Wirrwarrs, ihrer chaotischen Hinfälligkeit“ (MAGRIS 2002: 29). Was aber ist Nachahmung, also *Mimesis*, worin besteht der Bezug zwischen Leben und Literatur, zwischen Geschichte und Literatur, Geschichte und Geschichten? Ich suche eine Antwort in drei Feststellungen; die von Magris, inspiriert von Alessandro Manzoni, ist, wenn ich so sagen darf, unter ihnen die zärtlichste, getragen von *pietas* für das Leben.

Ich beginne mit Aristoteles' *Poetik*, Kap. 9, 1451a-b, der hier das *Mimesis*-Konzept aus Kap.1, 1447a präzisiert:

[...] es [ist] nicht Aufgabe des Dichters [...] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, dass sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – (...) vielmehr dadurch, dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.²

Und Magris, *Soll man die Dichter aus dem Staat verbannen?*

Die Philosophie und die Religion sprechen Wahrheiten aus, die Geschichte stellt Tatsachen fest, aber nur die Literatur, bemerkt Manzoni [...], sagt uns, wie und warum die Menschen jene Wahrheiten und jene Tatsachen erleben; [...] wie die philosophischen, religiösen und politischen Wahrheiten mit den Hoffnungen und den Ängsten der Menschen, mit ihrem Begehren, Altern und Sterben verflochten sind. [...] Literatur [zeigt] das Absolute in den alltäglichen Gesten (MAGRIS 2002: 28).

Fragen wir nun, wie es bei einem so weltzugewandten und im besten Sinne neugierigen Schriftsteller wie Magris mit den „Wahrheiten“ und dem „Absolute[n] in den alltäglichen Gesten“ steht.

3. Romanziere refoulé

Meinem Geburtsort Wien und der Chronologie des Werkes von Magris zuliebe beginne ich mit einem faktualen (?) Text, der Dissertation des *enfant prodige* aus Triest an der Universität Turin: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur* von 1963 war, mehr als eine literarische Untersuchung, eine Geschichte zweier Jahrhunderte österreichischer Kultur, verfasst vom Standpunkt der Widerspiegelungstheorie aus. Der Mythos und seine literarischen Transpositionen waren in diesem Sinn als Fluchtbewegungen vor einer epochalen Krise erfasst und ein großer Teil der österreichischen Dichter und Schriftsteller – vor und nach dem Untergang des habsburgischen Imperiums – wurde wegen ideologischer Mystifikation und historisch-politischer Entfremdung – *alienazione* war ein Schlüsselbegriff der Untersuchung – auf die Anklagebank verwiesen.³ Hinter der *a priori* kritischen Position kamen jedoch nur umso authentischer jene Werte der Donaukultur zum Vorschein, die offensichtlich eine starke Anziehungskraft auf den jungen Triestiner ausübten und die niemals aufgehobene Spannung des Buches ausmachen – Österreich und sein Untergang als Metapher von etwas Größerem, des Zusammenbruchs eines Weltbilds der Ordnung und der damit verbundenen Krise des epischen Erzählens. Überdies drängte ihn die Notwendigkeit, sich in Distanz von und Nostalgie nach Triest seiner *triestinità* und damit seines österreichischen Elements,⁴ seiner eigenen „pränatalen Vergangenheit“ zu versichern: „[...] und in der Tat wollte ich sie auch demolieren,

² Ich verwende die deutsche Standard-Übersetzung von Manfred Fuhrmann.

³ Wie sehr Magris mit diesem, im italienischen Original immer mit dem Signifikanten *alienazione* denotierten Begriff die Lukács'sche Kategorie der Entfremdung aufnahm, wäre im einzelnen Fall zu diskutieren. Die deutsche Übersetzung von 1966 jedenfalls hat *alienazione* bald mit ‚Entfremdung‘, bald mit ‚Verfremdung‘ wiedergegeben und so ein schwer entwirrbares Durcheinander geschaffen.

⁴ „Und ich begann der Austriazität der Österreicher im Verhältnis zu meinem Heimweh nach Triest innezuwerden... und dann, also dann habe ich begonnen, das zu suchen, was ich später den „habsburgischen Mythos“ nannte...“ (MAGRIS 1995 in: LUNZER 2002:461)

oder besser, ich wollte sie aufdecken und liebevoll betrachten, während ich sie demolierte“ (MAGRIS 1977: 119). Der ‚liebvolle‘ Charakter des Demolierungsversuchs kam vor allem auf konnotativer, sprachästhetischer Ebene zur Geltung, durch den epischen Fluss der Erzählung, in der die Ergebnisse eines umfangreichen Quellenstudiums mit der lyrischen Beschwörung des Ambientes verbunden waren. Dem war die eher bescheidene Kompetenz der deutschen Übersetzerin nicht gewachsen, was die vielen „fruchtbaren Missverständnisse“ des Buches förderte.⁵ Eine Dissertation als indirekte Autobiographie also, eine Liebeserklärung *per viam negativam* als zentrale Dialektik – der Autor wollte keineswegs dem sentimental Sog zu einer falsifizierenden Apologie erliegen – ein frühes Beispiel für das, was Magris später als „scrittura obliqua“, Schreiben auf Umwegen, bezeichnen wird.

Der Philosoph und Ästhetiker Tito Perlini hatte schon immer behauptet, dass es sich bei seinem jüngeren Freund Magris um einen *romanziere refoulé* handle (PERLINI 1974: 172), bevor sich dieser aber als Romanschriftsteller outete, sollte noch mehr als ein Jahrzehnt vergehen, prall gefüllt mit wissenschaftlich-essayistischen und anderen Publikationen. Als Forscher setzte sich Magris in diesem Zeitraum oft mit der anderen Seite des habsburgischen Mythos auseinander, mit den „Archiven des Negativen“ der österreichischen Literatur, mit der Unordnung, mit dem Unbehagen in der Kultur, mit der Fragmentierung der Wirklichkeit und der Auflösung jenes Systems, das die radikalsten Denker jener Welt so nachhaltig registriert hatten. Der Großessay *Lontano da dove* (1971) hatte als Kernthema das jüdische Exil als Metapher der historischen Bedingungen unserer desorientierten zeitgenössischen Existenz – wir sind alle „Expatrierte“, ausgeschlossen von der „Totalität des wahren Lebens“.

4. Wahrheit des Moments: Magris und der *Corriere della Sera*

Seit 1967,⁶ also in den Jahren zwischen den beiden eben genannten Standardwerken des Mitteleuropa-Diskurses, eroberte sich der rastlose Triestiner ein weiteres intellektuelles Feld, die Journalistik, wobei sich die Thematik seiner Artikel für den *Corriere della Sera* bald vom rein Literarischen ins Ethisch-Politische ausweitete. Magris hatte, im Unterschied zu anderen akademischen Kolleginnen und Kollegen, stets gerne die Nase in den Wind der aktuellen Ereignisse gehalten und lernte nun den Zwang zur ununterbrochenen Öffnung der eigenen Gedankenwelt hin zur wirklichen Welt und zur Leserschaft, dem ein Journalist unterliegt, immer höher schätzen. Auch den Zwang zur Klarheit ohne verfälschende Vereinfachung. Auf die „Wahrheit des Moments“ (BONDI 2014) greift er linear, im Indikativ Präsens mit parataktischer Syntax kräftig zu, nicht mit der *scrittura obliqua* mancher seiner literarischen Essays oder der komplexen *écriture* seiner Narrativik, wo die Hauptsätze von den Nebensätzen in Zweifel gezogen werden können, wie zum Beispiel in *Mutmaßungen über einen Säbel*, wovon gleich die Rede sein wird. Die Presse gab und gibt ihm die Möglichkeit, seine unendliche Neugier zu bewähren („eine Osmose mit dem Realen durch Präzision, feine Nuancierung und kleinste Details“⁷) und zugleich seine Sensibilität für den *malor civile*, das Übel in der Gesellschaft, das individuelle und kollektive Leid. „Es gibt Momentaufnahmen, die absolut notwendig sind, wo man

⁵ Der Germanist Albert Berger findet es „erstaunlich, daß Magris’ Buch [...] als *Kritik* an der österreichischen Literatur mißverstanden werden konnte“, Magris sei in den Mythos, den er ans Licht hebe, selbst verliebt, und die grundlegende Zweideutigkeit des Begriffs mache es möglich, dass die erklärte Absicht einer Kritik am Mythos mit dem Mythos selbst verschwimme. Sein Verfahren sei ein aufschlussreiches Beispiel dafür, wie man mit Traditionen umgehen könne, ohne sie naiv zu übernehmen oder sie schlechterdings zu verleugnen (vgl. BERGER 1986: 27)

⁶ Magris’ erster Artikel im *Corriere* erschien am 15. Okt. 1967, somit konnte im Oktober 2017 in der Mailänder Sala Buzzati ein vielbeachtetes Fest anlässlich der ‚Goldenen Hochzeit‘ des Autors mit dem Blatt stattfinden. „Manche meiner Bücher, *Itaca e oltre*, aber auch *Danubio*, wären vielleicht gar nicht ohne die vielen Stimuli und die Artikel, die der *Corriere* von mir verlangte, entstanden“, hielt Magris in seiner Rede fest, in der er vor allem einiger historischer Namen, zugleich Freunde, wie Alberto Cavallari, Giulio Nascimbeni oder Indro Montanelli, gedachte (http://www.corriere.it/cultura/17_ottobre_11/claudio-magris-corriere-incontro-anniversario-28bfcd4a-aeb8-11e7-b0c4-b8561c2586e6.shtml).

⁷ Diese Aussage von Magris referiert DI STEFANO 1997.

den Finger sofort auf die offene Wunde legen muss, ohne Umschweife“ (MAGRIS in: BONDI 2014). Viele der in *Livelli di guardia. Note civili (2006-2011)* versammelten Artikel sind solche Momentaufnahmen eines geliebten, aber gefährdeten Italiens, das in jenen gar nicht heiteren Jahren (vgl. STAJANO 2011) oftmals die *livelli di guardia/ Alarmstufen* überstiegen hat. Mit seinen im ursprünglichen Sinn politischen Artikeln reiht sich Magris übrigens in eine Tradition der sogenannten Triestiner Literatur ein, als deren Kennzeichen man seit jeher die zivile Verantwortlichkeit, den „moralischen Stachel“ und die Distanz von einer lediglich als *l'art pour l'art* verstandenen Literatur hervorgehoben hat.⁸ Magris schreibt eine *bella pagina* nie um ihrer selbst willen. In der Tat wäre eine solche absolut autonome Literatur der *bella pagina* von den heteronomen Elementen des Mimesis-Begriffs, von dem wir ausgingen, am weitesten entfernt.

5. Mutmaßungen über...die Realität

Die Demarkationslinie zu seiner ersten *fiction, Mutmaßungen über einen Säbel*, überschritt Magris 1984 mit der absurden und tragischen Geschichte der bunt zusammengewürfelten Armee von Donkosaken, die 1944 im Gefolge der Nazis Karnien okkupiert hatten. Der Autor hatte diese abenteuerlichen Gestalten, die mit ihren Familien unterwegs waren, als kleines Kind gesehen und nie mehr vergessen – also auch hier das autobiographische Movens seines Schreibens. Opfer eines pervertierten Traums von einer Heimat, einem Kosakenland, dessen Grenzen sich infolge der Niederlagen der Deutschen ständig nach Westen verschoben hatten, waren sie zugleich Täter und Kollaborateure des Bösen. Der Anführer dieses Haufens, der alte Ataman Piotr Krasnow, der schon 1918 den Roten unterlegen war, wiederholte nun eine schon gelebte und schon verlorene Geschichte. Er träumte von gloriosen militärischen Unternehmungen und wurde von den Deutschen doch nur als Handlanger bei widerlichen Hilfsaktionen verwendet. Bei Kriegsende ergaben sich die Kosaken den Engländern, die sie – trotz gegenteiliger Zusicherung – den Sowjets auslieferten. Ihr Ende war schrecklich: Hinrichtung und/oder kollektiver Selbstmord. Krasnow wurde 1947 in Moskau gehängt, dennoch hielt sich, auch nach Öffnung der sowjetischen Archive, unerschütterlich der Glaube, Krasnow sei beim letzten Zusammenstoß mit den jugoslawischen Partisanen in Karnien umgekommen und dort in einer einfachen Uniform, nicht mehr in seiner grell anachronistischen Generalsuniform von früher, begraben worden. An jenem Ort, wo man den Korb eines Kosakensäbels fand. Magris hatte die Geschichte schon vorher, streng faktual, in einem *Corriere*-Artikel erzählt und sich damals beim Durchlesen gewundert, warum sich so viele Konjunktive, Konzessiv- und Konditionalsätze in den Text eingeschlichen hatten, als wollte auch er insgeheim an die falsche Version glauben und sie glauben machen. Die brennende Frage, welche existenzielle und poetische Wahrheit hinter diesem Wunsch steckte, ließ Magris dann seinen Ich-Erzähler, Don Guido, im Roman abarbeiten. An der schwankenden Grenze von Wahrheit und Lüge, von Realität und Traum, von Echt und Unecht erkennt der alte Priester die Anmaßung des Anspruchs auf absolute Wahrheit und die Berechtigung des Möglichkeitssinns. Magris hat diese Frage nach der poetischen Wahrheit des Insistierens auf der Hypothese vom Tod Krasnows in Karnien in einem Brief an die Florentiner Literaturwissenschaftlerin Ernestina Pellegrini, der zugleich einen Abriss seiner Poetik darstellt, folgendermaßen beantwortet:

Einerseits [...] bin ich von den wahren Geschichten, von den Romanen, die das Leben schreibt [...] fasziniert. [...] Die Erfindung, die Phantasie kommt dann bei der Montage ins Spiel, in der Art, wie man die Fakten [...] und über die realen Existenzen erzählt [...] im Kontext, in den man sie in der Erzählung stellt, in ihrer Funktion und relativen Bedeutung innerhalb des Ganzen. Auf diese Weise – und das ist der erste Schritt, ich will nicht sagen zum Fälschen, aber zur Veränderung der faktualen Wahrheit – kann sich das enthüllen, was zum eigentlichen Wesen einer Person gehört, sich aber nicht in Realität umsetzen

⁸ Es war der Kritiker Pietro Pancrazi, der an einer von ihm – etwas gewagt – zusammengestellten ‚Familie‘ von Triestiner Schriftstellern das Kennzeichen des „moralischen Stachels“ und die Distanz von einer lediglich als *l'art pour l'art* verstandenen Literatur hervorhob, vgl. PANCRAZI 1946:103.

konnte [...] was diese Person machen hätte können und vielleicht machen hätte sollen [...] kurz, es geht, wie bei Musil, um den Möglichkeitssinn. [...] Ich glaube, dass die Literatur auch diese Möglichkeiten einfangen muss [...] sie können nicht von der Geschichtsschreibung erzählt werden, sondern nur von der Literatur, nur von der Phantasie, durch Mutmaßungen über die Realität (MAGRIS in: PELLEGRINI 1997: 41).

Im Falle unseres Atamans – ich fasse mich notgedrungen kurz – geht es um die Möglichkeit, *in extremis* die Falschheit seines grotesken Abenteuers zu erkennen und die grelle mit der grauen Uniform zu tauschen, bei den Gläubigen der historisch unhaltbaren Version seines Todes ist es der Wunsch nach, die Option für die Möglichkeit.

Die Faszination durch die Dialektik von Echt und Unecht, von Wirklichkeit und Möglichkeit hat Magris nie verlassen, wie man an dem umfangreichen zentralen und genialen Kapitel „Soldat Schimek“ seines letzten Romans *Verfahren eingestellt*⁹ ablesen kann. Es bietet auch ein prägnantes Beispiel für die virtuose Beherrschung oder besser das lustvolle Spiel mit dem Erzählerdiskurs, in dem die einzelnen Ebenen funktionieren wie die russischen Puppen – eine Erzählerstimme gibt den zögernden, ironischen, mit philosophischen Gedankensplintern durchsetzten Bericht über die reale Affäre Schimek wider, den ein erfundener, präzise beschriebener zweiter Erzähler, angeblich Teilnehmer an der Affäre, der erfundenen Deuteragonistin von Magris' Roman erstattet. Dabei stützt er sich auf die Aussagen und Erzählungen von überwiegend realen, nachweisbaren Personen und Dokumenten, die ihrerseits teils die Wahrheit, teils Lügen erzählen. Meta-Erzählungen ohne Ende fordern die Konzentration des Lesers heraus. Es geht, kurz gesagt, wieder um den Wunsch, an eine historisch unhaltbare Version von Ereignissen zu glauben, beziehungsweise um ihr Dementi und den dadurch bedingten Wechsel von Positionen: Zwei österreichische Jungschriftsteller setzen in bestem Glauben eine Geschichte in Umlauf, die der Erleichterung des schlechten nationalen Gewissens dient – ein einfacher Wehrmachtssoldat aus Wien habe sich im Polenfeldzug geweigert, Exekutionen an der Zivilbevölkerung zu vollziehen und sei deswegen hingerichtet worden. Österreich hat somit seinen antinazistischen Märtyrer, die Polen einen christlichen Helden, der sich weigert – wir sind in den Zeiten der *Solidarność* –, einer unmenschlichen Obrigkeit zu gehorchen. Der reale österreichische Außenminister eilt ans virtuelle Grab des armen Soldaten in Machowa, die polnische Kirche denkt an Seligsprechung, doch da müssen die beiden Jungschriftsteller einen Widerruf schreiben: in Wahrheit ist Schimek desertiert, in Zivil, mit einem Brotlaib unter dem Arm in Tarnow verhaftet und wegen Fahnenflucht und Feigheit vor dem Feind hingerichtet worden. Auch Spürhunde kommen manchmal mit falschen Fundstücken im Maul zurück, merkt der Erzähler ironisch an. Nun müssen die beiden als böseartig-intellektuelle Zerstörer ihrer eigenen Ikone gebrandmarkten Journalisten die wütenden Beschimpfungen der aggressiven Sorte von Schimek-Gläubigen ertragen, die von ihrem Glauben nicht abfallen wollen, aber viel mehr noch schmerzt sie die bittere Enttäuschung echter schöner Seelen, die sich fest an ihr Idol klammern. Der hingerichtete junge Gefreite aus Wien, war er nun ein Held oder nicht? Ein zweifacher, meinen Pollack und Ransmayr, die Journalisten: Held, weil er „am Krieg nicht interessiert war“ (MAGRIS 2017a: 224), ein Knabe, der „weder schießen noch erschossen werden wollte, auch wenn er gerade, weil er nicht schießen wollte, erschossen wurde“ (MAGRIS 2017a: 223). Held aufgrund des Brotlaibs unter dem Arm. Mehr als das unauffindbare, angeblich weggeworfene Gewehr ist das Brot sein Symbol, wie – so dürfen wir als Leser ergänzen – der mutmaßliche, aber zerbrochene Säbel das des Kosakengenerals gewesen war. Die Wahrheit hinter der Wahrheit.

⁹ *Verfahren eingestellt* (München 2017) ist die von Ragni Gschwend besorgte Übersetzung des Originals *Non luogo a procedere* (Milano 2015).

6. Nicht eingelöste Hypothesen und mögliche Wirklichkeiten

Hätte ich genug Raum, könnte ich jetzt über Faktualität und Fiktionalität in dem anderen großen Roman reden, *Alla cieca*,¹⁰ den Magris 2005 publizierte. Hier falten sich über der mythologischen Tiefenstruktur der Argonautensage dicht verflochten die Handlungsstränge zahlreicher historischer Ereignisse samt ihren (realen) Akteuren auf, die die Erinnerung des (fiktiven) proteischen Protagonisten über Zeiten, Länder und Meere hinweg bewahrt. Ebenso könnte ich reden über ein Ostinato in allem, was unser Autor schreibt, nämlich das Überschreiten von Grenzen. Das bringt mich auf *Danubio* (1986, dt. *Donau*, 1988), das eigenwillige Buch, das Magris berühmt machte. Die fast einhellig positive Kritik rätselte darüber, was dieses Werk nun eigentlich sei: Ein geographischer Exkursus? Ein mit erzählenden Elementen vermischter Großessay? Ein moralphilosophisches Reisejournal, das hinter der physischen Evidenz der beschriebenen Landschaft auch ihr verborgenes Pathos erkennen lässt? Ein unterirdischer Bildungsroman, eine mitteleuropäische Autobiographie mit einem inkonsistenten Ich, aber konsistenten Werten und Wertungen? Jedenfalls war es ein abschließender „Wahrheitsbeweis“ für seine literaturwissenschaftliche Forschungstätigkeit: Als einer der Begründer des Mitteleuropa-Diskurses hatte Magris diesen Kulturraum zerebral in allen Richtungen durchquert, in den 80er Jahren ließ er sich dann auch physisch, mit der Wahrnehmungsfreude des „Alltagsphilologen“ (MAGRIS 1992: 25) auf die Welt der Donau diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs ein. Für ihn galt kein „anderes“ Europa hinter den Wachtürmen der „Hüter der falschen Totalität“: die Donau war „das deutsch-ungarisch-slawisch-romanisch-jüdische Mitteleuropa“ gewesen, eine Welt hinter den Nationen, der seine Forschungen gegolten hatten, die Donau war immer noch „der Fluß von Wien, Bratislava, Budapest, Belgrad und von Dakien“ (MAGRIS 1988: 30), ein offenes Band der ethnischen, politisch-sozialen und kulturellen Verschiedenheiten. Eine der Isotopien des Werks ist die Antithese von Donau und Rhein; dem Rhein als ideologiebefrachtetem Symbol einer monolithischen nationalen Reinheit wird die „Mestizin“ Donau, an deren Lauf sich jahrhundertlang alle mit allen kreuzten und vermischten, entgegengesetzt. Der vagabundierende Erzähler und seine Freunde, die ihn begleiten, fühlen sich jener Konzeption einer toleranten Symbiose der Vielheiten verbunden, die die Habsburger Monarchie in ihrer letzten Phase, als Rückzugsideologie aus Deutschland – freilich als „unzureichend eingelöste Hypothese“, aber immerhin – entworfen hatte, als eine „Chance für Mitteleuropa“ (vgl. RUMPLER 1997). Magris' Herz schlage für diese Option, meint Giorgio Cabibbe, einer der sensibelsten Interpreten von *Danubio*, und dieses Pathos sei der eigentliche Hintergrund des ganzen Werkes, eine „nicht offenkundige Stimmung, die die Orientierung abgebe für die Reiseroute, die verborgene Sehnsucht nach dem, was *Donaueuropa hätte sein können und sollen*: ein friedliches Konsortium von Staaten, eine exemplarische Antizipation jenes Europa, das wir heute evozieren, aber nicht konstruieren können“ (CABIBBE 1987: 292). Nebenbei gesagt: Cabibbes Feststellung von 1987 gilt heute, 2017, noch immer, oder, fast möchte ich sagen, mehr denn je.

Dichtung sei etwas Ernsteres und Philosophischeres als Geschichtsschreibung, weil sie mehr das Allgemeine als das Besondere mitteile – so hatte Aristoteles sein Mimesis-Konzept präzisiert und vertieft. Nun, *Danubio* ist voll von ‚Besonderem‘, jedoch keine Geschichtsschreibung, denn all das Interesse des reisenden Hermeneutikers für große und kleine Gegenwartsphänomene genauso wie für die Sedimente von Zeit und Geschichte in den durchquerten Räumen, all seine hochpotenzierte Sensibilität für Farbe, Form und Fülle der Dinge, die die deskriptive und szenographische Qualität des Buches und damit seinen Publikumserfolg ausmachen, entspringen einer *pietas* gegenüber dem Leben, die über Registration, porträtierende Mimesis und rein ästhetisches Gefallen weit hinausgeht. Das auffallendste Strukturmerkmal von *Danubio* ist das Aufsteigen von den ‚kleinen Zeichen‘, also von den Charakteristika eines Menschen oder einer Landschaft, von historischen oder literarischen Reminiszenzen, von Anekdoten oder auch nur von zufälligen Erscheinungen, zur

¹⁰ *Alla cieca* (Miano 2005) erschien unter dem Titel *Blindlings* (München 2007) in der Übersetzung von Ragni Gschwend.

ethisch-sozialen, moralisch-philosophischen Reflexion,¹¹ also zu dem, was Aristoteles σπουδαιότερον nannte.

Viel Zeit verbringt der gelehrte Reisende in Bayern. Von Ulm, wo Österreich gegen Napoleon, den „Weltgeist zu Pferde“, verloren hat („Grillparzer und Napoleon“, in: *Donau* 1988: 88-93, 88-93), und von Straubing aus, wo Agnes Bernauer, bedauernswertes Opfer eines Staatsverbrechens, begraben liegt, lenkt er unseren Blick auf Formen des Wirklichkeitsbezugs, die einem antidialektischen, *possibilistischen* österreichischen Denken, aber bisweilen auch seinem eigenen inhärent sind. Die schöne Baderstochter Agnes, ‚morganatische‘ Ehefrau des jungen Herzogs Albrecht von Bayern, die man 1435 aufgrund partikularistischer dynastischer Überlegungen in der Donau ertränkte, wurde, wie Magris ausführt, von den selbsternannten Rechtsvertretern des hegelianischen Weltgeistes wie zum Beispiel dem Dramatiker Friedrich Hebbel zur Zentralfigur eines „Märchens von der Staatsräson“ verklärt. In Hebbels homonymem Drama muss Agnes sterben, weil sie, subjektiv unschuldig, aber ‚objektiv‘ schuldig, den Gang der Geschichte (eigentlich aber: die Erbfolge der Wittelsbacher im Herzogtum Bayern) zu stören droht, und die Exekutoren der Hinrichtung empfinden daher weder Schuld noch Reue. Doch „wer garantiert uns“, setzt der Autor, der vor dem Grab der schönen Bürgerstochter steht, fort, „daß das, was ist, zugleich das ist, was sein soll“. Dass „die Totalität der Vernunft in der Wirklichkeit der Geschichte“ erscheint, wie der Erfinder des Weltgeistes selbst gesagt hätte. Vielleicht hätte die Geschichte, so mutmaßt Magris, in jenem historischen Moment von 1435 die Totalität des Kaisertums, den Sieg des Ganzen gegenüber dem Partikularismus der Landesfürsten gewollt, vielleicht wäre die morganatische Ehe der Agnes Bernauer nicht ein Bruch, sondern Ausdruck der Totalität und Agnes eine Inkarnation des Weltgeistes gewesen („Das große Rad“, in: *Donau* 1988, 127-131).

Grillparzer setzt sich in seiner Tragödie *Die Jüdin von Toledo* mit einer ganz ähnlichen Konstellation auseinander. Aber die spanischen Granden, die die schöne, dämonische Geliebte ihres Königs aus staatspolitischen Gründen ermorden lassen, wissen sehr wohl, dass die Opferung des einzelnen zugunsten des Ganzen schuldhaft ist, dass sie damit zwar „das Gute“ zur Rettung des Staates, „aber nicht die Gerechtigkeit“ verfolgt haben, und dass sie vor einem fernen und geheimnisvollen Gott Mörder sind:

Für den Österreicher Grillparzer fällt die Weltgeschichte nicht mit dem Weltgericht zusammen. Das moralische Urteil über die Welt ist nicht identisch mit dem Weltgeschehen an sich, die Fakten fallen nicht zusammen mit den Werten und das Sein nicht mit dem Seinsollen. Der Hegelschen Gleichung von Wirklichkeit und Vernunft setzt die österreichische Kultur einen Abstand zwischen beiden entgegen, die Dinge, die immer auch anders verlaufen könnten, die Geschichte im Konjunktiv [...] (MAGRIS 1986a: 118)¹²

Gegen die Gleichsetzung von Realität und Rationalität verteidigt nicht nur Grillparzer, sondern die ganze reiche österreichische Tradition des Antihistorismus und des kritischen Rationalismus die irreguläre und abweichende Individualität, die Würde der ‚Nebensache‘. Das hochphilosophische Kapitel, inspiriert von Agnes Bernauer, über die das ‚große Rad‘ der Geschichte hinwegging, endet – Bindeglied ist der in Straubing geborene Librettist der *Zauberflöte*, Emanuel Schikaneder – mit einem Hoch auf die Wiener Volkskomödie, die kapriziös jede Wirklichkeit auflöst, um wieder und wieder eine andre, ebenfalls mögliche Wirklichkeit zu erfinden.

¹¹ Als Beispiel dieser für Magris kennzeichnenden literarischen Technik mag das kurzgefasste Idyll „Ein Rauchfaden“ dienen, das zum Entsetzlichen überleitet: „Im Schlossmuseum von Linz zeigt ein Stich aus dem 19. Jahrhundert eine Ansicht von Mauthausen. Sanfte Hügel, behagliche Häuser, Boote auf der Donau voller winkender Menschen in Festtagsstimmung, die idyllische Atmosphäre eines Ausflugs. Von den Schiffen auf dem Fluss erhebt sich fröhlich ein Rauchfaden.“ (MAGRIS 1988: 165)

¹² Die deutsche Übersetzung stammt hier ausnahmsweise von mir, da die offizielle Übersetzung von Heinz-Georg HELD (1988) an dieser Stelle die Präzision vermissen lässt.

7. De vive voix

Und damit könnte auch ich schließen, ich will aber lieber eintauchen in ein Gespräch mit Magris über seinen, am Anfang von *Alfabeti* (2008, dt. *Das Alphabet der Welt* 2011) halb im Spaß, halb im Ernst geäußerten Verdacht, die Literatur sei nichts anderes als Aktualisation eines anonymen Intertextes und „[e]s wäre besser, wenn es die Autoren gar nicht gäbe oder man sie wenigstens nicht kennen würde [...] gezwungen [...] unauffindbar zu bleiben“ (MAGRIS 2011: 7-8). Dieser Verdacht rief mir, *mutatis mutandis*, die zunehmende Skepsis des großen Alessandro Manzoni an der *invenzione*, d. h. an der Fiktion und an der romantischen Idee der *création*, der genialen schöpferischen Individualität überhaupt ins Gedächtnis, die sich von der *Lettre à Monsieur Chauvet* (1823) bis zum Dialog *Dell'invenzione* (1850) so sehr radikalisierte, dass er schließlich den Begriff der *invenzione* selbst verwarf, da alles Tun und Wissen des Menschen auf ‚Nachahmungen‘ (*imitazioni*) der göttlichen Wahrheit zurückgehe. Magris lächelte und führte unser Gespräch lieber zurück auf den *Brief an Monsieur Chauvet*, der ihn seit jeher fasziniert, wohl auch in seinen eigenen theoretischen Überlegungen beeinflusst hat und den er gerne zitiert (vgl. MAGRIS 2010: 14).

Der (tragische) Dichter, so verteidigt sich Manzoni gegenüber Victor Chauvets Kritik an seinem *Conte di Carmagnola*, soll die Geschehnisse nicht erfinden, denn die Geschichte bietet bereits eine Unzahl bedeutender, erzählenswerter Fakten: dem Dichter fällt die Aufgabe zu, mit Hilfe seiner Vorstellungskraft jene Aspekte der Realität zu rekonstruieren und zu interpretieren, die Gefühle, Ängste, Hoffnungen des Einzelnen und der menschlichen Gemeinschaft zu zeigen, die das Auge des Historikers nicht sehen kann.

Mais, dira-t-on peut-être, si l'on enlève au poète ce qui le distingue de l'historien, le droit d'inventer les faits, que lui reste-t-il? Ce qui lui reste? La poésie; oui, la poésie. Car enfin que nous donne l'histoire? des événements qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leurs dehors; ce que les hommes ont exécuté: mais ce qu'ils ont pensé, les sentiments qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés, sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, ils ont révélé leur individualité: tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire; et tout cela est le domaine de la poésie (MANZONI 1991: 122).

Die Dichtung hat also eine ethische Aufgabe: die historischen Fakten ‚von innen her‘ zu interpretieren, denn „tout secret de l'âme humaine [...] le poète peut le deviner; ou, pour mieux dire, l'apercevoir, le saisir et le rendre“ (MANZONI 1991: 122), wenn auch das ‚von innen her‘ für den tief religiösen Manzoni eine andere Bedeutung hatte als für den laizistischen Magris. Das Gespräch über den Brief an Monsieur Chauvet endete aber mit einem Furioso über das, was Aristoteles *poiesis* nannte, über die Techniken der Fiktionalisierung also, dem nichts hinzuzufügen ist und das ich dem Leser nicht vorenthalten kann:

Ja, da gibt es zwei Probleme. „Erfinden“ ist eines: Denk an [...] die großen Beispiele: Shakespeare erfindet natürlich, aber die Heinriche, Heinrich IV, V, die hat er nicht erfunden. Schiller, Wallenstein: den hat er nicht erfunden. Natürlich, wenn man sehr große und kompakte Elemente kombiniert, dann ist das sofort zu merken. Wallenstein, Dreißigjähriger Krieg, Wallensteins Tod, das sind so authentische Brocken von Realität, dass es ein jeder merkt. Das gilt – klarerweise – nicht nur für die großen Geschichtsdramen. Nehmen wir aber etwas anderes her: Thomas Mann, *Buddenbrooks*, wenn wir unter Erfindung die freie, die total freie Erfindung verstehen, so hat er die *Buddenbrooks* nicht erfunden. Natürlich gibt es Schriftsteller, die eine blühendere, zügellosere Phantasie haben. *Der Goldene Topf* von Hoffmann mit all seinen Verformungen und Metamorphosen – Atlantis wird Dresden und der Archivarius, dessen Ur-ur-ur-großmutter eine Feuerlilie war, fliegt weg wie ein Stoßgeier, drei in grünem Gold glitzernde kleine Schlangen warten flüsternd im Holunderbusch auf einen menschlichen Heiratskandidaten und Menschen werden Tiere, auch in *Meister Floh* usw. usw., kurz, es gibt eine Erfindung der Art, die in Wirklichkeit nie passiert, dass z.B. ein Richter ein Uhu wird oder ein Uhu ein Richter. Aber, pass auf, auch da: Wie viele Details wird Hoffmann aus dem Gesicht eines Richters übernommen haben, den er vielleicht während seiner Beamtenkarriere kennengelernt hatte, und sie dann zusammengesetzt haben. Noch einmal: Manzoni sagt in der *Lettera à Monsieur Chauvet* etwas sehr Wichtiges: der Historiker stellt die Tatsachen fest und der Schriftsteller versucht zu verstehen, wie und warum die Menschen sie gelebt

haben. [...] Ja, und dann, mir scheint, dass heute die Realität, im Guten wie im Bösen, so erfinderisch ist, dass sie der Fiktion eine unfaire Konkurrenz macht. Wenn ich in *Alla cieca* das Detail erfunden hätte, dass manche, nach Goli Otok³³ Deportierte wieder nach Monfalcone zurückkehren und ihre Häuser inzwischen von den istrianischen Flüchtlingen besetzt vorfinden, das wäre wirklich Kitsch gewesen, unglaublicher Kitsch, und trotzdem war es so in Wirklichkeit. Was Erfindung ist, die Beziehungen, die ein Schriftsteller herstellt, das könnte ich so definieren, [...] als würde ich ein Mosaik machen, in dem jedes einzelne Steinchen ein getreues Stück Realität ist, dann aber mache ich eine völlig imaginäre Figur daraus. Mit den Steinchen kann ich einen Löwen machen, einen Esel, alles, was du willst, und das ist imaginär, ist Komposition, Erfindung... (MAGRIS 2010: 14-15)

³³ Nach dem Ende des 2. Weltkriegs wanderten etwa 2500 Italiener, vor allem Werftarbeiter aus Monfalcone, ins jugoslawische Istrien und Fiume aus, um dort beim Aufbau des neuen Staatswesens mitzuhelfen, von dem sie sich soziale Gerechtigkeit und Freiheit erhofften. Nach der Kominformkrise und dem Bruch Titos mit Stalin 1948 standen die meist hochpolitisierten Arbeiter jedoch vor der dramatischen Alternative, sich für den Eigenweg des jugoslawischen Marschalls oder für den kommunistischen Übervater Stalin zu entscheiden. Im Zuge der von der titoistischen Staatsräson geprägten Verfolgung „innerer Feinde“ landeten nicht wenige Italiener auf der Strafinself Goli Otok oder wurden an andere Orte deportiert. Manche der Ausgewanderten kehrten auch wieder in ihre Heimat Friaul-Julisch Venetien zurück, wo sie unter Umständen ihre Häuser von den Angehörigen einer gegensätzlichen Auswandererwelle – dem Exodus der italienischen Istrianer und Fiumaner, die nicht im kommunistischen Jugoslawien bleiben wollten – besetzt fanden. Magris wies in seiner Publizistik als einer der Ersten auf diese tragischen „Kreuzwege“ hin, denen sich mittlerweile auch die historische Forschung widmet. (vgl. SCOTTI 1997).

Bibliographie

- ARISTOTELES: *Poetik*, übersetzt von Manfred FUHRMANN, Stuttgart 1994.
- BERGER, Albert: „Zur Funktion des Begriffs der ‚österreichischen Literatur‘. Diskussion“, in: SCHEICHL, Sigurd Paul/STIEG, Gerald (Hgg.), *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*, (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 21) Innsbruck 1986.
- BERRINI, Andrea: *Noi siamo la classe operaia: i duemila di Monfalcone*, Milano 2004.
- BONDI, Giulia: *Poche cose uniscono come il raccontare storie. Incontro con Claudio MAGRIS*, in: <http://www.qcodemag.it/2014/10/07/claudio-magris-festivaletteratura/> [1.11.2017]
- CABIBBE, Giorgio: „Il Danubio di Claudio Magris“, in: *Nuova Antologia* 2164 (1987) 290-305.
- DI STEFANO, Paolo: „Il mondo in terza pagina“, in: *Corriere della Sera*, 26.2.1997.
- EAGLETON, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart 1994.
- GENETTE, Gérard: *Fiction et diction*, Paris 1991; dt. *Fiktion und Diktion*, München 1992
- MAGRIS, Claudio: „Razionalità del negativo“, in: VENTURELLI, Aldo/CHIARINI, Paolo (Hgg.), *Dopo Lukács. Bilancio in quattro conversazioni*, Bari 1977, 113-142.
- MAGRIS, Claudio 1986a: *Danubio*, Milano 1986.
- MAGRIS, Claudio 1986b: *Mutmaßungen über einen Säbel*, übersetzt von Ragni Maria GSCHWEND, München 1986.
- MAGRIS, Claudio: *Donau*, übersetzt von Heinz-Georg HELD, München 1988.
- MAGRIS, Claudio: „Danubio e post-Danubio“, in: *Rivista di Studi Ungheresi* 7 (1992) 21-32.
- MAGRIS, Claudio: „Der Autor über sich selbst, dreißig Jahre danach“. Interview durchgeführt von Renate LUNZER, 20.7.1995, nachzulesen in: dies., *Triest. Eine italienisch-österreichische Dialektik*, Klagenfurt 2002, 459-463.
- MAGRIS, Claudio: „Utopie und Entzauberung“, in: ders.: *Utopie und Entzauberung. Geschichten, Hoffnungen und Illusionen der Moderne*, übersetzt von Ragni Maria GSCHWEND, Karin KRIEGER, Renate LUNZER u.a., München 2002, 5-18.
- MAGRIS, Claudio: „Soll man die Dichter aus dem Staat verbannen?“, in: ders.: *Utopie und Entzauberung. Geschichten, Hoffnungen und Illusionen der Moderne*, übersetzt von Ragni Maria GSCHWEND, Karin KRIEGER, Renate LUNZER u.a., München 2002, 26-40.
- MAGRIS, Claudio: *Alla cieca*, Milano 2005.
- MAGRIS, Claudio: *Alfabeti*, Milano 2008.
- MAGRIS, Claudio: *Das Alphabet der Welt*, übersetzt von Ragni Maria GSCHWEND, München 2011.
- MAGRIS, Claudio: „La nostra verità è il cammino“. A colloquio con Renate LUNZER, in: *Italianisch* 63 (Mai 2010) 2-23.
- MAGRIS, Claudio: *Non luogo a procedere*, Milano 2015.
- MAGRIS, Claudio 2017a: *Verfahren eingestellt*, übersetzt von Ragni Maria GSCHWEND, München 2017.
- MAGRIS, Claudio 2017b: Rede anlässlich der Verleihung des Ehrendoktorats der FU Berlin, 11.5.2017 (in dieser Publikation).
- MAGRIS, Claudio 2017c: *Rede zur 50-Jahr-Feier seiner Mitarbeit beim Corriere della Sera*, URL: http://www.corriere.it/cultura/17_ottobre_11/claudio-magris-corriere-incontro-anniversario-28bfc4a-aeb8-11e7-b0c4-b8561c2586e6.shtml [1.11.2017].
- MANZONI, Alessandro: „Dell'invenzione“, in: CHIARI, Alberto/GHISALBERTI, Fausto (Hgg.): *Tutte le Opere di Alessandro Manzoni*, Bd. 3, Milano 1963, 691-761.
- MANZONI, Alessandro: „Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie“, in: CHIARI, Alberto/GHISALBERTI, Fausto (Hgg.): *Tutte le Opere di Alessandro Manzoni*, Bd. 5, 3 hg. v. Carla RICCARDI und Biancamaria TRAVI, Milano 1991, 73-166.
- PANCRAZI, Pietro: *Scrittori d'oggi*, serie 2°, Bari 1946
- PELLEGRINI, Ernestina: *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo 1997.
- PERLINI, Tito: „Magris o della rievocazione al quadrato“, in *Nuova Corrente* 63 (1974) 172-185.
- RUMPLER, Helmut: *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie* (Österreichische Geschichte. 1804-1914), Wien 1997.

SCHMIDT, Siegfried J.: *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Frankfurt a.M. 1991.

SCOTTI, Giacomo: *Goli Otok. Italiani nel gulag di Tito*, Trieste 1997.

STAJANO, Corrado: „Un nuovo patriotismo contro il malore civile. Il manuale di resistenza di Claudio Magris“, in: *Corriere della Sera*, 2.11.2011.

Irene Fantappiè (Berlin)

Diario e romanzo tra realtà e invenzione. Alcune riflessioni su Claudio Magris e Scipio Slataper

I.

“Invenzione che si alimenta di realtà”: così Claudio Magris definisce, nella *Nota* posta in chiusura, il suo ultimo romanzo *Non luogo a procedere* (MAGRIS 2015: 361). Il protagonista, che rimane anonimo per tutto il corso della narrazione, è modellato su una persona realmente esistita, il professore triestino Diego de Henriquez (1909-1974), che ha dedicato tutta la sua vita a raccogliere armi e materiale bellico di ogni genere per costruire – continua Magris – “un originale, debordante Museo della Guerra che servisse, tramite l’esposizione di tanti strumenti di morte, alla pace [...] sino a trovare la morte nel rogo del capannone in cui dormiva fra gli oggetti del suo Museo, rogo misterioso che ha messo in moto un’inchiesta e un processo conclusi con un nulla di fatto” (MAGRIS 2015: 361) – ovvero sia con, appunto, un *non luogo a procedere*.

Operando una commistione di finzione e realtà, Magris si situa – scrive egli stesso nella medesima *Nota* – nel solco di una lunga tradizione, che annovera tra gli altri Turgenev e Thomas Mann. Si potrebbe aggiungere che, problematizzando esplicitamente in un metatesto e/o paratesto del libro tale commistione di finzione e realtà, Magris si inserisce in una tradizione altrettanto florida, antica quanto la letteratura stessa; una tradizione che nei secoli ha risposto, nei modi e nelle forme più diverse, all’accusa formulata da Platone nella *Repubblica* che i poeti siano da disprezzare perché raccontano *mythos pseudeis* (“favole false”, PLATONE III 387b, 1-7); una tradizione che va da Luciano di Samosata a Montaigne, da Ariosto a Cervantes, da Walter Scott a Oscar Wilde, da Leopardi a Manganelli. Non è questa la sede per rievocare questa tradizione, né sul piano generale né in specifica relazione a Claudio Magris; sulla valenza della sua narrativa come meditazione sulla storia e, specularmente, sulla presenza di un ipotesto narrativo nei suoi saggi sono già state scritte molte pagine (cfr. tra gli altri PELLEGRINI 2012). Il presente contributo si concentra piuttosto sul fatto che la commistione, o ancor meglio la tensione, tra “invenzione” e “realtà” si articola in Magris – in molti luoghi della sua opera e particolarmente in quest’ultimo romanzo – attraverso la forma del diario. Se il carattere autobiografico della scrittura magrisiana, sia narrativa sia critica, non è stato trascurato dagli studiosi (tra gli altri, cfr. MENGALDO 1999), vorrei offrire qualche riflessione preliminare sul ruolo che nelle opere di Magris svolge la specifica forma del diario, e su quale sia la genealogia storico-letteraria a cui l’autore fa più o meno intenzionalmente riferimento quando impiega, sul piano intra- o extradiegetico, tale tipologia di testo.

Non luogo a procedere difatti è (o meglio è *anche*)¹ l’autopalinsesto di un diario. Il romanzo non è un diario, ma al centro del romanzo c’è un diario, quello che il professore protagonista tiene durante i decenni in cui raccoglie reperti bellici. (Due osservazioni *en passant*. La prima: si tratta di un vero e proprio diario, non di un mero taccuino. Esso contiene innumerevoli passi strettamente autobiografici, e nel complesso è il resoconto di una vita; non a caso già alla seconda pagina del romanzo le “migliaia di fogli divisi in quaderni numerati, con vari richiami e integrazioni” vergate dal professore sono definite appunto “diari”, cfr. MAGRIS 2015: 10. La seconda riflessione: questo è, per così dire, un ‘diario-mondo’. Include tipologie di testo diversissime, che vanno dalle riflessioni sull’esistenza ai ritratti di personaggi storici, dai ricordi autobiografici dell’infanzia e dell’adolescenza alle trascrizioni di scritte oscene sui muri o di numeri di telefono o di targhe; è un diario, inoltre, fatto non solo di fogli scritti ma anche di pezzi di giornale, mozziconi di sigaretta, cappucci di penne stilografiche).

Al centro del romanzo c’è un diario, dunque; ma i lettori non possono leggerlo, o comunque non possono leggerlo nella sua interezza, anche perché alcune sue parti – nella finzione del libro e, a quanto pare, anche nella realtà – sono andate perdute nel misterioso incendio in cui ha perso la vita il loro

¹ La collocazione di *Non luogo a procedere* nel sistema dei generi letterari è indubbiamente non semplice: si tratta *anche*, ad esempio, di un ‘romanzo-museo’, che per certi aspetti fa pensare a *Il museo dell’innocenza* di PAMUK (2009).

autore. Si tratta delle parti che, a quanto si dice, contenevano i materiali più scottanti: le trascrizioni dei nomi incisi sui muri delle celle dai prigionieri dell'unico campo di concentramento su suolo italiano, la Risiera di San Sabba alla periferia di Trieste. Nomi che provano la connivenza, se non l'attiva collaborazione, della cittadinanza e delle autorità italiane con coloro che avevano istituito e gestito il campo; nomi che erano incisi su muri su cui, finita la guerra, si è provveduto a stendere una spessa mano di calce.

Magris adotta un espediente narrativo attraverso il quale il diario, pur non direttamente presente nel romanzo, diventa il centro (vuoto) del romanzo stesso: l'inserzione di una figura fittizia, quella di Luisa, la donna che si occupa di allestire il museo voluto dal professore e che, essendo egli morto, utilizza i suddetti diari come guida o come cava dei materiali grezzi da impiegare per le varie sale. Grazie alla mediazione di Luisa, i lettori possono accedere al diario in varie forme, tutte *au second degré*. Il taccuino è antologizzato e citato in lacerti più o meno ampi, descritto (anche per ipotesi, per quel che riguarda le parti mancanti), rielaborato per via di riassunto o di ampliamento, commentato, sottoposto a una traduzione intermediale che lo traspone in installazioni di vario genere (sonore, luminose, visuali), e addirittura interpolato (da Luisa stessa, e su questo tornerò tra poco).

Non luogo a procedere è quindi in gran parte una costellazione di testi derivati da un testo 'primo' non accessibile; in questo senso, appunto, è un autopalinsesto. Lo spazio che separa il testo di primo grado (che non è dato) da quello di secondo grado (che invece è presente davanti agli occhi del lettore) è lo spazio in cui avviene il gioco tra verità e finzione, è lo spazio che fa sì che la finzione del libro possa consistere nel non essere una finzione.

La questione, però, è ancora più complessa, perché *Non luogo a procedere* è l'autopalinsesto non di un testo qualunque ma di un diario – forma che implica di per sé una peculiarissima interrelazione tra realtà e invenzione.

L'arte, da sempre, racconta la realtà, ma non è la realtà: in questo non essere la realtà sta lo specifico dell'arte tutta, che, allora, non può che porsi come finzione e menzogna.² Ha scritto Mario LAVAGETTO (1992: 9): "La bugia [...] è il banco di prova di ogni possibile narrazione, perché anche il più veritiero, il più fedele dei racconti nasce da una deformazione preliminare, è costruito e articolato in base a parametri di coerenza interna, alle norme di una retorica territoriale". Se ciò vale per ogni narrazione, a più forte ragione è vero per la forma 'diario'.³ Nel diario i "parametri di coerenza interna" e le "norme di una retorica territoriale" esercitano un'influenza particolarmente marcata sul testo, o addirittura ne costituiscono l'intrinseca ossatura, poiché l'autore è al contempo soggetto e oggetto del proprio discorso – cosa che rende la relazione tra invenzione e realtà del tutto paradossale.

Da una parte il diario annulla la distinzione tra reale e fittizio, poiché è scrittura non falsificabile. Il suo statuto di verità è quanto di più lontano da quello della storiografia; il diario è documento *in quanto* è scrittura soggettiva, di conseguenza non è passibile di verifica da parte di nessuno che non sia il suo autore. In questo senso, il diario – anche quando contiene resoconti di eventi storici, e anzi soprattutto quando contiene resoconti di eventi storici – complica la dialettica tra vero e falso, poiché la intreccia inestricabilmente a quella singolare relazione tra autore e lettore che si origina dalla presenza, insegna Philippe LEJEUNE in un suo famoso libro, di un *pacte autobiographique*.

D'altra parte, il diario è anche, da sempre, lo strumento per eccellenza dell'indagine della realtà, dell'unica realtà davvero indagabile (la propria, la vita), e in questo senso da sempre vale come l'unica scrittura che possa davvero dirsi 'vera'. Da questo punto di vista il diario è stato, tra le varie forme testuali, tra quelle privilegiate per pensare la letteratura come chiave d'accesso alla verità – una verità che non è realtà e non è menzogna, poiché la possibilità di mentire vi opera come elemento costitutivo della narrazione stessa; una verità, dunque, che rivendica il proprio diritto di essere distinta *sia* dalla realtà *sia* dalla menzogna. Il diario è inoltre, ancora una volta paradossalmente, l'unica scrittura che

² Su questo ampio problema cfr. almeno il ricco panorama trans-epocale tracciato da Stefano JOSSA (2014), al quale rimando anche per la bibliografia sul tema.

³ Sulla questione del diario, e della scrittura autobiografica in genere, si veda almeno il volume di D'INTINO (1998), corredato anche di una ricca panoramica degli studi sull'argomento.

possa veicolare verità davvero condivise, proprio perché si fonda sulla presa di coscienza del carattere soggettivo della conoscenza, preconditione necessaria di ogni affermazione non menzognera, e quindi potenzialmente condivisibile, o persino universalizzabile.

Claudio Magris, in questo libro e non solo, sfrutta entrambi i suddetti aspetti del genere ‘diario’: da una parte intrecciando la finzione con la verità storica e al contempo inserendole nell’ambito di un patto tra autore e lettore, dall’altra avventurandosi nei meandri di una forma testuale che mira, appunto grazie al proprio carattere autoriflessivo, a indagare la realtà, a mettersi in cerca della verità, e a renderla in forme potenzialmente condivisibili proprio in quanto palesemente soggettive.

II.

Nelle pagine di *Non luogo a procedere*, l’effetto di realtà – quella che Aristotele chiamava *enargeia*, Quintiliano *evidentia*, Cicerone *inlustratio*: la vividezza della narrazione che fa sì che il discorso sembri vero – scaturisce, oltre che dalla presenza di fatti storici o di nomi di persone realmente esistite, anche (o addirittura soprattutto) dalla presenza della forma ‘diario’: dai passaggi autobiografici contenuti negli appunti del professore, come ad esempio l’episodio della morte del padre o altri episodi dell’infanzia e dell’adolescenza raccontati “frettolosamente e con il fiato grosso” (MAGRIS 2015: 35), e più ancora dai resoconti intimi della sua vita di uomo maturo.

Un esempio: cercando di spiegarsi, e di spiegare nel museo, la svolta che trasforma un “imbarazzante maniaco in un arcangelo della giustizia e della vendetta” (MAGRIS 2015: 306), overosia un freddo e autoriferito collezionatore di reperti eterogenei in un appassionato fautore del disvelamento della verità sulla Risiera, Luisa incappa in pagine di diario che spiegano sì tale metamorfosi, ma sono anche scabrose, poiché raccontano con dovizia di particolari un amplesso piuttosto peculiare. Da una parte, Magris esplicita per bocca di Luisa il carattere privatissimo e diaristico di quelle pagine, come testimonia l’interrogativo che ella si pone sul loro impiego: “Utilizzarli o distruggerli – si chiede Luisa – quegli appunti estremi, eccitati e frenetici, delle ultime giornate a Roma, talora lasciati a metà? Obbedire alla legge della correttezza professionale e del rigore storico, che impone di pubblicare ogni documento senza censure morali o d’altro genere, oppure alla legge del rispetto per l’inaccessibile segreto di ogni anima [...]?” (MAGRIS 2015: 307-308). Dall’altra parte, è proprio il carattere privatissimo e diaristico di quelle pagine a creare nel lettore l’effetto di realtà, a dar luogo a quell’*enargeia*, che, ricorda Carlo Ginzburg rifacendosi a un saggio di Luciano Canfora su Demetrio, da sempre “dipende dal fatto che sono menzionate *tutte* le circostanze e nulla viene omesso” (GINZBURG 2006: 19). In *Non luogo a procedere*, Luisa si chiede se pubblicare quelle pagine o no; ma in quello stesso libro, di fatto, Magris le pubblica, o, per meglio dire, scrivendole e inserendole nel libro stesso dà al lettore la possibilità di leggerle. Da questo gesto di disvelamento di *tutte* le circostanze, dalla presenza di quelle pagine intime e palesemente diaristiche scaturisce un potente effetto di realtà, in un certo senso addirittura più potente di quello che nasce dalle descrizioni di persone realmente esistite, ma non necessariamente note al lettore, come ad esempio il vescovo o il prefetto di Trieste di quegli anni.

È superfluo, ma doveroso, ricordare che in altre opere di Claudio Magris il diario e le forme letterarie ad esso immediatamente liminari svolgono un ruolo altrettanto centrale. *Danubio* (1986), pur ibridato di pagine saggistiche, è e rimane un diario di viaggio; anche *Microcosmi* (1987), è, dal punto di vista del genere letterario, un ibrido nel quale la forma ‘diario’ è indubabilmente presente. In altre opere di Magris, inoltre, il diario, oltre a essere presente, svolge un ruolo simile a quello appena descritto per *Non luogo a procedere*. Nel libro che costituisce l’inizio della produzione non saggistica dell’autore, *Illazioni su una sciabola* (1984), la narrazione è affidata a lettere confidenziali che presentano anche tratti diaristici. Le notazioni personali del prete protagonista, riguardanti ad esempio la necessità di dotare di nuovi scaffali la sua sobria stanzetta, contribuiscono massicciamente a proiettare un effetto di verità sulla storia (tanto vera quanto dimenticata) dei cosacchi in Friuli durante la Seconda guerra mondiale. Il carattere anche diaristico della scrittura è il sigillo che ne garantisce la funzione non meramente estetica, configurandola come mirante a una ricerca della verità.

Specularmente, e quindi similmente, nella scrittura saggistica magrisiana ricorre l'aneddoto di tipo autobiografico-diaristico. Emanuele ZINATO (2008: 25) ha messo in rilievo il fatto che si tratta di una consapevole strategia retorica, ricordando giustamente che esso svolge funzioni simili a quelle dell'*exemplum* nella predicazione e nei sermoni della tradizione medievale cristiana: brevità, retorica pedagogica della persuasione, finalità didattica e morale, oltre che, appunto, veridicità (cfr. BREMOND/LE GOFF/SCHMITT 1996: 36).

In Magris la forma diaristica vuole inoltre schiudere la possibilità di un dialogo inter-soggettivo che permetta al lettore di identificarsi nell'autore (leggendo il diario del professore Luisa scrive "sto diventando anch'io come lui", MAGRIS 2015: 12). Ciò apre inoltre alla possibilità di produrre un "vero falso" (MAGRIS 2015: 89) che è opera contemporaneamente di più persone. Dopo aver letto nel diario la trascrizione di una serie di citazioni di testi sulla guerra di Sun Tzu, Vegezio, Raimondo Montecuccoli, Carl von Clausewitz, Gregor von Rezzori, Luisa ne aggiunge di suo pugno un'altra:

Era certo un'imperdonabile scorrettezza professionale, Luisa se ne rendeva conto, ma, colta da un improvviso slancio di simpatia per lui e per quel furore che lo dilaniava, non poté fare a meno di aggiungere indebitamente in fondo al foglio, imitando meglio che poteva la sua calligrafia – un vero falso – due frasi di Sun Tzu, che lui aveva annotato ma poi cancellato con un tratto di penna: 'Non elogiare la vittoria. Non amare la guerra'. (MAGRIS 2015: 89)

I diari stessi sembrano autorizzare e addirittura invocare questa appropriazione inter-soggettiva. Così difatti scrive il professore: "Chi aiuterà a sistemare il Museo e queste carte dovrà riordinarle, in parte riscriverle per renderle più chiare, me ne rendo conto, e dunque le carte che spiegano e celebrano la mia opera saranno anche, anzi soprattutto sue" (MAGRIS 2015: 30).

III.

Per quanto riguarda alcuni aspetti di questo utilizzo della forma 'diario' in *Non luogo a procedere*, Magris continua – intenzionalmente o meno – e fa evolvere una tradizione già esistente e a lui ben nota, vale a dire quella che vede tra i suoi esponenti, tra gli altri, Scipio Slataper.⁴

Ci sono varie ragioni grazie alle quali si può sostenere che, per questo libro, il riferimento a Slataper non sia del tutto peregrino. Prima di tutto per via della presenza, all'interno delle numerose e complesse sotto-trame che compongono *Non luogo a procedere*, di fili che conducono a Slataper o a figure a lui legate. Ad esempio a quella di Elody Oblath, una delle tre amiche autrici dell'omonimo carteggio con Slataper che, se egli non fosse morto sul Monte Calvario il 3 dicembre del 1915, avrebbe dovuto costituire la base per il libro successivo a *Il mio Carso* (1920). Elody è anche una importante controparte intellettuale di Scipio, provvida di stimoli ad esempio per il suo lavoro su Ibsen (SLATAPER 1916), per tacer del fatto che, dopo la morte di Slataper, diventa la moglie del fraterno amico dello scrittore Giani Stuparich e con lui prende parte attiva nella canonizzazione dell'opera slataperiana. Pur non citata, Elody Oblath sembra proiettare la sua ombra sul romanzo di Magris, e in particolare sulla figura di Luisa, per via di numerosi elementi comuni, prima di tutto le origini ebraiche. Inoltre, la Risiera di San Sabba, che per Luisa costituisce un oggetto di lavoro, è anche il luogo dove Elody finisce assieme a Stuparich, in conseguenza delle leggi razziali; la delazione, che per Luisa macchia il ricordo della nonna ebrea connivente coi nazisti, è anche il motivo per cui Elody subisce l'internamento; il vescovo Santin, di cui troviamo un efficacissimo ritratto negli appunti del professore editati da Luisa, è proprio colui che interviene a favore di Elody e Giani Stuparich, rendendone possibile la liberazione dalla Risiera.

Ancor più evidenti di quelle sul piano dei dati e dei nomi sono le tracce slataperiane sul piano tematico. Il conflitto attorno al quale Magris costruisce il personaggio del professore è quello stesso dissidio tra lavoro-morale-etica da una parte e vita-eros dall'altra, tra il desiderio della vita vera da una

⁴ Non è questa la sede per dar conto della letteratura su Slataper; basti ricordare il fondamentale studio di LUPERINI (1977).

parte e la coscienza dell'impossibilità di esperirla dall'altra, che è centrale per Slataper e soprattutto per Slataper lettore di Ibsen, come ha messo in rilievo lo stesso Magris in una celeberrima pagina di *Microcosmi*:

Con Slataper nasce la trestinità, che è insieme adolescenza, senilità e mancanza di sicura maturità; utopia della vita vera e disincanto per la sua assenza, unite sotto il dominio di una volontà morale che impone di vivere come se non si fosse fatta l'esperienza radicale del disagio della civiltà. Pretendere di vivere è da megalomani, dice Ibsen, e Slataper, che scrive il grande libro su Ibsen, decide di essere megalomane e muore. La guerra è il futuro di queste giovinezze che sognano la vita ma sacrificano quest'ultima al suo sogno e sono pronte al sacrificio e all'autosacrificio. (MAGRIS 1997: 246; sull'Ibsen di Slataper Magris ha scritto anche in MAGRIS 2008b)

Come Slataper, anche il professore sogna la vita ma sacrifica quest'ultima al suo sogno. Come Slataper, o per meglio dire come lo Slataper di Magris, il professore decide di essere megalomane e muore: la sua vita finisce, proprio come quella dell'autore de *Il mio Carso*, con un sacrificio al limite dell'autosacrificio, che si compie, sia per Slataper sia per il professore, nella guerra (rispettivamente, in mezzo a una guerra vera e in mezzo ai relitti che essa ha prodotto).

Su un piano ancor più generale, quello di Slataper è un nome non difficile da associare a quello di Magris.⁵ Se però nella maggior parte dei casi – lo vedremo più avanti – Slataper viene associato a Magris per via della 'triestinità' (sia per via delle origini triestine di entrambi gli autori, sia per via del ruolo cruciale che Slataper svolge nel concetto di 'triestinità' come lo intende Magris), rimane inesplorata la relazione di Magris con Slataper per quel che riguarda la forma 'diario', strettamente legata al concetto di 'letterarietà' che sovrintende alla sua opera. Non si tratterà di dimostrare la presenza, nel testo di Magris, di una vera e propria ripresa intertestuale *strictu sensu*, ma di inquadrare l'opera di Magris in una tradizione di cui Slataper è un riferimento obbligato, seppur sempre solo *uno* dei rappresentanti.

Il 26 gennaio 1911 Slataper scrive all'amico Marcello Loewy: "Non stupirti: l'arte è il superamento della letterarietà, il ritorno alla lettera confidenziale, al *Tagebuch*. Come tutti i ritorni dopo aver superato qualcosa è più perfetto: da *Einfall* diventa idea: da cosa che può interessare chi conosce, diventa interessante per tutti. Ma naturalmente bisogna vivere intensamente lo stadio della letterarietà per liberar l'artista" (SLATAPER 1950: 60).

Dall'affermazione di Slataper si evincono due prese di posizione.

1. L'arte è ritorno al diario ("alla lettera confidenziale, al *Tagebuch*"). L'arte non deve farsi direttamente diario, ma deve passare attraverso la letterarietà. Letterarietà vale qui come artificio, come finzione fine a se stessa. Il diario – quando non è mera trascrizione diretta della vita bensì il punto d'arrivo di un processo che passa attraverso la letterarietà, per superarla e lasciarsela alle spalle – è la forma più compiuta di arte intesa come tentativo di raggiungimento di una verità.

2. Il diario, inoltre, è la forma privilegiata per veicolare verità condivise. *Einfall* – nel modo in cui lo usa, tra gli altri, Hegel – designa un'idea improvvisa che è frutto della propria mente, anche se occasionata dall'esterno. L'opposizione tra *Einfall* e idea corrisponde all'opposizione tra una rappresentazione che è prodotto del soggetto e una rappresentazione che preesiste al soggetto e lo trascende, ovvero sia che è condivisa inter-soggettivamente, addirittura "interessante per tutti".

⁵ Già ha fornito indicazioni in questo senso, tra gli altri, LUNZER 2002. *Il mito absburgico* è a suo parere anche una autobiografia, un'opera che mira alla ricerca della propria identità sul modello de *Il mio Carso* di Slataper: "Wie Scipio Slataper seine (slawische? deutsche? italienische?) Identität auf dem Papier suchen ging und mit *Il mio Carso* die multiple literarische Landschaft von Triest erfand, so zeitigte das Nachdenken des jungen Magris über seine pluralistische Zugehörigkeit als erstes folgenreiches Ergebnis den *Habsburgischen Mythos*. Damit war die Perspektive auf eine bis dahin ebenfalls wenig erforschte Kulturlandschaft eröffnet: Mitteleuropa" (LUNZER 2002: 513). Su Magris germanista, cfr. l'intervento di FOI in questa stessa pubblicazione.

Slataper elabora i due argomenti in relazione a un'occasione concreta: l'autore triestino non ha soltanto riflettuto sul diario come forma letteraria ma ci ha concretamente lavorato, sia come autore (traendone spunti fondamentali per *Il mio Carso*) sia, in modo ancor più diretto, come mediatore della letteratura di lingua tedesca. In particolare, quando scrive a Loewy "Non stupirti", Slataper sta chiedendo all'amico di non meravigliarsi dell'impegno che egli sta approfondendo nella traduzione, antologizzazione e edizione dei diari di Friedrich Hebbel.⁶

Di Hebbel Slataper si interessa sino dal 1909, probabilmente su consiglio di Prezzolini che l'aveva scoperto già nel 1906.⁷ L'anno successivo Slataper pubblica sulla "Voce", con la quale ha appena iniziato a collaborare, una traduzione di pensieri di Hebbel e due articoli, uno sull'autore e uno su *Judith* (1840). Hebbel è per lui un autore cruciale, tant'è che progetta di dedicargli la sua tesi di laurea (poi invece dedicata a Ibsen, ma a Prezzolini Slataper scrive il 20 luglio 1910: "Ibsen non si spiega senza Hebbel", PREZZOLINI/SLATAPER 2011: 152). È interessante notare che il testo hebbeliano che Slataper considera il vero capolavoro dell'autore non è *Judith*, da lui tradotto assieme allo stesso Loewy per la collana *Quaderni della Voce* diretta da Prezzolini. Sono i *Tagebücher*, i diari, che usciranno – in una selezione antologica curata e tradotta dallo stesso Slataper – per Carabba nel 1912, nella collana *Cultura dell'Anima* diretta da Giovanni Papini.

Nella prefazione alla suddetta edizione dei *Diari* di Hebbel, Slataper scrive:

Hebbel, sto per dire, è il contenuto di un nuovo *Faust*, più vicino a noi; ma contenuto che è balzato alcune volte al sole con opere di tale ansiosa bellezza che ci sgomentano. Ed è naturale dunque che il suo *capolavoro* sia la confessione minuta, quotidiana di questa personalità, nei suoi travagli e nelle sue intuizioni, nelle sue contingenze e nei suoi atteggiamenti. Cioè il *Diario*: che l'ha fatto, si può dire, conoscere e ammettere svelando ciò che pareva l'enigma della sua arte. (SLATAPER 1912: 20)

Nell'interpretazione di Slataper, inoltre, il diario di Hebbel, lungi dal ricercare meramente la piacevolezza estetica, documenta un processo di ricerca della verità. Nella già citata prefazione al *Diario* Slataper scrive appunto che Hebbel "è un artista che cerca la verità, non la bellezza. 'Grazioso è certo, ma vorrei sapere se è anche vero'. La bellezza nasce dal ritrovamento della verità; senza di essa una cosa può esser seducente, non bella" (SLATAPER 1912: 16). Ma "Hebbel è poeta, non filosofo", scrive Slataper: Hebbel cerca la verità in quanto poeta, poiché anche la poesia può – deve – cercare la verità. O quantomeno, esistono poeti che la cercano: come Hebbel, afferma Slataper, intendendo però anche e soprattutto se stesso.

Slataper mette in evidenza come il diario di Hebbel, lungi dall'essere una cronaca ordinata della sua esistenza, contenga le annotazioni più diverse e sia disomogeneo anche per quel che riguarda il supporto materiale e gli strumenti della scrittura:

Del resto nei primi anni Hebbel scriveva anche il *Diario* su foglietti volanti che poi cuciva con uno spillo. Quando i soldi mancavano, per risparmiare la carta scriveva più fitto; una volta adoperò per pennino uno zolfanello appuntito. Non sapeva spesso in che giorno s'era; e le sue date sono qualche volta sbagliate. Scriveva tutto: l'idea geniale, il lamento, quanto spendeva, sfoghi, giudizi critici, citazioni di autori che aveva a prestito dal gabinetto di lettura, schemi di opere, lettere, epigrammi, brani di poesie come gli saltavano in testa, notizie di cronaca interessanti, indirizzi di corrispondenti, annunci di morte (le pagine per la morte del figliolo è consigliabile che le legga chi nega affettuosità a Hebbel), verbali di scene con conoscenti, indirizzati alla posterità, debitamente legalizzati da testimoni. (SLATAPER 1912: 22)

Lavorando su questo 'diario-mondo' Slataper lo riscrive, interpolando il testo, modificandolo, tagliandone ampie parti, oltre che traducendolo. Così facendo – ha notato Paola Maria FILIPPI (2014) – se ne appropria, ne diventa una sorta di secondo autore: gli stralci dei taccuini di Hebbel diventano, nella traduzione, anche suoi. Non a caso eserciteranno non poca influenza sui suoi stessi *Diari* (cfr. FILIPPI 2014). I *Tagebücher* di Hebbel permettono insomma a Slataper di eleggere quest'autore ad alter

⁶ Sull'intersezione tra traduzione e autobiografia riguardo al caso di Slataper e Hebbel mi permetto di rimandare a FANTAPPIÈ 2018.

⁷ Cfr. SISTO 2018, oltre al saggio di FILIPPI menzionato più avanti.

ego; in tal modo, entra con lui in un dialogo che mira a trarre dalle contingenze personali verità più alte, condivise. Concetti non dissimili, d'altra parte, esprime lo stesso Hebbel, di seguito citato nella traduzione di Slataper:

83) S'io dovessi esprimere il mio concetto sull'arte, lo baserei sulla libertà incondizionata dell'artista, e direi: L'arte deve comprendere e rappresentare la *vita* in tutte le sue forme diverse. E naturalmente a ciò non ci s'arriva con il semplice copiare: la vita deve trovare nell'artista qualche cosa d'altro che una camera mortuaria dove la si vesta e la si componga. [...] 95) Compito di ogni arte è la rappresentazione della vita: cioè render tangibile l'infinito nel fenomeno particolare. E arriva a ciò afferrando gli attimi significativi d'un'individualità o di un suo stato d'animo. (HEBBEL 1912: 37)

IV.

La relazione con gli scritti e con la figura di Scipio Slataper, cui ci ha condotti il problema della forma 'diario', è un nodo fondamentale per interpretare l'opera letteraria e in particolare il concetto di letterarietà di Claudio Magris. Di seguito si ripercorreranno rapidamente – raccogliendole e connettendole l'una con l'altra – alcune tappe fondamentali del lavoro di Magris su Slataper, nella speranza che ciò aiuti a chiarire quale filo leghi i due autori sul piano della letterarietà *oltre che* della triestinità (fermo restando che, in Magris, le due questioni non sono completamente separabili).

Trieste. Un'identità di frontiera, il libro scritto da Magris assieme a Angelo Ara e uscito a Torino nel 1982, segna il sorgere di una accezione del concetto di 'triestinità' che fin da subito godrà di grande fortuna. La figura che ha fondato, o ri-fondato, tale 'triestinità' è individuata da Magris e da Ara proprio in Scipio Slataper: "Una grande stagione della cultura triestina, ovvero il periodo precedente la prima guerra mondiale, inizia con una presa di coscienza e con una denuncia di un proprio vuoto spirituale; inizia quando Slataper scrive, in un articolo apparso sulla "Voce" nel 1909, che "Trieste non ha tradizioni di cultura" (ARA/MAGRIS 1982: 8). In particolare, secondo Magris e Ara, Slataper è colui che permette il superamento dell'erudizione locale perché mira a una cultura anti-letteraria, basata sulla "rivolta della vita contro la cultura":

La cultura di fine secolo è costituita in primo luogo, sulle orme di Nietzsche, dalla rivolta della vita contro la cultura, contro quel sapere che già Flaubert aveva raffigurato fatalmente imbecille; *Il mio carso* di Slataper è una voce di questa protesta [...] La diagnosi slataperiana [...] fonda, contro l'erudizione municipale-antiquaria e contro la letteratura tradizionalistica-epigonale, una nuova cultura, espressione della crisi del sapere. (ARA/MAGRIS 1982: 13-14)

Slataper, il quale nega la cultura provinciale che lo precede, intende con ciò, inconsapevolmente, distruggerla [...] Egli inoltre sogna di fondare e di iniziare, su quel terreno sgomberato dai relitti, una cultura nuova, mentre egli stesso [...] esprime, con la sua vitalità, la poesia che nasce dall'agonia e dalla fine di una cultura, non dal suo inizio, la verità che si disvela e si dà figura – ossia nasce – nel tramonto e nella morte. (ARA/MAGRIS 1982: 14-15)

Slataper, inoltre, secondo Magris e Ara è all'origine di quella letteratura triestina che cerca la verità e non il gioco formale, e nello specifico cerca verità condivise; una letteratura che, dunque, è 'anti-letteraria' nella misura in cui la letterarietà è intesa come menzogna.

In questo senso *Il mio Carso* scopre e inventa il paesaggio dell'anima della letteratura triestina [...] In tal modo [tramite Slataper] la letteratura acquista un valore esistenziale, una ragione di vita che non vuole essere confusa con l'esercizio letterario. L'anti-letterarietà dei triestini, di cui si è tanto parlato, è l'atteggiamento di uomini che chiedono allo scrivere non bellezza ma verità, perché per essi scrivere vuol dire acquistare un'identità, non solo come individui ma come gruppo. In dichiarazioni famose, gli scrittori triestini rifiutano la letteratura quale 'menzogna' [Saba, *Storia e cronistoria del canzoniere*], quale cosa 'ridicola e dannosa' [Svevo, *Saggi e pagine sparse*], quale 'triste e secco mestiere' [Slataper, *Il mio Carso*]. In tali posizioni echeggia certamente la passione per una poesia rivolta all'esistenza anziché al gioco formale, sull'esempio della letteratura d'oltralpe e in polemica, spesso faziosa, con quella italiana. (ARA/MAGRIS 1984: 15-16)

Tredici anni dopo, nel 1997, esce a Milano *Microcosmi*. Slataper vi compare, ancora una volta, come anima della 'triestinità', stavolta intesa soprattutto in quanto espressione del dissidio tra il desiderio della vita vera e la coscienza dell'impossibilità di esperirla.

Slataper è l'anima di Trieste, che egli scopre e inventa; sogna per la città una grande aurora dello spirito mentre essa sta avviandosi al tramonto e strappa a questo tramonto luci e bagliori di una vera aurora. Fonda la cultura triestina denunciando che Trieste non ha tradizioni di cultura; l'atto spirituale di nascita è una diagnosi di morte e assenza. Con Slataper nasce la triestinità, che è insieme adolescenza, senilità e mancanza di sicura maturità; utopia della vita vera e disincanto per la sua assenza, unite sotto il dominio di una volontà morale che impone di vivere come se non si fosse fatta l'esperienza radicale del disagio della civiltà. Pretendere di vivere è da megalomani, dice Ibsen, e Slataper, che scrive il grande libro su Ibsen, decide di essere megalomane e muore. La guerra è il futuro di queste giovinezze che sognano la vita ma sacrificano quest'ultima al suo sogno e sono pronte al sacrificio e all'autosacrificio. (MAGRIS 1997: 246)

La letteratura triestina che Slataper contribuisce a fondare è, secondo Magris, una scrittura che combatte contro la cultura fossilizzata, che tende verso la "vita vera" e che al contempo la scopre inaccessibile da parte della letteratura:

Triestinità – vitalità e malinconia, nostalgia di purezza che si accorge di tutti i compromessi ma anche quando vi indulge non dimentica che sono tali e non se la dà a intendere. Esigenza adolescente di vita vera, coscienza senile della vita falsa; non resta che la bisboccia all'osteria. [...] Anche a Trieste ha luogo, con respiro europeo, una battaglia nietzscheana contro la cultura fossilizzata. La triestinità è anche – forse soprattutto – questa vitalità verde liberata, con asprezza e goffaggine adolescente, dal grigio della civiltà. Questa irruenza generosa e liberatoria è mortale, perché strappa al disagio della civiltà la maschera di nobile decoro che permetteva di non guardarlo in volto, e scopre che la vita vera – dopo la vista della quale non ci si può appagare delle menzogne convenzionali – è inaccessibile. Chi vede questa cruda verità, muore. (MAGRIS 1997: 246-247)

Degno di nota è anche che, nel 2008, nell'introduzione a *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Magris racconti della propria formazione sottolineando che essa è avvenuta sugli stessi testi amati da Scipio Slataper:

Qualche anno dopo [le letture di Salgari], passando ore nel retrobottega di una libreria triestina il cui proprietario teneva sempre il berretto in testa, frugavo fra volumi pubblicati anche quaranta o cinquant'anni prima, specialmente testi di quella 'Biblioteca dei popoli' che, nel 1911, aveva entusiasmato Slataper: il *Mahabharata* e il *Ramayana* sanscriti, il *Kalevala* finlandese, poi l'*Edda*, la *Canzone dei Nibelunghi*, le saghe norrene, i grandi poemi epici che narrano la creazione del mondo, la lotta fra il bene e il male e i valori di una civiltà; Herder, il grande illuminista amico e rivale di Goethe e così spesso calunniato, mi insegnava a vedere nella letteratura, soprattutto nelle grandi epopee nazionali, la storiografia dell'umanità, di cui ogni nazione, come ogni foglia di un albero, è un momento significativo. (MAGRIS 2008a: 11)

Ma il segno forse più incontrovertibile del legame che Magris intrattiene con la figura di Slataper è una lettera scritta a Magris stesso da parte del poeta triestino Biagio Marin, figura che costituisce per lo scrittore un punto di riferimento importante, come si intuisce anche dal titolo che Magris dà all'epistolario col poeta, recentemente pubblicato: *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin* (MAGRIS/SANSON 2014). In una delle primissime lettere, quella del 25 marzo 1958, Marin – ricordando la propria giovinezza, tracciando genealogie di autori che si snodano per tutto il Novecento italiano – compie una sorta di 'investitura' di Magris come 'nuovo Slataper'. Si può a ben ragione supporre che essa non sia stata priva di peso per la formazione di un giovane studioso che sarebbe presto diventato anche scrittore: "E gli uomini che vedevo quasi ogni giorno si chiamavano Slataper e Stuparich e Prezzolini e Papini e Jahier [...]. Il mio affetto misto ad ammirazione andava a Scipio, che era tutto ciò che io non ero: forte, sano, intelligente, colto. E soprattutto puro! La purezza di Scipio era il fiore e la sorgente più viva della sua forza. Perciò io penso che in te ci sia molto di Scipio; tu sei il suo erede, il suo fratello minore!" (MAGRIS/SANSON 2014: 87).

Bibliografia

- ARA, Angelo/MAGRIS, Claudio: *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino 1982.
- BREMOND, Claude/LE GOFF, Jacques/SCHMITT, Claude: *L'“exemplum”*, Louvain 1996.
- D'INTINO, Franco: *L'autobiografia moderna: storie forme problemi*, Roma 1998.
- DUPRÉ, Natalie: *Per un'epica del quotidiano: la frontiera in Danubio di Claudio Magris*, Firenze 2009.
- FANTAPPIÈ, Irene: „Traduzione come importazione di figure autoriali. Le riviste letterarie fiorentine d'inizio Novecento“, in: BALDINI, Anna/BIAGI, Daria/DE LUCIA, Stefania/FANTAPPIÈ, Irene/SISTO, Michele (Hgg.): *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Macerata 2018, 113-140.
- FILIPPI, Paola Maria: „Alla ricerca di sé nella traduzione. Scipio Slataper e Friedrich Hebbel“, in: RASERA, Fabrizio (Hgg.): *Trento e Trieste. Percorsi degli italiani d'Austria dal '48 all'annessione*, Rovereto 2014, 339-360.
- GINZBURG, Carlo: *Il filo e le tracce*, Milano 2006.
- HEBBEL, Friedrich: *Diario*, tr. it. e introduzione di Scipio SLATAPER, Lanciano 1912.
- JOSSA, Stefano: „Finzione e menzogna“, in: BOITANI, Piero/ FUSILLO, Massimo (Hgg.): *Letteratura europea*, vol. 3, Torino 2014, 167-189.
- LAVAGETTO, Mario: *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino 1992.
- LEJEUNE, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.
- LUNZER, Renate: *Triest: eine italienisch-österreichische Dialektik*, Klagenfurt 2002.
- LUPERINI, Romano: *Scipio Slataper*, Firenze 1977.
- MAGRIS, Claudio: „I triestini e la mediazione tra le culture“, in: PERTICI, Roberto (Hgg.): *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950). Atti del convegno*, Firenze 1985, 31-45.
- MAGRIS, Claudio: *Microcosmi*, Milano 1997.
- MAGRIS, Claudio: *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Milano 2008.
- MAGRIS, Claudio: *Ibsen in Italia. Lezione Sapegno 2008*, Torino 2008.
- MAGRIS, Claudio: *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, hg. v. Renzo SANSON, Milano 2014.
- MAGRIS, Claudio: *Non luogo a procedere*, Milano 2015.
- MENGALDO, Pier Vincenzo: *Profili di critici del Novecento*, Torino 1999.
- PAMUK, Orhan: *Il museo dell'innocenza*, Torino 2009.
- PELLEGRINI, Ernestina: „Claudio Magris o dell'identità plurale“, in: Claudio MAGRIS: *Opere*. Volume primo, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina PELLEGRINI e uno scritto di Maria FANCELLI, Milano 2012, V-XLVIII.
- PELLEGRINI, Ernestina: „Non luogo a procedere di Claudio Magris“, in: *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 4 (2015), 589-597.
- PLATONE: *Repubblica*, a cura di Franco SARTORI, Bari 2007.
- PREZZOLINI, Giuseppe/SLATAPER, Scipio: *Carteggio 1909-1915*, hg. v. Anna STORTI ABATE, Roma 2011.
- SCHLÜTER, Gisela: „Claudio Magris *homme de lettres*“, in: BARWIG, Angela/BALLETTA, Felice (Hgg.): *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre*, Frankfurt a.M. 2002, 39-54.
- SISTO, Michele: „Avanguardie editoriali e rinnovamento del repertorio“, in: Anna BALDINI u.a. (Hgg.): *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Macerata 2018, 57-89.
- SLATAPER, Scipio: *Introduzione*, in: Friedrich HEBBEL, *Diario*, tr. it. e introduzione di Scipio SLATAPER, Lanciano 1912.
- SLATAPER, Scipio: *Ibsen*, con un cenno su Scipio SLATAPER di Arturo FARINELLI, Torino 1916.
- SLATAPER, Scipio: *Epistolario*, hg. v. Giani STUPARICH, Milano 1950.
- ZINATO, Emanuele: „Una pallina di carta: strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris“, in: Guido BALDASSARRI u.a. (Hgg.): *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, Zara 2008, 21-32.

Natalie Dupré (Leuven)

Tra fiction e saggismo. Il senso del possibile nella narrativa di Claudio Magris

In *Utopia e disincanto* Magris afferma che resistere al totalitarismo significa, tra le altre cose, rifiutare quel “falso realismo, che scambia la facciata della realtà per la realtà intera e [...] assolutizza il presente e non crede che esso possa cambiare, considerando ingenui utopisti coloro che ritengono di poter mutare il mondo” (MAGRIS 1999: 10). A tale forma di realismo Magris contrappone una scrittura che nasce dall’esigenza di ridestare un senso dell’utopia che si ispira direttamente alla teoria del saggismo ideata da Robert Musil. Ne *L’uomo senza qualità* sono due i tipi di presenza di elementi saggistici: una parziale e una che coinvolge l’intero romanzo (BACHMANN 1969: 180). Lo stesso vale per *Danubio* in cui la dinamica tra la componente romanzesca e quella saggistica si dispone lungo queste stesse dimensioni. Il primo tipo di presenza è quello discorsivo, nel senso che lunghe parti del libro contengono riflessioni di carattere generico; la seconda è di natura cognitiva e riguarda un’attitudine di fondo che consiste nel contrapporre all’esperienza della realtà un senso del ‘possibile’. Ora, il riferimento alla teoria del saggismo di Musil ci permette di comprendere meglio la concezione di realtà e il concetto di letteratura di Magris, nonché la dinamica tra i vari generi in *Danubio*.

La compresenza in *Danubio* di una componente saggistica e romanzesca non è da considerare come una semplice messa in discussione del genere romanzesco, ma va letto piuttosto quale segno di una crisi più generica del soggetto (BACHMANN 1969: 192) che coinvolge a sua volta i fondamenti e gli strumenti della narrazione. Tale crisi si definisce non solo come rottura, ma anche come riorganizzazione (MOSER 1980: 190), come occasione di sperimentazione estetica (ROTH 1983: 117), ma soprattutto etica: sia Magris che Musil infatti contrappongono al ‘senso della realtà’ un ‘senso della possibilità’. In questo brano tratto da *L’uomo senza qualità*, dal capitolo intitolato “Se esiste il senso della realtà deve esistere anche il senso della possibilità”, Musil scrive:

Chi voglia varcare senza inconvenienti una porta aperta deve tener presente il fatto che gli stipiti sono duri: questa massima alla quale il vecchio professore si era sempre attenuto è semplicemente un postulato del senso della realtà. Ma se il senso della realtà esiste, e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora ci dev’essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità. Chi lo possiede non dice, ad esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe, o dovrebbe accadere la tale o talaltra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è com’è, egli pensa: be’, probabilmente potrebbe anche essere diversa. Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe egualmente essere, di non dar maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è. (MUSIL 1996: 13)

Anche in Magris il saggismo diventa un’attitudine cognitiva, esistenziale e discorsiva che si mostra sensibile alla mutevolezza e alla variabilità del reale. Per questo motivo il saggio come forma discorsiva non può essere che asistemico e aperto. In *Danubio* le parti saggistiche sono però saldamente ancorate nei brani romanzeschi che raccontano il viaggio dell’io narrante; le riflessioni e le divagazioni del viaggiatore danubiano nascono da una serie di impressioni visive e sensitive, da una concreta situazione enunciativa che cambia man mano che prosegue il viaggio. La cornice romanzesca del viaggio diventa così un principio di dislocazione spaziale e temporale a cui il saggismo deve rispondere a forza di mobilità prospettica.

Le parti romanzesche del libro prendono la forma di frammenti di racconto simultaneo (GENETTE 1972: 230-231); in questi brani viene adoperato un presente contemporaneo all’azione narrata, o almeno sembra che il momento della narrazione venga a coincidere con la storia narrata. Si tratta quindi di un presente diverso da quello usato nelle parti saggistiche del testo. Importante è anche notare che questa sospensione del distacco temporale avviene sempre nei momenti in cui la comitiva di amici si ferma, nei momenti di sosta del viaggio. Ecco il primo frammento di racconto simultaneo:

Le gambe della cameriera che serve al tavolo, con quelli zoccoli che vanno su e giù per l'impiantito di legno ad maiorem Dei gloriam e a edificazione dei presenti, sono un motivo più che sufficiente per stare al mondo un po' più a lungo – o anche a quest'osteria, a sentire Gigi che tiene banco e a guardare i volti intorno a lui. Maria Giuditta traffica con le salsicce e con la senape, Francesca ascolta silenziosa, insignificante e affascinante come la Effi Briest di Fontane, fascino dell'acqua che sembra scorrere via lieve e trasparente come il ruscello poco più in là, senza celare nulla, superficie tersa e chiara che, come quella del mare tranquillo e appena increspato da una bava di vento, è più insondabile dei fondali che esibiscono le loro cavernose oscurità e richiama un gentile e taciturno infinito. (MAGRIS 1986: 38-39)

In questo primo brano di racconto simultaneo la preoccupazione per la risposta mancante alla questione delle sorgenti si dilegua nel sentimento di comunione provvisoria avvertito dall'io narrante. I brani di sosta in *Danubio* sono il locus amoenus dei piaceri sensuali della vita, delle belle gambe della cameriera e del buon mangiare gustato in compagnia. O, in altri termini, di tutto ciò che distoglie l'attenzione dei viaggiatori dalla querelle sulle possibili sorgenti del fiume, di tutto ciò che solleva almeno momentaneamente il dolore per la risposta mancante alla questione del fondamento primo. Nei brani romanzeschi il bisogno di un fondamento, di una forma di totalità che dia unità e senso al caos e alle contraddizioni del mondo e della storia, cede momentaneamente spazio alla persuasione; nel discorso simultaneo prevalgono le sensazioni visive e il senso di comunione, anziché il linguaggio e la sua ambiguità.

Non è però assoluta la finzione di simultaneità. A varie riprese il narratore fornisce indicazioni esplicite sul luogo e sul momento della narrazione, da cui si evince che sta adoperando una forma di narrazione ulteriore. Ne *L'infinito viaggiare* Magris definisce *Danubio* e anche *Microcosmi* 'rielaborazioni di esperienze di viaggio':

In *Danubio* o in *Microcosmi* il viaggio, le persone e le cose viste, le storie raccolte per strada vengono reinventate e rinarrate; diventano la storia di un personaggio, in gran parte immaginario. Non appartengono più a quel viaggio; hanno un'altra misura, un altro tempo, misto e composito, il tempo della letteratura che non coincide con quello della grammatica e nemmeno con quello della Storia. (MAGRIS 2005a: XXV).

Nelle parti saggistiche del testo l'io narrante relativizza a più riprese il senso di persuasione che emana dalla sua narrazione simultanea. Arrivato a Passau, ad esempio, esprime il suo scetticismo nei confronti di quel senso di pienezza su carta:

Quel senso di pienezza vitale [...] l'ho avuto davvero per i vicoli e sulle rive di Passau, o credo di averlo provato soltanto perché cerco ora di descriverlo sui tavolini del caffè San Marco? Probabilmente sulla carta si finge, si inventa ogni felicità. (MAGRIS 1986: 137)

A costituire la particolarità dell'io narrante non è il suo ritratto psicologico, bensì le modalità che assume il suo rapporto con la realtà. Il narratore diventa il luogo di convergenza (MOSER 1980: 183) di questioni epistemiche, ideologiche, storiche che s'intrecciano nella sperimentazione interdiscorsiva. Nonostante sia attraversato da una molteplicità di discorsi, è tuttavia lo stesso narratore a sperimentare nuove combinazioni discorsive e nuove situazioni d'enunciazione; *Danubio* indica la possibilità di un rapporto vivo con la realtà attraverso il sottile dosaggio di posizioni che singolarmente rischierebbero di irrigidirsi e di esasperarsi. Lo scetticismo dell'autore nei confronti delle utopie totalitarie è infatti da considerare un elemento centrale nel suo pensiero attorno al 1986, l'anno di pubblicazione di *Danubio*, ma anche dopo. Lo stesso rifiuto di credere a soluzioni definitive e totalizzanti porterà Magris a ridefinire, in *Utopia e disincanto*, l'accezione comune dell'utopia e a collegarla, anziché con l'impossibile, con il possibile, ma nello stesso tempo anche con il disincanto, cioè con quel modo di vita e di pensiero capace di "affrontare le continue disillusioni" senza cedere alla smania di volerle negare o illudersi di trovare soluzioni definitive (MAGRIS 1999).

In *Danubio* la nozione di crisi comporta potenzialità nuove per la scrittura nonostante il sentimento d'impotenza provato dal narratore nei confronti della realtà. A questa realtà Magris contrappone il suo

senso dell'ironia che definisce come "sterniana, cioè affettuosa", o ancora, come "un modo di amare" (TAVANO/MAGRIS 1987: 32) e che considera un tratto distintivo della civiltà mitteleuropea. In *Danubio* l'autoironia dell'istanza enunciativa non è da considerare come una figura retorica che agisce a un livello superficiale del testo, bensì come "ironia generativa [...] che investe le modalità del pensiero" (MUSARRA 1994: 415). Le marche che permettono di cogliere l'ironia in *Danubio* riguardano infatti il livello cognitivo del testo; l'ironia nasce dalla contrapposizione tra punti di vista, giudizi e affermazioni, e la demistificazione degli stessi. In particolare, l'ironia in *Danubio* è costitutiva della dimensione autoriflessiva che s'interroga sulle potenzialità epistemiche e etiche dell'io moderno e sulla possibilità stessa della scrittura.

La "compresenza dei contrari" (MUSARRA 1994), che Franco Musarra definisce come il nucleo costitutivo dell'ironico, è in *Danubio* una modalità cognitiva che non determina solo l'ironico, ma che è costitutivo del pensiero in senso più ampio. In *Danubio* Magris proietta l'incontro con la cosiddetta 'altra' Europa nell'unità di ciò che chiama un 'affresco epico', per la cui resa ricorre al saggismo che già in Musil si profilava quale „unendliche verwobene Fläche“ (ROTH 1983: 123). L'autore elabora così una visione del mondo, un'attitudine nei confronti del reale, che apre il presente alla memoria del passato e alla possibilità di un altro in fieri. Perciò la scrittura di Magris appare alquanto restia alla linearità;¹ al movimento progressivo e sistematico del filo narrativo contrappone i salti e i volteggi di un saggismo multilivellare e incompiuto come la realtà e le storie che racconta.

Strumento fondamentale di questo saggismo è la "svolta discorsiva" (DUPRÉ 2009: 107), ovvero il considerare una determinata entità, storia, personaggio sotto un'angolazione parziale e il completare consecutivamente questo giudizio limitato con altri giudizi parziali che relativizzano i precedenti, fino a comporre un giudizio globale complesso e sfumato. Questa sintesi non totalizzante prende la forma di una "visione d'insieme di dettagli" (DUPRÉ 2009: 107). Grazie alla scissione dell'istanza enunciativa, il narratore non perde mai di vista la concretezza dei singoli dettagli che compongono il suo sguardo sulla realtà; sono appunto i giudizi incompleti del narratore a fare da ponte tra la realtà plurima e la visione d'insieme, e a costituire delle risposte possibili o parziali agli interrogativi dell'autore, il quale a sua volta ironizza sui giudizi parziali del suo narratore delegato. Si può dire che il senso di frontiera in Magris crea una prospettiva scissa, nel senso di contemporaneamente proprio e altro, una terza posizione irrispettosa delle dicotomie, che porta a considerare se stessi e l'altro da una prospettiva non propria e aiuta a capire il mondo e la sua storia. Una terza posizione quindi che conferisce al romanzo e alla letteratura un ruolo cognitivo di primo piano (CODA 2012: 375).

Se Musil tiene a proclamare la sua fede nelle potenzialità del discorso letterario, in *Danubio* Magris tende a mettere in rilievo soprattutto l'impotenza della letteratura ovvero la sua impossibilità d'influire sulla realtà. Ciononostante le riflessioni metaletterarie di Magris sono spesso inventate dalla sua affettuosa ironia; la consapevolezza dell'impotenza letteraria, infatti, non toglie per l'autore il valore della scrittura. Per l'autore triestino la letteratura è innanzitutto la coscienza di ciò che manca, la consapevolezza della propria impotenza nei confronti del mondo e della storia, anziché la compensazione del malessere. La parte dello scrittore, per Magris, non consiste nel creare nuove realtà (fanzionali o meno); il suo ruolo è quello di spiegare la pluralità stratificata del reale trascendendola nella ricerca dei suoi significati. Il narratore danubiano si rende però anche conto che è proprio quella ricerca del significato a produrre compensazioni e finzioni che distraggono dalla vita, anche se – paradossalmente – fanno vivere costituendosi parte integrante della vita e della ricerca di senso.

Nella prima parte di *Danubio*, il narratore considera la scrittura letteraria "una strategia per proteggere quegli strappi mal rattoppati sul sipario della lontananza, per impedire che quei minimi spiragli si

¹ Musil parla di "Faden der Erzählung" in opposizione alla "unendliche verwobene Fläche".

chiudano del tutto” (MAGRIS 1986: 25). Nella seconda parte del libro Magris dà espressione alla sua concezione tipicamente mitteleuropea della letteratura:

La letteratura è contabilità, libro maestro del dare e dell’ avere, inevitabile bilancio di un deficit. Ma l’ordine del registro, la precisione e la completezza del protocollo possono dare un piacere che compensa la sgradevolezza di ciò che viene annotato. (MAGRIS 1986: 85)

Questa definizione evidenzia il valore compensatorio che secondo Magris ha la letteratura; rispetto al punto di vista del suo narratore delegato esibito nella prima parte, Magris qui amplia il suo giudizio conferendo alla letteratura l’opportunità di compensare le mancanze della vita. Estrapolando immagini da una vita che muore ad ogni istante, la scrittura è in grado di creare uno spazio immateriale e atemporale, che si oppone alla vita e può aprire la realtà a ciò che lo trascende. Nonostante l’impotenza della letteratura è per Magris, infatti, la stessa differenza fra vita e letteratura a salvare l’uomo-scrittore, dal momento che la vanità della scrittura rispetto alla vita insegna l’umiltà; cambiare prospettiva guardando la vita attraverso la scrittura e considerare la scrittura attraverso le cose della vita, insegna la relatività di ogni sguardo concreto sul reale. E nei momenti in cui le parole risultano carenti, è la vita stessa a rimediare allo sfasamento tra linguaggio e realtà: “Il sogno della vita, diceva Jean Paul, viene sognato su un materasso troppo duro, ma dormire insieme completa le carenze grammaticali e sospende il *deesse*, è persuasione” (MAGRIS 1986: 103).

Essendo il ruolo dello scrittore per Magris quello di spiegare la pluralità stratificata della realtà e non di creare nuove realtà, il narratore di *Danubio* esorta a scavare e scoprire gli “strati di realtà diverse ancora presenti anche se non afferrabili a occhio nudo” (MAGRIS 1986: 297). L’autore definisce la letteratura come strumento di questo tentativo ed espressione di un viaggio cognitivo: “forse la letteratura non è altro che quest’archeologia della vita” (MAGRIS 1986: 297). Il viaggio e il principio di dislocazione in *Danubio* si trovano a servire la grande e paradossale “spedizione di salvataggio” (MAGRIS 1986: 305) che è in fondo ogni viaggio e, in particolare, quello danubiano. L’io narrante di *Danubio* tenta infatti di capire e di ricollegare le varie storie e visioni del mondo che – paradossalmente – danno e tolgono consistenza al suo fiume metaforico; è nell’io narrante che confluiscono opinioni e idee contrastanti ed è lo stesso io a conferire unità alla pluralità del mondo interpretandola, criticandola, ordinandola nel tentativo di comprenderla e di costituirne una parte. Ed è in quest’ottica che va considerato il recupero della nozione di epicità nella quinta parte del libro.

Se comunemente l’epica rimanda a ciò che trascende il quotidiano, come l’eroico o il sublime, in Magris, invece, riguarda una determinata maniera di rapportarsi alla realtà stessa; trascendere la realtà non significa oltrepassarla, lasciarsela alle spalle per un altrove che si innalzi al di là della realtà e dell’esistenza quotidiana. L’epica nell’opera di Magris riguarda una certa maniera di vivere la realtà, la quale consiste nell’ordinarla e nell’interrogarsi sul suo significato. Non per caso “l’epica del quotidiano” (DUPRÉ 2009) prende forma nella parte centrale del libro; è lì che avviene il passaggio dall’Europa occidentale a quella centro-orientale.

Il senso epico del narratore è diretto anzitutto contro lo spietato individualismo che contrassegna il pensiero occidentale moderno, e contro alcune tendenze ad esso legate: la trasgressione quale forma di superamento del reale, la sempre più sentita scissione tra natura e cultura e il paradossale ripiego dell’epico su ciò che è proprio. L’epica del quotidiano in *Danubio* denota un trascendere il reale all’interno della stessa dimensione reale. In questo senso richiede quel distacco che permette di guardare le cose e se stessi come dal di fuori; il narratore di *Danubio* infatti non mira ad autodissolversi nel nulla come i poeti nomadi che incontra lungo le rive del suo fiume, né a spostare o a trasgredire frontiere. In *Danubio* Magris vuole ripristinare quei limiti e quelle distinzioni che, a suo avviso, ingiustamente si fanno sempre più vaghi. Alla mera giustapposizione delle differenze e all’indifferenza Magris contrappone la ricerca della legge e del significato. E da questo impegno costante nasce l’identità del narratore e prende consistenza il suo viaggio danubiano. Oltre alla definizione

dell'identità in termini di luoghi (al plurale), Magris ne propone infatti un'altra che costituisce il secondo momento di riflessione esplicita sulla questione dell'identità, dopo la constatazione della sua indefinibilità nelle prime tre parti del libro:

È forse l'intuizione più fulminea dell'essenza di un uomo, la chiave per leggere la sua storia e la sua natura: noi siamo ciò in cui crediamo, gli dèi che alberghiamo nella nostra mente, e questa religione, alta o superstiziosa, ci segna indelebile, s'imprime nei nostri lineamenti e nei nostri gesti, diviene il nostro modo di essere. (MAGRIS 1986: 247).

Un'identità è fatta anche di luoghi, delle strade nelle quali abbiamo vissuto e lasciato parte di noi. La carta del Monte Nevoso, con i nomi delle sue radure e dei suoi sentieri, è certo anche un mio ritratto, l'immagine di ciò che ho vissuto e che sono. (MAGRIS 1986: 252)

L'epicità quindi non è data nella realtà; anzi, l'epos trascende l'immediato, dal momento in cui concepisce l'unità oltre la frammentarietà, e va "ricostruito con la cultura" (MAGRIS 1986: 315). Ciononostante rimane sempre la consapevolezza della distanza che separa l'io narrante dalla realtà. In *Danubio*, infatti, la necessità epica di trascenderla pensandone l'unità e il significato, nasce precisamente dalla difficoltà di far coincidere le concezioni ideate dall'io con la realtà alla quale si rapportano. In questo senso, con l'aprire il proprio sguardo occidentale a quello orientale, Magris compie con *Danubio* quell'estremo tentativo di autotrascendenza che debba compensare, in qualche modo, la differenza irrevocabile tra realtà e significato, valore, possibilità.

Microcosmi, l'altra opera di Magris in bilico tra saggismo e narrativa, segna una tappa ulteriore nel cammino intellettuale e esistenziale dell'autore. La crisi che investe le pagine di *Microcosmi* non è più quella che fece scatenare il gioco delle parti tra autore e 'narratori delegati' in *Danubio*. L'idea di una sintesi non totalizzante appare ormai soltanto sullo sfondo. In *Microcosmi* sono i luoghi rivisitati a tracciare i lineamenti di un viso invecchiato di dieci anni, per il quale nulla sarà più come prima; è la malinconia a dire e a ridire il dolore per l'assenza e a conferire, semmai, una qualche unità al mondo. In *Microcosmi* il narrare per Magris si fa ancora più "guerriglia contro l'oblio", ma nello stesso tempo anche "connivenza con essa": "Narrare è guerriglia contro l'oblio e connivenza con esso; se non ci fosse la morte, forse nessuno racconterebbe" (MAGRIS 1997: 210). Se in *Danubio* il fiume era metafora della vita, del tempo, della storia, in *Microcosmi* l'autore affronta anzitutto quel "buio in cui 'muoiono le metafore'" (MAGRIS 1997: 129) – il narratore cita qui da *Un vento sottile* di Stefano Jacomuzzi. La fede nelle cose in *Danubio* doveva compensare il senso di straniamento dovuto al passare del tempo, il vuoto che sorge ogni volta che la realtà chiede di essere pensata. In *Microcosmi*, invece, ha bisogno di luoghi familiari e 'reali' di per sé:

È bene ribadire l'oggettività del reale, in un secolo di pirandellismi, altrimenti si finisce male [...]. Gli oggetti sono, grazie a Dio; la chiesa è là, davanti agli occhi, a conferma del mondo creato. (MAGRIS 1997: 138)

Nonostante la presenza di qualche riferimento a quella forma mitteleuropea celebrata in *Danubio*, Magris si astiene in *Microcosmi* dal criticare i tratti totalizzanti del pensiero forte, concentrando la narrazione sulla concretezza dei luoghi rivisitati. Le insidie della modernità appaiono ormai solo sullo sfondo e il confine tra saggismo e narrazione risulta più labile: nelle considerazioni del narratore anche l'autobiografismo vuole la sua parte.

Il percorso narrativo attraverso i microcosmi questa volta non è diretto verso l'ignoto; anzi, il narratore evita di addentrarsi in luoghi di cui non conosce la lingua. *Microcosmi* rispetto a *Danubio* vuol essere anzitutto convivenza, sia nel senso della vita condivisa che nel senso del dialogo con l'altro. In *Microcosmi* prevale più che mai il richiamo della vera vita, anche se si fa confronto con la morte. Davanti a un mare quale luogo d'umiltà, il narratore lascia alle spalle le proprie ansie di superamento e quella vanità dell'io post-barocco analizzata in maniera così magistrale e ironica in *Danubio*. In *Microcosmi* l'interesse dell'autore per le frontiere lascia spazio a una ricerca più consapevole

dell'indistinto. E questa ricerca pone il narratore di *Microcosmi* sempre di nuovo di fronte al passaggio tra vita e morte. Nel finale del libro manca quel narratore delegato di *Danubio* che era pronto ad assumersi l'ironico peso di una ricerca sistematica quanto vana. In *Microcosmi* il viaggio è quello vero: si ha paura di tuffarsi in quel mare e da solo il narratore forse non è pronto a vedere come mare e amore si ricongiungano in quel buio dove muoiono anche le metafore.

In *Alla cieca* l'indistinto e l'assenza di confini si manifestano con una presenza ormai assidua e incontornabile. Nascendo da un sentito impegno etico-umano di restituire una qualche forma di esistenza ai 'caduti' della Storia, il romanzo traccia il percorso di vita di Salvatore Cippico e altri *displaced persons* attraverso il mare oscuro della Storia, un mare "più mare degli altri, perché non ha alcuna memoria" (MAGRIS 2005b: 92). Il percorso imposto all'io narrante non assomiglia in nulla alle deviazioni lunghe che dovevano portare il viaggiatore danubiano alla riappropriazione della sua 'altra Europa', né si associa alle circumnavigazioni a zigzag di *Microcosmi*. Il circuito obbligato di Cippico si configura come un lungo e interminabile vortice sulla superficie delle acque del mondo, vortice che non gli concede soste, né la possibilità di mettere radici o ritrovare i suoi confini perduti. Nel suo lungo e delirante monologo l'io narrante di *Alla cieca* racconta e mette in scena la propria disgregazione. Cippico/Jorgensen non dispone di quella forza della memoria capace di restituire dignità e senso alla propria esperienza di vita e alla sofferenza delle sue voci dislocate. Nel discorso ansante del narratore persistono ormai solo pochi echi vaghi e disperati di senso come relitti solitari forse destinati anch'essi al naufragio.

Anche in *Non luogo a procedere* la violenza finisce per cancellare la memoria della violenza. Nelle ultime pagine del romanzo il protagonista senza nome si vede inghiottire dal grande mare della Storia dopo che nel rogo del suo capannone sono sparite anche le ultime tracce dell'oblio. Quel rogo che, secondo Luisa Brooks, era stato per lui però anche "una luminaria regale, il falò di un sovrano che ostenta la sua magnificenza gettando tutto il suo avere e ancor più il suo essere nel fuoco [...] un rogo divino, il rosso tramonto finale dell'eone cosmico del male, della guerra, dell'uccidere" (MAGRIS 2015: 17). Nemmeno in *Alla cieca*, infatti, Magris aveva rinunciato al senso del possibile: "vivere è credere", diceva Cippico, anche dopo aver visto "nel viso le fedi perdute" (Magris 2005b).

Bibliografia

- BACHMANN, Dieter: *Essay und Essayismus*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1969.
- CODA, Elena: „Utopia and disenchantment in Claudio Magris's *Alla cieca*“, in *Journal of European Studies* 42,4 (2012) 375-389.
- DUPRÉ, Natalie: *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris*, Firenze 2009.
- GENETTE, Gérard: *Figures III*, Paris 1972.
- JACOMUZZI, Stefano, *Un vento sottile*, Milano 1988.
- MAGRIS, Claudio: *Danubio*, Milano 1986.
- MAGRIS, Claudio: *Microcosmi*, Milano 1997.
- MAGRIS, Claudio: *Utopia e disincanto*, Milano 1999.
- MAGRIS, Claudio 2005a: *L'infinito viaggiare*, Milano 2005.
- MAGRIS, Claudio 2005b: *Alla cieca*, Milano 2005.
- MAGRIS, Claudio: *Non luogo a procedere*, Milano 2015.
- MOSER, Walter: „Diskursexperimente im Romantext. Zu Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*“, in: BAUR, Uwe/CASTEX, Elisabeth (Hgg.): *Robert Musil: Untersuchungen*, Königstein 1980, 170-197.
- MUSARRA, Franco: „Un buon osservatore alquanto cieco. Alcune considerazioni sull'ironia nella *Coscienza di Zeno* e dintorni“, in: CACCIAGLIA, Norberto/FAVA GUZZETTA, Lia (Hgg.): *Italo Svevo. Scrittore europeo. Atti del Convegno Internazionale (Perugia 18-21 marzo 1992)*, Firenze 1994, 413-431.
- MUSIL, Robert: *L'uomo senza qualità*, Torino 1996.
- ROTH, Marie-Louise: „Essay und Essayismus bei Robert Musil“, in: BENNETT, Benjamin/KALS-WILLIAM, Anton (Hgg.): *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel*, Tübingen 1983, 117-131.
- TAVANO, Sergio/MAGRIS, Claudio: „Lungo il Danubio“, in: *Iniziativa Isontina* 88 (1987) 17-32.

Gisela Schlüter (Erlangen-Nürnberg)

Lukács in Budapest. Politische Portraits in *Danubio*

1. Politische Portraits in *Danubio*

Historische Portraits politischer Intellektueller bildeten Mitte des 20. Jahrhunderts eine beliebte Textsorte. Man mag sich hier an die historischen Portraits erinnern, die Isaiah Berlin publiziert hat, solche westlicher Denker seit dem 18. Jahrhundert wie auch solche russischer Intellektueller, ebenso an die zahlreichen und sorgfältig ausgeführten historischen Portraits aus der Feder Franco Venturis, der sich, übrigens wie Claudio Magris im Turiner Milieu, mit mehr oder weniger vergessenen politischen Intellektuellen Italiens vor allem des 18. Jahrhunderts, aber auch mit russischen Intellektuellen des 19. und 20. Jahrhunderts befasste. Unvergessen sind zudem die Portraits von Jakobinern und russischen Anarchisten in Albert Camus' Essaysammlung *L'Homme révolté*. *Danubio* eröffnet eine Galerie politischer Köpfe. Unterschiedlichste Personen und Persönlichkeiten von politischer Bedeutung werden charakterisiert und in ihrem historischen Umfeld und Wirken gezeigt: u.a. Marc Aurel, Raimund Montecucoli, Napoleon, Erzherzog Franz Ferdinand, Hitler, Mengele, Eichmann, Rommel, die Geschwister Scholl, Louis-Ferdinand Céline, Marschall Antonescu sowie, mit einiger Ausführlichkeit und besonderer Prägnanz des physiognomischen und psychologischen Details, einige politische Intellektuelle des damaligen sog. Ostblocks, deren Namen in einigen Fällen vorsichtshalber nicht genannt werden und die der Erzähler persönlich kennengelernt hat, sowie, auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs und der ideologischen Lager, etwa Franz Josef Strauß. Das ist eine bunte Reihe, deren Zufälligkeit der bunt bewegten Geschichte des Donauraums geschuldet ist. Die mehr oder weniger ausführlichen Portraits sind, vor allem, sofern es sich um Personen und Persönlichkeiten der Vergangenheit handelt, mehrheitlich ästhetisch-medial überformt und intertextuell eingebunden. Sie sollen das individuelle Wesen einer Person erfassen, doch vor allem sollen sie den lebendigen Kern einer speziellen Überlieferung über die Zeiten hinweg bewahren.¹

2. *Reframing* Lukács

Georg Lukács (1885-1971), dem in mehrfacher Hinsicht eine wichtige Stellung in *Danubio* zukommt, ist einer der dort am detailliertesten portraitierten politischen Köpfe, eine der am ausführlichsten vergegenwärtigten historischen Persönlichkeiten. Zudem ist er ein politischer Intellektueller, der das westliche Mitteleuropa und den Ostblock in einem einzigen Leben eng und sinnfällig problematisch miteinander verbindet – *Danubio* ist ja durchaus auch ein politischer Bericht, zu dessen besonderen Reizen heute die Dokumentation der Lebensverhältnisse im damaligen Ostblock zählt. Lukács erscheint als eine Figur des historischen Übergangs zwischen dem Ersten Weltkrieg, Ende des Habsburgerreichs und den kommunistischen Regimes des Ostblocks.

Magris' Portraittechnik soll an den Lukács betreffenden Kapiteln und Passagen exemplarisch vorgestellt werden. Darüber hinaus soll die Poetik von *Danubio* an die Essaytheorie des jungen Lukács aus dem Jahre 1910 zurückgebunden werden. Über diese poetologischen Perspektiven hinaus soll, gewissermaßen typologisch, der portraitierte Philosoph Lukács als Antipode des Ich-Erzählers und Essayisten und sollen Weltbild und Denkstil des reifen Lukács als antithetisch zum Weltbild und Denkstil des Ich-Erzählers herausgearbeitet werden: *Danubio* ist dialektisch auf das bezogen, was der reife Lukács verkörpert.

¹ Claudio Magris hat sich zum Genre der Biographie und zur Vielzahl von fragmentarischen Biographien – auch solchen unbekannt gebliebener Personen der Vergangenheit – in *Danubio* geäußert: “Non sono un biografo né ho mai avuto vero interesse per il genere biografico, ma ho raccontato quasi sempre vicende di personaggi realmente esistiti, dei quali ho cercato di ricostruire le tracce; tutto *Danubio* brulica di esistenze, specialmente marginali ed oscure, realmente vissute e ripescate dall’oblio, quasi ritrovate impigliate sulle rive del fiume.” (MAGRIS 1995: 617)

Lukács war in den 1960er Jahren und besonders um 1968 en vogue.² Er hatte die wichtigsten Köpfe der Frankfurter Schule gekannt und hatte als ungarischer Parteifunktionär Ernst gemacht mit dem Kommunismus. Lukács, philosophisch geschult, hatte sich Jahrzehnte lang in vielen gewichtigen und umstrittenen Büchern um eine philosophische Grundlegung des Marxismus bemüht; vor nicht allzu langer Zeit hat Axel Honneth Lukács als den wichtigsten marxistischen Philosophen (im strikten Wortsinne) des 20. Jahrhunderts bezeichnet.³ Zugleich war Lukács auf Grund seiner frühen und seiner späteren marxistischen Ästhetik, seiner frühen Essays und Essaytheorie, vor allem aber seiner Romantheorie, eine zentrale Referenz der Literaturtheorie jener Jahre. In Italien wurden ihm auch lange nach seinem Tod noch Studien gewidmet, auch von Freunden von Magris wie Cesare Cases.⁴ In diesem Milieu war er durchaus noch präsent, als *Danubio* 1986 erschien. Erwähnt sei schließlich der Umstand, dass 1980 im ungarischen Original, in den Folgejahren in Übersetzungen ein Band mit einem langen Interview mit Lukács unter dem Titel *Gelebtes Denken* erschienen war, der, an eine autobiographische Skizze von Lukács anknüpfend, als sein autobiographisches intellektuelles Vermächtnis figurierte (vgl. LUKÁCS 1981/2009).

Mittlerweile hat nicht nur die Frankfurter Schule, sondern auch Lukács eine Renaissance erfahren, dessen Denken Axel Honneth zufolge ‚insular überlebt‘ hat (HONNETH/DANNEMANN 2009: 265). In den vergangenen Jahren ist viel Neues über Lukács publiziert worden, das ihn aus der Schattenexistenz eines kompromittierten politischen Intellektuellen und von dem Kultstatus innerhalb einer politisch sektiererischen linken Lukács-Philologie befreit hat. Zeit also, die Lukács-Kapitel in *Danubio* erneut aufzuschlagen.

Als geschichtsphilosophisch ambitionierter Literaturtheoretiker, dem zentrale Kategorien entlehnt werden, ist Lukács schon in *Il mito absburgico* präsent. Licia Governatori hat diesbezüglich festgestellt: „Quest’opera è permeata di hegelismo, filtrato però attraverso lo sguardo poetico e totalizzante del primo Lukács“ (GOVERNATORI 1999: 17). In der Folge ist Lukács vielerorts im essayistischen und erzählerischen Werk von Magris präsent: der junge Lukács als brillanter Essayist und Theoretiker des Essays, Lukács als lange Zeit maßgeblicher Theoretiker des Romans, als einer der prominenten und einflussreichsten Intellektuellen Osteuropas, aber auch als dogmatischer Marxist, zeitweiliger Stalinist und politischer Funktionär. Im Sinne dessen, was Magris über seine Faszination durch „le storie realmente accadute, i romanzi scritti dalla vita prima di essere riportati sulla carta“ (MAGRIS 1995: 617) ausgeführt hat, sind es wohl auch das von höchster Konsequenz gezeichnete Leben von Lukács, die stetige Gespanntheit seines Intellekts nach einer Jugendphase idealistischer Spekulation, die Sammlung der Kräfte zur Gestaltung eines vernunftgeleiteten, entschiedenen und engagierten Lebens und seine Courage gewesen, die ihm die Funktion persönlicher Vorbildlichkeit oder Beispielhaftigkeit im Werk von Magris oder doch zumindest in einigen Werken von Magris verschafft haben. In seinem essayistischen Werk kommt Magris mehrfach auf Lukács zu sprechen und widmet ihm in *Itaca e oltre*

² „In den fünfziger und dann verstärkt in den Jahren um 1968 fand eine Wiederentdeckung Lukács‘ statt. Zunächst waren es vor allem Merleau-Ponty und Lucien Goldmann, die dem Mythos gewordenen frühen Lukács eindrucksvolle Studien widmeten, obwohl die Frühschriften seit Jahrzehnten vom Buchmarkt verschwunden waren. Die Lukács-Renaissance der späten sechziger Jahre findet dann auch in der Bundesrepublik statt. Die wichtigsten Sprecher der Studentenbewegung, Hans Jürgen Krahl und Rudi Dutschke, arbeiten sich intensiv an Lukács‘ Schriften der zwanziger Jahre ab [...]“. (DANNEMANN 1997: 16)

³ „[Würdest du [...] zustimmen [...], dass Lukács eigentlich der Philosoph des Marxismus ist?] Ja, sofort. Wahrscheinlich der einzige des zwanzigsten Jahrhunderts. Ich wüsste keinen anderen zu nennen im Sinne einer wirklich radikalen, auch grundbegrifflichen Durcharbeitung des Marxschen Erbes auf einer Augenhöhe mit dem Neukantianismus, Heideggers Daseinsanalyse und dem phänomenologischen Erbe. Ich glaube, es gibt keinen anderen, der hier dieselbe Fassungskraft hatte, in Bezug darauf, das philosophisch auszulegen, was Marx intendierte.“ (HONNETH/DANNEMANN 2009: 270)

⁴ Cesare Cases hatte 1965 eine italienische Übersetzung von Lukács‘ Theorie des historischen Romans herausgegeben (*Il romanzo storico*, 1965) und 1985 *Su Lukács. Vicende di un’interpretazione* publiziert. Vgl. auch u.a. Elio Matassi, *Il giovane Lukács. Saggio e sistema* (1979) und Alberto Asor Rosa, „Il giovane Lukács, teorico dell’arte borghese“, in: *Contropiano* 1 (1968), 59-104.

einen eigenen Essay mit dem Titel *Lukács e il demone della totalità* (MAGRIS 21998). Doch sollen weder der Begriff der *Totalität* noch der des *großen Stils*, die Magris in seinen Essays mit Lukács verbunden hat (vgl. *Grande stile e totalità*, MAGRIS 1984), in den folgenden Überlegungen eine Rolle spielen, da Lukács als intellektuelle Persönlichkeit hinter diesen Begriffen zu verschwinden drohte.

In *Danubio* geht der Erzähler an mehreren Stellen auf die Person von Lukács ein, zunächst im Teil *Café Central*, 13: *Lukács a Vienna*, dann ausführlich im Teil *Pannonia*, zunächst in 10: *Un gelato a Budapest*, dann ausführlich in 16: *La biblioteca sul Danubio* (MAGRIS 2012: 1184-1189). An einer der drei Stellen geht es um den jungen Lukács, an den beiden anderen Stellen ausführlicher um Lukács als militanten Kommunisten und um den greisen Lukács kurz vor seinem Tod. Wie, so ist zu fragen, portraitiert Magris Lukács, warum räumt er gerade Lukács eine so prominente Stellung ein, und welche konzeptionelle und strukturelle Funktion kommt Lukács als Person – als jungem, dann als reifem Intellektuellen –, seiner Essay-, dann seiner politischen Theorie im Gesamtnarrativ von *Danubio* zu?

Um mit jener Passage zu beginnen, die den jungen Lukács betrifft: Hier erscheint er eher marginal in seinem heimatlichen Milieu, nämlich im Budapest des beginnenden 20. Jahrhunderts, und im Milieu des sog. Sonntagkreises, der sich 1915 im Hause von Béla Bálasz traf und zu dem neben Lukács auch Karl Mannheim und Arnold Hauser zählten (vgl. KARÁDI/VEZER 1985). Es ist der Lukács der Essaysammlung *Die Seele und die Formen* (LUKÁCS 2011), mithin jenes Werkes, das sich in seinem spekulativen, Lucien Goldmann zufolge präexistentialistischen Duktus (GOLDMANN 1966)⁵ am tiefsten von Lukács' späterem politischen, philosophischen, aber auch deutlich von seinem späteren ästhetischen Werk unterscheidet und das, wohl nicht zuletzt auf Grund seiner Kommentierung durch Judith Butler, vor einiger Zeit auf die literaturwissenschaftliche Agenda zurückgekehrt ist (vgl. schon HELLER/FEHÉR/MARKÚS 1977; jetzt LÖRINCZ 2016; GUMBRECHT 2016). In dieser Frühphase, in der *Die Seele und die Formen* – Magris zufolge „la sua opera più grande“ (MAGRIS 21998: 124) – entstanden ist, steht Lukács noch im Bann der Philosophie Nietzsches, welche er später verwerfen wird.⁶ Lukács hat in diesem Jugendwerk zur Einleitung in eine Serie literaturkritischer Essays einen auf 1910 datierten Essay über die Form des Essays (*Über Form und Wesen des Essays*) publiziert, der neben Adornos späteren Reflexionen über den Essay zu den grundlegenden Bestimmungen des Genres zählt. *Danubio*, diese essayistische Erzählung par excellence, knüpft an die dergestalt geprägte essayistische Gattungstradition an. Wenn freilich an der soeben angesprochenen Stelle im Zusammenhang mit dem jungen Lukács von Essayismus gesprochen wird – „la peripezia, struggente e insieme ironica, dell'intelligenza che avverte l'inautenticità dell'immediatezza [...]“ (MAGRIS 2012: 1172) –, so wird damit ein Begriff verwendet, der Musil zuzuschreiben ist und im *Mann ohne Eigenschaften* wohl auch eine ganz eigene Färbung besitzt.⁷

Der junge Georg Lukács habe, so heißt es in *Un gelato a Budapest*, im Budapest der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts die Künstlichkeit und Instabilität der Epoche erkannt und ihnen einen „saggismo ironico e tollerante di chi, nonostante tutto, non vuole negarsi tragicamente a questa realtà e cioè morire“ (MAGRIS 2012: 1173) entgegengesetzt, der Möglichkeiten eines lebbareren Lebens in der Wirklichkeit sondiert habe. Er habe, so heißt es im dritten und letzten Teil über Lukács, in seinen Jugendwerken „evocato genialmente il divario tra l'esistenza e il suo significato, fra l'anima e la parola, fra l'essenza e i fenomeni“ (MAGRIS 2012: 1185). Den greisen Lukács portraitiert der Erzähler anhand

⁵ Goldmann vertritt u.a. die These, der junge Lukács sei ein Vorläufer der Existentialisten gewesen. In dieser Linie kommt Kierkegaard, den der junge Lukács intensiv rezipiert hat, eine wichtige Funktion in der Genese der existentialistischen Philosophie zu.

⁶ „Nietzsche's pervasive influence in *fin-de-siècle* Budapest is not surprising, for nowhere was the discord between truth and reality felt to be greater. The presence of Nietzsche in Lukács's Heidelberg Notebooks is as overwhelming as it is in his *History of the Development of Modern Drama*. On every conceivable topic that arrested Lukács's attention – literary style, war, happiness, Eros, religion, fate – he consulted Nietzsche, who became the radius of Lukács's expanding intellectual life. Nietzsche was the raw material out of which Lukács's intellect molded its splendid products.“ (KADARKAY 1991: 57)

⁷ Zu Konzept und diskursiver Praxis des *saggismo* bei Magris vgl. DUPRÉ 2009: 87-103.

einer Photographie, nicht jedoch den jungen Lukács – von dem es durchaus auch aussagekräftige Photographien gibt (FEKETE/KARÁDI 1981). Adorno hat Lukács' Erscheinungsbild 1925 in einem Brief an Kracauer höchst anschaulich beschrieben und in seiner Beschreibung ein gewisses Unbehagen angesichts des Porträtierten anklingen lassen: „Mein erster Eindruck war groß und tief“, schrieb er an Kracauer,

ein kleiner, zarter, ungeschickt blonder Ostjude mit einer talmudischen Nase und wunderbaren, unergründlichen Augen; in einem leinenen Sportanzug recht gelehrtenhaft, aber mit einer ganz konventionslosen, totenhaft klaren und milden Atmosphäre um sich; durch die von der Person nur Schüchternheit leise durchdringt. Das Ideal der Unscheinbarkeit verwirklicht er und freilich auch die Idee der Intangibilität. Ich fühlte sofort ihn jenseits auch nur möglicher menschlicher Beziehung und habe mich auch in dem mehr als dreistündigen Gespräch entsprechend verhalten und zurückgehalten. (ADORNO über Lukács in einem Brief an Kracauer vom 17.6.1925, zit. nach WIGGERSHAUS⁵1997: 92)

Es folgen Einzelheiten dieses Gesprächs, das in den Augen Adornos ‚Irrsinn‘, ‚menschliche Größe‘ und ‚Tragik‘ des Kommunisten Lukács verdeutlichte (ADORNO, zit. nach JÄGER 2003: 42-43).⁸ Lukács hat sich Jahrzehnte später revanchiert, indem er die Frankfurter Schule als ‚Grand Hotel Abgrund‘ verächtlich machte.⁹

Das Kapitel *Lukács a Vienna* betrifft eine Episode, die auch in dem Essay *Lukács e il demone della totalità* erzählt worden war (MAGRIS²1998: 122-123). Es zeigt den ungarischen Philosophen Jahrzehnte später, um 1952, in einem Setting, das ihm wesensfremd ist, nämlich in Wien, der „città del postmoderno, nella quale la realtà cede alla propria rappresentazione e all'apparenza“ (MAGRIS 2012: 1089), während das letzte Kapitel ihn nochmals zu Hause in Budapest in Szene setzt, in Budapest, der dem Erzähler zufolge schönsten Stadt des Donaauraums, einer Stadt „con una robusta sostanza e una vitalità sconosciute alla rivale austriaca“ (MAGRIS 2012: 1171). Dort also Budapest als Ort der Jugend, des politischen Wirkens und des Alters von Lukács, die kraftvolle ungarische Metropole, deren Robustheit und Vitalität den Charakter von Lukács zu spiegeln scheint, hier hingegen das dekadente Wien, wo der stramme Kommunist Lukács 1952 einen Auftritt hatte, der dem effeminierten und narzisstischen Genius loci diametral entgegengesetzt war:

Lukács è agli antipodi dello spirito viennese, per il quale del resto, da buon ungherese, non aveva simpatia. Vienna – la Vienna dov'era stato in esilio – è la città del disagio contemporaneo, che egli ha bollato in blocco in quella *Distruzione della ragione* che sembra un'autocaricatura del suo pensiero. Vienna è un luogo di naufragi, sia pur mascherati dall'ironia, di uno scetticismo nei confronti dell'universale e dei sistemi dei valori. (MAGRIS 2012: 1089)

Der Erzähler berichtet von einem politischen Vortrag von Lukács im Keller des Cafés Landtmann am Ring, in der Nähe des Burgtheaters, um 1952: „un grigio comizio di propaganda sovietica, seguito da pochi presenti, circa una trentina, ma contemporaneamente trasmesso per radio in molti paesi comunisti“ (MAGRIS 2012: 1089). Wohlgemerkt hat der Erzähler die Anekdote von jemandem übernommen, von jemandem namens Wolfgang Kraus. Dies ist ein durchgängiger Zug von *Danubio*: Empirisches Wissen wird, wenn nicht aus persönlicher Anschauung oder als historisches Wissen, aus sekundären Quellen unterschiedlicher Art geschöpft, und die Quellen und Zeugen werden benannt,

⁸ „Über Tolstoi sagte er traurig Böses, vielleicht im Gedanken an sich selbst“ (Fortsetzung des Adorno-Zitats), ADORNO, zit. nach JÄGER 2003: 42-43.

⁹ Ein anschauliches und amüsantes Zeugnis einer Begegnung mit dem ideologisch gestählten alten Lukács in Turin hat Italo Calvino, Verlagslektor bei Einaudi, hinterlassen, der in einem Brief an Elsa de' Giorgio berichtet: „Unterbrechung eines intensiv ‚philosophischen‘ Tages. Diskussionen über Ästhetik mit Lukács am Vormittag, dann Mittagessen mit ihm auf den Hügeln (im Restaurant, wohin ich vor einem Jahr eine der faszinierendsten Frauen führte, dieses Jahr bin ich mit dem großartigsten philosophischen Kopf dahin gegangen) und bald werde ich ihn auf seinen Touren in Turin begleiten. Er ist ein altes Männlein mit großartiger Klarheit, angehaucht von der Melancholie und der Verschmitztheit der Juden. Mir macht es Spaß zu versuchen, spitze Steinchen in seine Maschine zu werfen und sie vollkommen glatt und kugelig wieder zurückzubekommen.“ (CALVINO, Lettera di Calvino a Elsa de' Giorgi, in: Epoca, 26 settembre 1990, zit. nach EINAUDI 1993: 86)

in erster Linie, um dokumentarische Zuverlässigkeit zu verbürgen, aber wohl auch aus anderen Gründen und mit ästhetischen Effekten, die ein Wachsen, Wuchern und Mäandern von Überlieferung suggerieren, aber auch Distanz markieren. Im folgenden Lukács-Kapitel wird der Erzähler bspw. von einem photographischen Portrait Lukács' ausgehen. Bereits geformtes Material, sekundäre Quellen zum Ausgangspunkt der Betrachtung zu machen, entspricht der von Lukács skizzierten Definition der Gattung des Essays als eines Nachdenkens und Rasonierens über kulturell Geformtes, über Themen und Gegenstände in ihrer in irgendeiner Form überlieferten, intellektuell, ästhetisch oder medial überformten bzw. bearbeiteten Gestalt. *Danubio* beinhaltet ebenso eine Erzählung vom Durchstreifen des Donauraums im buchstäblichen Sinne – wenngleich häufig in metaphorischer Modellierung – wie auch das essayistische, gewissermaßen ‚beiläufige‘ Durchstreifen, Revue-passieren-Lassen der Kulturgeschichte dieses Raumes im Ausgang von Überlieferung, Überformung;¹⁰ in den Worten des jungen Lukács:

der Essay spricht immer von etwas bereits Geformtem, oder bestenfalls von etwas schon einmal Dagewesenem [!]; es gehört also zu seinem Wesen, daß er nicht neue Dinge aus einem leeren Nichts heraushebt, sondern bloß solche, die schon irgendwann lebendig waren, aufs neue ordnet. (LUKÁCS 2011: 34)

Doch zurück zu Lukács' kolportiertem Auftritt als Parteifunktionär im Wien des Jahres 1952: Eine farblose Propagandarede für die Sowjetunion in einer spärlich besuchten politischen Versammlung im Keller eines Wiener Caféhauses, eine Rede, die über den Rundfunk in den kommunistischen Ostblock übertragen wurde – dieser von persönlicher Eitelkeit und von jeglichem Bedürfnis nach kommunikativem Feedback freie Auftritt von Lukács gilt dem Erzähler als charakteristisch für dessen gewissermaßen unpersönliche, einer abstrakten Objektivität verpflichtete Persönlichkeit:

Quella conferenza di risonanza insieme modesta e mondiale pone in risalto, fino al paradosso, il pathos oggettivo di Lukács, capace di porre la propria persona al servizio di un valore superiore e di scendere dalle altezze del grande stile sino al modesto e rozzo livello di quei microfoni, con tutta la pericolosa complicità ma anche col magnanimo autotrascendimento che ogni servizio comporta. (MAGRIS 2012: 1089)

Damit tritt die Persönlichkeit von Lukács aus der bunt bevölkerten Welt von *Danubio* hervor. Lukács steht für Unpersönlichkeit, Wertebewusstsein, bedingungsloses Engagement, Risikobereitschaft, Mut, zudem auch für das, was Magris an vielen Stellen seines Werkes, unter Rekurs auf einen zentralen Begriff Michelstaedters, als *persuasione* postuliert hat, mit dem Heidegger von *Sein und Zeit* könnte man von *Eigentlichkeit* sprechen. Im Gegensatz zum Werteverlust des dekadenten Westens, als dessen Inbegriff Lukács die Philosophie Nietzsches begreift – „Lukács combatte contro il fantasma di Nietzsche che egli vede rinascere vittorioso“ (MAGRIS 2012: 1090) –, im Gegensatz zur so genannten Postmoderne ist Lukács „il pensatore moderno per eccellenza, che ragiona per categorie forti, inquadra il mondo in un sistema e instaura, al di sopra dei bisogni, dei fermi valori“ (MAGRIS 2012: 1089).

Es ist also paradoxerweise nicht in erster Linie der feinsinnige junge Lukács, der es dem Essayisten auf Wanderschaft in einer facettenreichen *Danubio*-Welt angetan hat, sondern es ist der dogmatische Theoretiker, Parteifunktionär, Systematiker und Begriffsarbeiter Lukács. In seiner Strenge, seiner planerischen Rhetorik, seiner Unpersönlichkeit, in seiner Entschiedenheit und Entschlossenheit ist der reife Lukács jener Gegenspieler des Essayisten und Erzählers, dem dessen heimliche Sehnsucht gilt, er ist gewissermaßen sein Naphta: Georg Lukács hat Thomas Mann als Modell für die faszinierende und

¹⁰ Zu dieser Art von kulturgeschichtlicher Vergegenwärtigung im Modus des Essayistischen gehört, dem Essaytheoretiker Lukács zufolge, die Ironie: „Die Ironie meine ich hier, daß der Kritiker immer von den letzten Fragen des Lebens spricht, aber doch immer in dem Ton, als ob nur von Bildern und Büchern, nur von den wesenslosen und hübschen Ornamenten des großen Lebens die Rede wäre; und auch hier nicht vom Innersten des Innern, sondern bloß von einer schönen und nutzlosen Oberfläche. So scheint es, als ob jeder Essay in der größtmöglichen [!] Entfernung von dem Leben wäre, und die Trennung scheint um so größer zu sein, je brennender und schmerzlicher die tatsächliche Nähe der wirklichen Wesen beider fühlbar ist.“ (LUKÁCS: „Über Form und Wesen des Essays. Ein Brief an Leo Popper“, in: LUKÁCS 2011: 23-44, hier: 33)

abgründige Figur des Naphta als Gegenspieler Settembrinis im *Zauberberg* gedient.¹¹ Dieser Umstand hatte auch in einem Essay von Magris über den Essayisten Thomas Mann Erwähnung gefunden,¹² und nebenbei bemerkt führt Magris in dem soeben besprochenen Lukács-Teil von *Danubio* ein vielzitiertes, ambivalentes und schillerndes Diktum von Thomas Mann über Lukács an: „Solange er sprach, hatte er recht“.¹³ Mann und Lukács haben einander über gewaltige weltanschauliche Differenzen hinweg geschätzt und in einzelnen Schriften gewürdigt. Lukács war sich des Umstandes bewusst, dass Thomas Mann ihm die Figur des Naphta nachgebildet hatte, und er hat sich in einer Weise dazu geäußert, die einen Eindruck von Lukács' Kaltblütigkeit vermittelt.¹⁴ Er hat in diesem Zusammenhang den Verdacht geäußert, Thomas Mann habe sich vor ihm, vor Lukács, gefürchtet.¹⁵ Tatsächlich scheint Lukács etwas Dämonisches,¹⁶ kalt Bedrohliches an sich gehabt zu haben, das selbst sein Vater, übrigens überraschend neutral, in einem Brief an seinen jungen Sohn an diesem diagnostiziert hatte.¹⁷ In der Sekundärliteratur zu Lukács ist dementsprechend verschiedentlich von seiner Grausamkeit und Brutalität die Rede gewesen; Magris hat im zitierten Essay *Lukács e il demone*

¹¹ „Im ‚Zauberberg‘ hat ihm Thomas Mann, in der Figur des Leo Naphta, ein literarisches Denkmal gesetzt. Dieser ist der östliche Gegenspieler des Freimaurers Lodovico Settembrini, der in endlosen Reden die Segnungen der laizistischen westlichen Zivilisation preist. Auf Lukács spielt Naphtas Adresse an: wohnhaft ist er in einem Haus, in dem auch der Damenschneider Lukacek sein Domizil hat. ‚Er war ein kleiner, magerer Mann, rasiert und von so scharfer, man möchte sagen: ätzender Häßlichkeit, daß die Vettern sich geradezu wunderten. Alles war scharf an ihm: die gebogene Nase, die sein Gesicht beherrschte, der schmal zusammengenommene Mund, die dickgeschliffenen Gläser der im übrigen leichtgebauten Brille, die er vor seinen hellgrauen Augen trug, und selbst das Schweigen, das er bewahrte und dem zu entnehmen war, daß seine Rede scharf und folgerecht sein werde.‘ Naphta tritt auf als geschworener Feind des Individualismus und des ‚Bürgers‘, er hält es mit der sinnerfüllten Epoche des Mittelalters gegen die ‚kapitalistische Weltrepublik‘. Was er sich erträumt, ist die Wiederkehr theologisch begründeter Ordnung. In dem Kapitel ‚Vom Gottesstaat und von übler Erlösung‘ läßt ihn Thomas Mann zu Wort kommen. Naphtas Eschatologie entpuppt sich als Feier der Grausamkeit“ (JÄGER 2003: 41f. Zu Mann/Naphta/Lukács vgl. u.a. MARCUS 1989; LÖWY 1989; BOLZ 1989: 13-20). Lukács und Thomas Mann waren einander erstmals 1922 begegnet. Thomas Mann kannte den Vater von Georg Lukács.

¹² Die Beziehung Mann – Naphta – Lukács hat Magris marginal erwähnt. „[...] il significato simbolico che Mann conferisce a Storm deriva da un capitolo di *L'anima e le forme* di Lukács, capolavoro della saggistica moderna. Tuttavia Lukács, a sua volta, aveva derivato, indirettamente, l'immagine di Storm dallo spirito e dall'atmosfera dei primi romanzi e racconti manniani, iniziando quella complementarietà che porterà il grande narratore e il grande saggista a illuminarsi e completarsi a vicenda. Thomas Mann – che nella *Montagna incantata* ritrae Lukács nella figura di Naphta e che interviene presso il Cancelliere austriaco monsignor Seipel in difesa del filosofo ungherese esule comunista a Vienna – apprende da Lukács il senso esplicito della propria ‚ricerca del borghese‘ [...].“ (MAGRIS 1999: 180f.)

¹³ „‚Finché parlava‘, diceva Thomas Mann di lui, per sottolinearne la forza dialettica, ‚aveva ragione.‘“ (MAGRIS 2012: 1090)

¹⁴ „Ja, ja, das läßt sich überhaupt nicht bestreiten, daß Thomas Mann in Naphta mich porträtieren wollte. [...] Genauso werde ich niemals untersuchen, ob ein Mensch, der von einem x-beliebigen Schriftsteller porträtiert worden ist, tatsächlich dem betreffenden Menschen ähnelt oder nicht, weil diese Frage nicht interessant ist. Interessant ist vielmehr, ob es dem Schriftsteller gelungen ist, den Typus darzustellen, den er darstellen wollte. Genauso werde ich auch nicht untersuchen, inwieweit Naphta mir ähnelt. In Naphtas Fall ist diese Darstellung gelungen. Folglich ist mit Naphta alles in Ordnung“ (LUKÁCS 2009: 134). Lukács hielt ein Seminar über den *Zauberberg* ab, in dem es auch um die Figur Naphtas ging (HELLER 2014: 20).

¹⁵ „Schauen Sie, ich glaube, ich muß in Thomas Manns Augen so etwas wie – ich weiß nicht, wie ich mich ungarisch ausdrücken soll – eine unheimliche Erscheinung gewesen sein.“ (LUKÁCS 2009: 133)

¹⁶ Vgl. den Titel von Magris' Essay über Lukács: *Lukács e il demone della totalità*; Magris schreibt Lukács eine „demonicità goethiana nella sua *grandeur* aristocratica e insieme grande borghese“ zu (MAGRIS 2008: 124). Eine gewisse Brutalität als Charakterzug von Lukács wurde mehrfach betont, vgl. z.B. THÉBAUD 2013: 39; vgl. auch das Adorno-Zitat bei JÄGER 2003: 42.

¹⁷ „Was ich Dir und dadurch mir selber wünsche, ist, daß Du Dir auch gegenüber Deinen Freunden die ruhige und manchmal in ihrer Unbarmherzigkeit beinahe grausame Objektivität bewahrst, die Du Deiner Umgebung gegenüber in so hohem Maße zu bezeigen imstande bist.“ J. Lukács am 23.8.1909 an seinen Sohn, zit. nach FEKETE/KARÁDI 1981: 33.

della totalità Lukács als „un beniamino degli dei, brutale come i prediletti della natura“ bezeichnet (MAGRIS 2012: 124).

Das letzte und längere Kapitel über Lukács retuschiert dieses ins Dämonische spielende Bild insofern, als die Hinfälligkeit des greisen Lukács, seine Todesnähe dem Erzähler Anlass geben, hinter der unpersönlichen, strengen und Furcht einflößenden Erscheinung, hinter dem Dogmatiker und Stalinisten Georg Lukács ‚den Menschen‘, wie man gerne sagt, zu suchen. Lukács wird in seiner an der Donau gelegenen Wohnung an der Belgrád Rakpart Str. 2 in Budapest gezeigt, mit deren Beschreibung übrigens ein Lukács gewidmetes, 2014 erschienenes Themenheft der *Zeitschrift für Ideengeschichte* eröffnet wird (vgl. *ZEITSCHRIFT FÜR IDEENGESCHICHTE* 8.4 (2014) 5-6) und deren Besuch Hans Ulrich Gumbrecht Anlass zu seiner aktuellen Beschäftigung mit Lukács gegeben hat (vgl. GUMBRECHT 2016: 41, unbezifferte Fußnote). „Un’identità è fatta anche di luoghi, delle strade nelle quali abbiamo vissuto e lasciato parte di noi“ (MAGRIS 2012: 1121), so hat der Erzähler an anderer Stelle postuliert, und in diesem Sinne fasst er auch die Budapester Wohnung von Lukács als Teil von dessen Persönlichkeit auf, so wie er Freuds Wohnung in der Wiener Berggasse 19 auf charakteristische Spuren abgesucht hatte. Auch in diesem Kapitel folgt der Erzähler einer Spur, um Lukács zu vergegenwärtigen, in diesem Falle nicht einer Anekdote über Lukács, sondern einer Photographie, die den greisen Lukács zeigt. In *Danubio* spielen in vielen Kontexten Photographien verstorbener Persönlichkeiten eine wichtige Rolle; verschiedentlich wird auch die Rolle von Photos als Erinnerungsträgern thematisiert. Lukács selbst hatte in *Über Form und Wesen des Essays* die Frage aufgeworfen, inwiefern das Portrait einer Person, ihr Bildnis, das Wesen der Person wiedergeben könne, und er hatte bezweifelt, dass dies gelingen könnte.¹⁸ Der Erzähler beschreibt nun zunächst das wohl 1971, im Todesjahr, aufgenommene Portraitphoto des alten Lukács, der als Gelehrter genretypisch in seiner Arbeitsumgebung, vor seiner Bücherwand und neben seinem mit Papieren überladenen Schreibtisch,¹⁹ posiert.²⁰

Le spalle sono leggermente curve, la mano destra tiene, seminascosto dietro il fianco, il famoso sigaro, un sigaro che può accompagnare e confortare una lunga vita, coinvolta da protagonista negli avvenimenti capitali del nostro secolo, più fedelmente dello Spirito del Mondo e del filo rosso della storia universale. (MAGRIS 2012: 1184)

Bevor der Erzähler sich in das letzte Portraitphoto vertieft, ruft er sich die ein paar Wochen zuvor aufgenommenen Photographien in Erinnerung; diese zeigen

un vecchio vitale e battagliero, per il quale le carte che affollano il suo tavolo, la conferenza che sta preparando o la discussione con i suoi interlocutori appaiono gesti pieni di significato, espressioni concrete di qualcosa d’essenziale, in cui egli crede. (MAGRIS 2012: 1184)

Bis ins hohe Alter, bis kurz vor seinem Tod hat Lukács existentielle und intellektuelle Entschiedenheit und Entschlossenheit verkörpert. Dass diese phasenweise stalinistisch gestählt und jedenfalls seit

¹⁸ Lukács bezieht sich freilich auf das gemalte Porträt: „Die wirklich bedeutenden Porträts geben uns also neben all ihren anderen künstlerischen Sensationen auch dies: das Leben eines Menschen, der einmal wahrhaft gelebt hat, und sie zwingen uns das Gefühl auf, sein Leben sei so gewesen, wie es uns die Linien und Farben des Bildes zeigen. Nur weil wir Maler vor Menschen um dieses Ausdrucksideal schwere Kämpfe ausfechten sehen, weil der Schein und das Schlagwort dieses Kampfes nichts anderes sein kann, als eines Kampfes um die Ähnlichkeit, nur darum nennen wir diese Suggestion eines Lebens so; obwohl es keinen in der Welt gibt, dem das Bildnis ähnlich sein könnte. Denn wenn wir auch den dargestellten Menschen kennen, dessen Bild ‚ähnlich‘ oder ‚unähnlich‘ heißen soll, - ist es nicht eine Abstraktion, von irgend welchem willkürlichen Moment oder Ausdruck zu behaupten: das ist sein Wesen? Und wenn wir deren Tausende kennen, was wissen wir von den unermesslich großen Teilen seines Lebens, wo wir ihn nicht sahen, was von den inneren Lichtern der Bekannten, was von den Reflexen, die sie andern geben?“ (LUKÁCS 2011: 35)

¹⁹ Vgl. FEKETE/KARÁDI 1981: 261.

²⁰ Erinnerung sei an dieser Stelle an die große Tradition der photographischen Autorenportraits seit den Tagen Daguerres, Victor Hugos, Balzacs und Baudelaires. Diese Tradition der photographischen Schriftstellerportraits wird in dem Band *Claudio Magris. Argonauta* mit einer Photoserie fortgeführt, die den Autor Magris an jenen Orten zeigt, die seine Identität geprägt haben, vgl. DE MARCO/GONZÁLEZ SAINZ 2009.

Jahrzehnten autoritär-dogmatisch betonierte waren, bleibt hier nebensächlich. Es sind die Entschiedenheit, die Parteilichkeit als solche, die Lukács für den Erzähler zum Helden werden lassen, ohne dass die Sache, für die Lukács eingetreten, für die er Partei ergriffen hat, in diesem Kontext von Belang wäre. Schon der junge Lukács scheint solche Entschiedenheit herbeigesehnt zu haben: In seinem Essay hatte er notiert, es sei problematisch, dass der Essayist seine Urteilsprinzipien, seine „richtenden Werte“ selbst festsetze, obwohl doch „nichts vom Richtigen durch tiefere Abgründe getrennt [ist] als sein Beinahe, diese schielende Kategorie eines genügsamen und selbstgefälligen Erkennens“ (LUKÁCS 2011: 41). Der junge Essaytheoretiker hatte bereits mit Blick auf Sokrates von einem ‚tiefsten Lebensgefühl‘ gesprochen, nämlich der „Priorität des Standpunktes, des Begriffes vor dem Gefühl“ (LUKÁCS 2011: 40) und damit die Position des reifen Lukács vorweggenommen.

Lukács, so fährt der Erzähler fort, sei, als er mit 86 Jahren schwer erkrankt sei, „prendendo atto serenamente del proprio decadimento fisico [...] passava agli atti il proprio declino biologico e si toglieva dalla scena“ (MAGRIS 2012: 1185). Er habe sich vom ‚Erkenntnisvermögen und der Vitalität‘ verabschiedet und die Arbeit an seiner *Ontologie* abgebrochen – aber sein Leben scheinbar ungerührt weitergeführt, „[attività], scevra di ogni pathos sentimentale e da ogni malinconia di chi vede fuggire la vita“ (MAGRIS 2012: 1185). Das letzte Photo zeige jedoch jenseits solcher Gefasstheit und Nüchternheit auch etwas Anderes, Müdigkeit, milden Spott, Ironie, Distanziertheit:

benevolo e sorpreso, Lukács guarda a un territorio che non è più il suo e che non riesce più a dominare, quasi alla scena di una commedia insensata, come sorpreso di questa rivelazione e derisorio verso l'ingenuità della propria sorpresa. [...] In quello sguardo estremo del vecchio Lukács, il filosofo che ha perseguito l'unità fra la realtà e la ragione, sembra riaffiorare la nostalgia del giovane Lukács, il quale nei suoi saggi giovanili – da *L'anima e le forme* alla *Teoria del romanzo* – aveva evocato genialmente il divario tra l'esistenza e il suo significato, fra l'anima e la parola, fra l'essenza e i fenomeni. (MAGRIS 2012: 1185f.)

„Wunderbare, unergründliche Augen“ hatte Adorno in seinem Brief an Kracauer dem jungen Lukács zugeschrieben, „lo sguardo [...] stanco e ironico“, „enigmatico e ironico“ (MAGRIS 2012: 1185f.) entdeckt der Erzähler im Gesichtsausdruck des todkranken sechshundachtzigjährigen Lukács, der den Photographen und mithin den Betrachter zu fixieren scheint. Der Erzähler verzichtet auf ein peinliches Sondieren des medial mehrfach gebrochenen Blickkontakts des Photographierten mit dem Betrachter. Stattdessen leitet er zu einer längeren Betrachtung des Liebes- und Ehelebens von Lukács über, das bis hin zu Judith Butler und Hans Ulrich Gumbrecht auffällig viel Beachtung gefunden hat. In diesem Zusammenhang stimmt er erneut das in *Danubio* mehrfach intonierte Lob der ehelichen Verbundenheit an und beschwört in einer an Thomas Mann erinnernden Weise die Erbaulichkeit bürgerlicher und ehelicher Rituale (MAGRIS 2012: 1187f.). An dieser Stelle sei im Zusammenhang solcher Lebensrituale noch einmal kurz auf die der auf dem Photo sichtbaren Zigarre zugeschriebene Funktion zurückverwiesen, die, so der Erzähler, den Raucher Lukács lebenslang gegen die tückischen Launen des Weltgeistes gewappnet habe. Zu den zahlreichen Geschichten und Geschichtchen, die sich um Lukács ranken und die die Lukács-Kapitel in *Danubio* um etliche heitere und düstere Ornamente bereichern könnten, gehört auch die Geschichte der Begegnung zwischen Lukács, Rudi Dutschke und zwei weiteren deutschen Genossen, darunter einer Genossin, die just in der beschriebenen Wohnung von Lukács in der Belgrád Rakpart Str. 2 in Budapest im Jahre 1966 stattfand. Dutschke und seine Genossen hatten der linken Ikone ihre Aufwartung gemacht, und Dutschke hat die Begegnung später in seinem Tagebuch festgehalten. Erwähnt sei an dieser Stelle nur der unmittelbare Solidarisierungseffekt, den, nach anfänglicher Schüchternheit der jungen deutschen Linken, der gemeinsame Griff zur Zigarette auf die versammelten Genossen hatte.²¹

²¹ „[...] keiner von uns war wirklich entspannt, wir waren irgendwie kindlich aufgeregt. Der Mann, der auf unser Klingeln öffnete, war klein, hatte ein freundliches Gesicht, eine Zigarette in der Hand, weiße Haare, große Ohren, ein Hemd mit Schlips, keine Jacke. Zu einem Gespräch kam es nicht gleich, wir waren zurückhaltend und er wollte erst mal Kaffee trinken. Als Lothar und Inge die Roth-Händle rausholten und ihm gaben, freute er sich, lachte – und wir konnten uns ein wenig entkrampfen“ (DUTSCHKE 2009: 274)

„In quella stanza Lukács ha vissuto“ (MAGRIS 2012: 1188), so heißt es gegen Ende des Kapitels. Die Verwendung des Deiktikons und erst sie fügt damit schließlich das Lukács-Portrait in die Erzählung ein. Denn erst hier wird knapp und unmissverständlich gesagt, dass sich der in die Betrachtung der Photographie und der Physiognomie von Lukács vertiefte Erzähler selbst in der Wohnung von Lukács in der Belgrád Rakpart Nr. 2 befindet, welche, nebenbei bemerkt, im erläuterten Sinne artifiziell ausgestellt, weil als Gedenkstätte eingerichtet ist. Dass dieser Switch vom essayistischen, hier biographischen und historischen und insofern sekundären Diskurs zum narrativen Diskurs und zur diskreten Gegenwart des Erzählers hier wie im gesamten Text völlig störungsfrei funktioniert, dies scheint eines der technischen Produktionsgeheimnisse von *Danubio* zu sein.

Was der Erzähler schon auf dem Photo betrachtet hatte, schaut er nun auch direkt an, die „scrivania di legno scuro e pesante“ und zudem eine Büste von „Endre Ady, il poeta *maudit* ungherese, gli ricordava il suo giovanile e rinnegato amore per l'avanguardia“ (MAGRIS 2012: 1188). Er schlägt auch ein Buch aus Lukács' Bibliothek auf, nämlich Wittgensteins *Tractatus*, und studiert den unterstrichenen Paragraphen 4.003 – Unterschiede und latente Affinitäten zwischen Wittgenstein und Lukács waren schon im vorausgegangenen Lukács-Kapitel insinuiert worden. Der Erzähler von *Danubio* schaut sich im museal ausgestellten Arbeitszimmer weiter um und sieht, dass Lukács vom Fenster seines Arbeitszimmers aus „il grande Danubio“ sehen konnte, „ma probabilmente lo apprezzava poco, insensibile com'era nei confronti della natura“ (MAGRIS 2012: 1189).

Lukács, das ist der Begleiter des Essayisten, der in *Danubio* die Feder führt und durch den Kultur- und Geschichtsraum der Donau geleitet. Er ist jedoch keineswegs der Begleiter des Erzählers als eines Phänomenologen und Naturkundlers des Donauraums, geschweige denn des Lyrikers, der am Schluss die schöne Unbestimmtheit des Mündungsdeltas der Donau evoziert.²² Als Essayist begleitet der junge Lukács den Erzähler-Essayisten von *Danubio*. Doch hatte, wie bereits erwähnt, schon der junge Essaytheoretiker von einem ‚tiefsten Lebensgefühl‘ gesprochen, nämlich der ‚Priorität des Standpunktes, des Begriffes vor dem Gefühl‘, und damit die Position des reifen Lukács vorweggenommen. Als systematischer und militanter Philosoph, als Dogmatiker des Eindeutigen, als Begriffsarbeiter und linientreuer Funktionär des Weltgeistes bildet der reife Lukács den Antipoden des Erzähler-Essayisten. Letzterem erscheint alles im Flusse, punktuell phänomenologisch beschreibbar und in Metaphern fassbar.²³ Der reife Lukács hingegen hat seinen festen Standpunkt bezogen, von

²² Die Schwermut und Todesnähe des Schlusskapitels von *Danubio* wird konterkariert durch die Sehnsucht nach dem Meer, in das die Donau/*Danubio* in vielen Text-Strömungen – um die entsprechende Metaphorik fortzuführen – einmündet, das Meer, das als Ort der *persuasione* verherrlicht wird. Nicht zufällig ist es wohl auch der alte und todgeweihte Lukács, den der Erzähler-Essayist im dritten Lukács-Kapitel aufsucht, wohl um den Tod eines von *persuasione* Durchdrungenen proleptisch-kontrafaktisch darzustellen und zu zeigen, wie ein solcher Mensch „mit Entschlossenheit die Szene verlässt“ (MAGRIS 2012: 1185).

²³ Das Erzählen und Reflektieren des Ich-Erzählers funktioniert in erster Linie als dichtes Metapherngeflecht und bewegt sich an folgenden Leitmetaphern entlang: das Verfließen der Zeit, das Fließen des Lebens, „l'insondabile fiume della vita“ (MAGRIS 2012: 1265), der Gedankenfluss, der Bewusstseinsstrom, der Erzählfluss („fluire del racconto“, MAGRIS 2012: 394 [*Il Mito absburgico, Prefazione*]), der mäandernde Essay als Digression, der Essayismus (*saggismo*) als Lebensform, der Essayist als Flaneur und Grenzgänger. Dies sind konventionalisierte Metaphern, die in *Danubio* sehr dicht miteinander verflochten und buchstäblich mit dem Gegenstand des Erzählens verbunden sind, nämlich dem Fluss Donau, der, um auch diese nahe liegende Metapher anzuführen, dem Erzähler, der dem Flusslauf folgt, gewissermaßen *beiläufig* Gelegenheit zu essayistischen Digressionen bietet. Sowohl auf der Ebene des Erzählens als auch auf der Ebene der Selbstkommentierung des Erzählers und der internen Spiegelung der Erzählung stiftet dieser dicht gefügte Metaphernkomplex Bedeutung und Kohärenz; so figuriert die Metapher des Fließens, Strömens, Sich-Ergießens in *Danubio* auch als ‚Quelle‘ jener „metafora scrittoria“, die Simone Rebora als „cardin[e] non solo di questo libro, ma dell'intera ricerca letteraria magrisiana“ bezeichnet hat (REBORA 2015: 80). Weder der an den Finessen der Narratologie geschulte noch der fiktionstheoretisch beschlagene Hermeneut wird der Besonderheit dieses Buches gerecht werden können, eher schon der Metaphorologie. Dem „libro fluviale“ (MAGRIS 2012: 1263) liegen starke und begrifflich vielfach präsente Zeit- und Raumkonzeptionen zu Grunde. Auch diese stiften narrativ und narratologisch Einheit, so dass Begriffe wie *Randständigkeit*, *Marginalität*, *Grenze*, *Gleichzeitigkeit*, *Ungleichzeitigkeit* nicht nur als Ordnungsprinzipien

dem aus sich der ‚Fluss der Ereignisse‘ beobachten lässt – wie sich die Donau wortwörtlich von seinem Arbeitszimmer aus beobachten lässt –, von dem aus sich die Ereignisse beurteilen und ‚beeinflussen‘ lassen und von dem aus sich alles *begrifflich* ordnet und fügt. Gerade als seinen Gegenpart heroisiert der Erzähler-Essayist den Meisterdenker und Strategen Lukács, über den Ernst Bloch so treffend bemerkt hatte, man brauche, um aus Lukács’ Werken Trost zu schöpfen, eine gute Gesundheit (vgl. MAGRIS 2012: 1189).

Verlängern wir die mit dem Namen Lukács verbundene Spur über das besprochene Kapitel hinaus bis ins letzte Kapitel, bis zur Mündung der Donau ins Meer. Wie bereits angemerkt wurde, hat Lukács, der als junger Mann Nietzsche glühend verehrt hatte, Nietzsches Philosophie später kategorisch abgelehnt und u.a. für die nationalsozialistischen Verheerungen des deutschen Geisteslebens verantwortlich gemacht. Nietzsche ist der Antipode des kommunistischen Philosophen Lukács, nicht zuletzt jener Nietzsche, für den Begriffe verblasste Metaphern sind und der auch insofern in klarem Gegensatz zum philosophischen Begriffsarbeiter Lukács steht. Nietzsche, der „die Metaphernquelle des Fließens bis zum Grund ausschöpft“ (STEGMAIER 2007: 113), Nietzsche als Denker des ‚ewigen Flusses der Dinge‘ (STEGMAIER 2007: 111f.) begleitet – in unerwarteter Reisegesellschaft mit Quine – den Erzähler bis in die grenzenlose, diffuse, begrifflich nicht zu fassende und zu beschreibende Donaumündung, jener Nietzsche, der eine epistemologische Apologie der Unbestimmtheit umrissen hat: „selbst für die größten Liebhaber der Erkenntnis ist es nützlicher, wenn um alles Erforschbare und der Vernunft Zugängliche ein umnebelter trügerischer Sumpfgürtel sich legt, ein Streifen des Undurchdringlichen, Ewig-Flüssigen und Unbestimmbaren“ (NIETZSCHE, zit. nach STEGMAIER 2007: 112). Diese Epistemologie und Ontologie des Undeutlichen, Unklaren hatte der junge Lukács in die Worte gefasst: „Alles fließt und fließt ineinander, hemmungslos in unreiner Mischung“ (LUKÁCS, zit. nach DANNEMANN 1997: 21f.) – und seine Idiosynkrasie gegenüber dem epistemologisch und ontologisch ‚Unreinen‘ hatte ihn zum Purismus, Fundamentalismus oder, um auf Blochs Diktum zurückzukommen, zur Robustheit seiner späteren Weltanschauung prädisponiert. Ins gewissermaßen infektiöse Donaudelta hätte Lukács den Erzähler wohl nicht begleitet.

3. Stalin, überlebensgroß

Ein weiteres politisches Tableau in *Danubio*, welches unmittelbar auf das Kapitel über Lukács in Budapest folgt (MAGRIS 2012: 1189-1191), symbolisiert den Zusammenbruch jenes politischen Sinnhorizonts, ja jener metaphysischen Transzendenz, die dem Kommunisten Lukács Jahrzehnte lang Sinn gestiftet oder, an sein wohl bekanntestes Diktum anknüpfend, Obdach geboten hat: Josef Stalin, dessen große Statue im Herbst 1956 in Budapest zertrümmert wurde. „Il giovane cronista di quei momenti“ – ihn zitiert der Erzähler hier, es handelt sich um Alberto Cavallari – „è un Tacito dinanzi alla rovina di un impero“ (MAGRIS 2012: 1190). Und der Erzähler fährt fort, indem er Cavallaris Bericht wörtlich wiedergibt:

Il monumento a Stalin era già stato schiantato, ma in cima al basamento c'erano ancora i monconi dei suoi stivali, e la gente saliva una lunga, lunghissima scala, con sassi, martelli, persino seghe di ferro, frantumando lentamente anche i grossi piedi del dittatore. Ricordo che salimmo anche noi la lunga scala, per veder meglio, e prendemmo un 'pezzo di Stalin', come souvenir; e che poi lo perdemmo subito, nel fuggire il carosello delle autoblindo, mentre loro, gli ungheresi, tra i proiettili continuavano a salire la scala, a picchiare, sbriciolare, frantumare. Ricordo che non scesero nemmeno con l'arrivo dei carri armati, e che due operai segavano pazientemente uno stivale, mentre il frastuono dei cingoli s'avvicinava. (MAGRIS 2012: 1190)

dessen fungieren, von dem konkret erzählt wird, des Donauraums und seiner Geschichte, sondern auch als narrative Ordnungsfaktoren und narratologische Reflexionsbegriffe eingesetzt werden und daher zwischen ihrem buchstäblichen, topologisch-chronologischen, ihrem abstrakten Sinn und ihren metaphorischen Verwendungen changieren.

Solche Bilder, solche Zeugnisse von Symbolpolitik sind in unseren Tagen allgegenwärtig. Die Budapester Stalin-Statue wird in *Danubio* im Jahr des Ungarn-Aufstandes, so erinnert sich der Chronist der Ereignisse, Cavallari, und mit ihm der Erzähler, mit der Gründlichkeit der Werktätigen zerlegt, zerstört. An der Statue – steinernes Abbild des Diktators – wird exemplarisch Rache genommen, die Zertrümmerung der Statue, die in ihrer Überlebensgröße Symbol für die schier unermessliche Macht Stalins ist und daher von den vergleichsweise winzigen Plebejern mit der Leiter erklimmen und mit der Wucht proletarischer Meißel zerstört werden muss, repräsentiert offensichtlich symbolisch Sturz und Hinrichtung des Diktators durch das Volk. Auch hier wieder erzählt der Donauflaneur aus zweiter Hand, indem er sich auf einen Augenzeugenbericht beruft, den er, wohl ironisch, als taciteisch nobilitiert. Und die Person, politische Persönlichkeit, von der er erzählt, Stalin, ist ihrerseits erstens nur innerhalb des vom Erzähler zitierten Augenzeugenberichts und insofern sekundär präsent, und zweitens insofern ohnehin schon ästhetisch-medial entrückt, als sie nur in Form einer kolossalen Statue mit tönernen oder zumindest zerbrechlichen Füßen in den Blick rückt, deren steinerne Fragmente, drittens, als Souvenirs, greifbare Zeugen der Zeitläufte, präsent bleiben. Die Statue sei, so fährt der Erzähler fort, nie neu erbaut worden, selbst wenn „quella regia occulta che muove la storia universale“ (MAGRIS 2012: 1191) das kommunistische Regime nach dem 1956er Aufstand habe überleben lassen. In der geschilderten Szene rollen schon unter ohrenbetäubendem Lärm die Panzer heran, um das autoritäre Regime wiederherzustellen und den Volksaufstand gegen den Stalinismus in der Erinnerung auszulöschen.

Mit dem Hinweis auf ‚quella regia occulta che muove la storia universale‘ nimmt der Erzähler sein beiläufiges und zwangloses Zwiegespräch mit dem Weltgeist wieder auf. In *Danubio* setzt Magris mit Lukács und marginal auch mit Stalin zwei Protagonisten des welthistorisch prägenden Kommunismus des 20. Jahrhunderts ins Bild, dessen osteuropäische Regimes nur wenige Jahre nach Erscheinen von *Danubio* kollabieren sollten. Die Episode von der Zertrümmerung des Stalin-Monuments nimmt sich in dieser Perspektive geradezu als Vorwegnahme des Zusammenbruchs des Kommunismus aus. So ist *Danubio* nicht nur ein Buch der Erinnerung an die Geschichte des Donauraums, sondern es legt auch Zeugnis ab von der Vitalität, aber auch von der Brüchigkeit des kommunistischen Ostblocks Mitte des 20. Jahrhunderts. *Danubio* zählt zu den herausragenden Dokumenten literarisch ausgetragener Geschichtspolitik, einem Genre, in dem Italien traditionell und Jahrhunderte lang im europäischen Kontext eine führende Rolle gespielt hat.

Bibliographie

- BOLZ, Norbert: *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*, München 1989.
- DANNEMANN, Rüdiger: *Georg Lukács zur Einführung*, Hamburg 1997.
- DANNEMANN, Rüdiger (Hg.): *Georg Lukács und 1968. Eine Spurensuche* (Sonderband des Jahrbuchs der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft), Bielefeld 2009.
- DUPRÉ, Natalie: *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris*, Firenze 2009.
- DUTSCHKE, Rudi: „Besuch bei Georg Lukács (Aus dem Tagebuch, Mai 1966)“, in: DANNEMANN 2009, 273-274.
- EINAUDI, Giulio: *Giulio Einaudi im Gespräch mit Severino Cesari*, übers. v. Beate Dirnfellner, Frankfurt a.M. 1993 (ital. 1991).
- FEKETE, Éva/KARÁDI, Éva: *Georg Lukács. Sein Leben in Bildern, Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Stuttgart 1981.
- GOLDMANN, Lucien: „Georg Lukács: Der Essayist“; „Zu Georg Lukács: Die *Theorie des Romans*“, in: ders., *Dialektische Untersuchungen*, Neuwied/Berlin 1966, 173-187, 283-313 [*Recherches dialectiques*, Paris 1959].
- GOVERNATORI, Licia: *Claudio Magris. L'opera saggistica e narrativa*, Trieste 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: „Essay, Leben, gelebte Erfahrung: Georg Lukács 1910 und die Situation der Literaturwissenschaft heute“, in: LÖRINCZ 2016, 41-58.
- HELLER, Ágnes/FEHÉR, Ferenc/MARKÚS, György (Hgg.): *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, Frankfurt a.M. 1977.
- HELLER, Ágnes: „Jahre mit Lukács“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 8.4 (2014) 20-22.
- HONNETH, Axel/ DANNEMANN, Rüdiger: „Auf Augenhöhe mit Heidegger. Gespräch mit Axel Honneth (Frankfurt/M.)“, in: DANNEMANN 2009, 251-270.
- JÄGER, Lorenz: *Adorno. Eine politische Biographie*, München 2003.
- KADARKAY, Arpad: *Georg Lukács. Life, Thought, and Politics*, Oxford 1991.
- KARÁDI, Eva/VEZER, Erzsébet (Hgg.): *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*, Frankfurt a.M. 1985.
- LÖRINCZ, Csongor (Hg.): *Wissen-Vermittlung-Moderne. Studien zu den ungarischen Geistes- und Kulturwissenschaften um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2016.
- LÖWY, Michael: „Naphta or Settembrini? - Lukács and Romantic Anticapitalism“, in: MARCUS/TARR 1989, 189-203.
- LUKÁCS, Georg: *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*. Redaktion: István Eörsi, aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke, Frankfurt a.M. 1981.
- LUKÁCS, Georg: „„Gelebtes Denken“. Georg Lukács im Gespräch über sein Leben, 1965-1971“, in: Frank BENSELER/Werner JUNG (Hgg.): *Autobiographische Texte und Gespräche* (Georg Lukács Werke, Bd. 18), Bielefeld 2009, 49-223.
- LUKÁCS, Georg: *Die Seele und die Formen. Essays*. Mit einer Einleitung von Judith BUTLER (Werkauswahl in Einzelbänden / Georg Lukács, hg. v. Frank BENSELER u. Rüdiger DANNEMANN Bd. 1), Bielefeld 2011.
- MAGRIS, Claudio: *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino 1984.
- MAGRIS, Claudio: „Grande stile e totalità“, in: MAGRIS 1984, 3-31.
- MAGRIS, Claudio: „Personaggi dalla biografia imperfetta. Trascrizione dell'intervento tenuto a Lovanio il 3.5.1993 in un dialogo con Daniele Del Giudice“, in: Serge VANVOLSEM/Franco MUSARRA/Bart Van den BOSSCHE (Hgg.): *Gli spazi della diversità. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Leuven 3-8 maggio 1993, Bd. 2, Roma/Leuven 1995, 617-632.
- MAGRIS, Claudio: *Itaca e oltre*, Milano 2¹⁹⁹⁸ (1991; zuerst erschienen 1982).
- MAGRIS, Claudio: „Lukács e il demone della totalità“, in: MAGRIS 2¹⁹⁹⁸, 122-128.
- MAGRIS, Claudio: *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano 1999.

- MAGRIS, Claudio: „Una custodia per *I Buddenbrook*. La saggistica di Thomas Mann“, in: MAGRIS 1999, 159-187.
- MAGRIS, Claudio: *Opere*. Volume primo, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina PELLEGRINI e uno scritto di Maria FANCELLI, Milano 2012.
- MAGRIS, Claudio: *Danubio*, in: MAGRIS 2012, 885-1333.
- DE MARCO, Danilo/GONZÁLEZ SAINZ, J. A. (Hgg.): *Claudio Magris. Argonauta*, fotografie Danilo De Marco, Udine 2009.
- MARCUS, Judith: „Georg Lukács and Thomas Mann. Reflections on a Relationship“, in: MARCUS /TARR 1989, 119-133.
- MARCUS, Judith/TARR, Zoltán (Hgg.): *Georg Lukács. Theory, Culture, and Politics*, New Brunswick/Oxford 1989.
- REBORA, Simone: *Claudio Magris*, Fiesole (Firenze) 2015.
- STEGMAIER, Werner: Art. „Fließen“, in: Ralf KONERSMANN (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007, 102-121.
- THÉBAUD, Jean-Loup : „Tragédie et modernité chez Lukács“, in: RUSCH/TAKÁCS 2013, 31-48.
- RUSCH, Pierre/TAKÁCS, Ádám (Hgg.): *L'actualité de Georg Lukács*. Actes du Colloque organisé les 28 et 29 octobre 2010 à Budapest, Paris 2013.
- WIGGERSHAUS, Rolf: *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*, München ⁵1997.
- ZEITSCHRIFT FÜR IDEENGESCHICHTE 8.4 (2014): *Kommissar Lukács*.

Ludger Scherer (Bonn)

Goethe e oltre – appunti sul teatro di Claudio Magris

Introduzione: Il teatro di Claudio Magris

Nell'œuvre di Claudio Magris spiccano numerose opere narrative e studi critici sulla letteratura tedesca e la cultura mitteleuropea, esiste però anche un filone teatrale notevole. In questa sede si abbozza un'interpretazione del suo teatro, concentrandosi su *Stadelmann*. Prima di entrare in una doppia lettura di questa pièce, si daranno alcuni cenni sui cinque testi che, fino ad oggi, formano l'opera teatrale del triestino, edita in volume nel 2010 da Guido Davico BONINO che la definisce una "drammaturgia del disagio" (MAGRIS 2010: 6).

L'esordio teatrale di Magris, *Stadelmann* appunto, del 1988, fu diffuso prima in forma di radiodramma nel 1989 (per la regia di Gianni Casalino), poi portato in scena dallo Stabile di Trieste nel gennaio 1991 (regia di Egisto Marcucci, interpretato da Tino Schirinzi).

Le voci (1995), monologo di un telefonista impazzito per le voci altrui, fu trasmesso come radiodramma nel 1995, poi anche in tedesco per la Westdeutscher Rundfunk.

La mostra (2001), andata in scena a Trieste nell'aprile 2003 (regia di Antonio Calenda), rappresenta un cupo racconto polifonico della vita tribolata e della morte del pittore Vito Rimmel.

Essere già stati, pubblicato nel 2002 e recitato prima al Mittelfest nell'estate 2001, è un monologo drammatico sul disagio umano tra essere e essere stato.

Lei dunque capirà del 2006, monologo di una voce femminile, è andato in scena presso lo Stabile di Trieste nel gennaio 2007. In questa sua ultima pièce Magris capovolge il mito di Orfeo ed Euridice, dando al personaggio femminile la parola insieme all'iniziativa per una interpretazione *à rebours* del mito fondatore dell'arte.

Johann Carl Wilhelm Stadelmann – documenti biografici

Il punto di partenza della pièce intitolata *Stadelmann* di Claudio Magris è la biografia del personaggio storico Johann Carl Wilhelm Stadelmann (1782-1844), noto come uno dei servitori di Goethe. Lo spunto viene dunque da documenti dell'epoca, fonti reperite dalla filologia tedesca e usate come materia prima dallo studioso triestino.

Stadelmann, nato il 21 gennaio 1782 a Jena, tipografo di mestiere, ha lavorato come servitore in casa Goethe dal primo luglio 1814 fino alla fine dell'anno 1815 e di nuovo dal primo febbraio 1817 fino al primo luglio 1824, quando fu licenziato per eccessi di alcolismo. Fungeva anche da compagno di viaggio del suo maestro durante i viaggi al Rhein e al Neckar, nonché infermiere fedele durante la lunga malattia di Goethe nel 1823. Stadelmann assisteva al Goethe scienziato nei suoi esperimenti mineralogici, botanici e ottici, acquistando lui stesso con l'occasione conoscenze profonde sui minerali. Viene descritto come intelligente, sicuro di sé e loquace. Dal 1811 fu sposato con Rosine Marie Schulze e dopo la morte della moglie, avvenuta nel 1834, finisce nell'ospizio della sua città natale Jena, dove era tornato dopo la dimissione. Lì morì suicida il 27 dicembre 1844.¹

Torniamo però alla documentazione storica sul personaggio che l'autore poteva usare per la stesura della pièce.

Una prima testimonianza ci procura Anton Kippenberg (1874-1950), esperto di Goethe e al suo tempo direttore della casa editrice Insel. Nel suo articolo "Stadelmann" nella collana *Schriften der Stadelmann-Gesellschaft* del 1912 nota:

Das Buch ‚Goethe und seine Dienstboten‘ ist noch nicht geschrieben worden. Hier klafft eine empfindliche Lücke, die ein ‚Philologe des zwanzigsten Jahrhunderts‘ auszufüllen haben wird. Seine Aufgabe wird es sein, die Wirkung häuslichen Behagens oder Unbehagens auf Goethes dichterisches Schaffen zu zeigen (KIPPENBERG 1952: 201).

¹ Sulla biografia di Stadelmann cf. SCHLEIF 1965, RUDNIK 1998 e von WILPERT 1998: 1009.

Alla filologia germanica sarà sfuggito l'evidente ironia del passaggio, visto che Walter Schleif pubblicò davvero un voluminoso studio su *Goethes Diener* (1965). Il breve contributo di Kippenberg si concentra sull'edizione delle otto lettere di Stadelmann a Kräuter del 1817, concedendo che

Über Johann Carl/Wilhelm Stadelmann, den Schreiber dieser Briefe, wissen wir nur wenig; nicht, wann und wo er geboren und gestorben ist. (KIPPENBERG 1952: 201)

Queste informazioni lacunose l'autore le completerà dieci anni dopo nell'articolo "Stadelmanns Glück und Ende" (1922) citando la testimonianza di Riemer del 27 dicembre 1844 sulla morte del servitore: "Hatte Stadelmann sich erhängt." (KIPPENBERG 1952: 205) Nella stessa sede Kippenberg menziona un diario di Stadelmann dell'anno 1815, pubblicato nel 1846 nella rivista *Das Neue Europa*, nonché un resoconto della scrittrice Amalie Schoppe sugli ultimi giorni di Stadelmann, stampato nella sua rivista *Neue Pariser Modeblätter* nel 1845. Ricordando il suo primo articolo aggiunge:

Diese Publikation [delle lettere di Stadelmann a Kräuter nel 1912] ist das Samenkorn der Stadelmann-Gesellschaft gewesen, das nun zu einem so lieblichen, Frucht und Freude spendenden Baum sich entwickelt hat. Es lag nahe, daß wir in erster Linie die Lebensschicksale dessen, der uns zusammengeführt hat, zu erforschen und insbesondere festzustellen versuchten, was aus dem Manne, der für uns, die Apologeten der Goethischen Hausangestelltenschaft, immer *der Diener* des Meisters bleiben wird, nach seinem Ausscheiden aus Goethes Diensten im Jahre 1824 geworden war. (KIPPENBERG 1952: 205)

Nel 1931 Kippenberg pubblicò altre cinque lettere di Stadelmann a Goethe del 1819, sempre nelle *Schriften der Stadelmann-Gesellschaft* – un'associazione assai misteriosa sulla quale bisogna trattenersi un attimo.

La cosiddetta *Stadelmann-Gesellschaft* era un circolo privato di amici intorno a Anton Kippenberg, il già nominato intenditore del venerato poeta classico e collezionista di documenti goetheani. Questo "Freundeskreis" (KIPPENBERG 1952: 313) era perciò concentrato sulla personalità del suo fondatore e animatore che fungeva al contempo da direttore della prestigiosa *Goethe-Gesellschaft*. In contrasto agli studi seri sul poeta nazionale le attività della *Stadelmann-Gesellschaft*, che fa stampare 21 pubblicazioni a tiratura bassissima dal 1912 al 1941, avevano evidentemente la funzione di un antidoto scherzoso (cf. KIPPENBERG 1952: 314). La parodia produttiva dell'associazione scientifica seria mira alla sobrietà pedante della germanistica universitaria, proponendo un approccio inconsueto a Goethe dal punto di vista del servitore. Con questo sguardo dal basso gli scritti di Kippenberg, anche se la loro prospettiva rimane su Goethe e la sua influenza edificante persino sulla servitù, superano la mera parodia e aprono una valvola di sicurezza carnevalesca contro la venerazione pietrificata del massimo poeta tedesco (cf. BEUTLER 1995).²

In questo contesto si trova una testimonianza di Goethe stesso sul suo servitore, trasmessaci da Frédéric Jacob Soret (1795-1865) all'occasione di un incontro avvenuto il 16 maggio 1824:

Da unterbricht (le valet de chambre) Stadelmann mit einer Art Triumphgebärde unsere Unterhaltung; er wendet sich an Goethe: „Gestatten Exzellenz, ich muß Ihnen eine Entdeckung mitteilen.“

Goethe: „Nun Stadelmann, laß sehen!“

Stadelmann: „Also ich nehme dies Glas Wein und stelle es auf ein Blatt weißes Papier, so, und hierhin ein Licht; das Licht scheint durch den Wein und bildet auf dem Papier drei Sonnen und einen Regenbogen, ganz wie wir das neulich am Himmel beobachtet haben. Dreht man das Glas so, dann ist hier die Sonne; so, dann werden es zwei, und so drei, und hier ist der Regenbogen und hier der helle und der dunkle Kreis.“

Goethe: „Stadelmann ist ein Genie, er wetteifert mit der lieben Natur; er ist sogar sparsamer als sie, er braucht nur ein Glas Weißwein, um ihren ganzen Himmelsraum zu schaffen. [...]“

Stadelmann: „[...] und ich habe für das Experiment nur eine halbe Stunde gebraucht; wenn ich nur Zeit dazu hätte, ich würde noch viel anderes entdecken.“

² Cf. BEUTLER 1995: 615-626.

Goethe: „Davon bin ich überzeugt, et (poursuit-il en français) surtout s'il avait l'instruction, car cet homme est observateur, mais il fait comme tant d'autres, il se méprend sur la valeur des faits qui se présentent à lui, et il suffit qu'ils lui appartiennent pour leur attribuer de l'importance.“ (KIPPENBERG 1952: 202-203; SCHLEIF 1965: 183-184)

La citazione mette in rilievo da una parte la distanza ironica di Goethe nei confronti del suo servitore che si crede uno scienziato. Dall'altra parte però la dimostrazione di Stadelmann risulta corretta e fa vedere l'intelligenza del servitore e l'alto grado del suo coinvolgimento negli esperimenti scientifici di Goethe.

Infine Goethe fa allusione a Stadelmann e al segretario John nella sua famosa *Marienbader Elegie* (1823), testimoniando all'occasione della sua amara delusione amorosa un certo legame affettivo con i suoi servitori:

Verlaßt mich hier, getreue Weggenossen!
Lasst mich allein am Fels, in Moor und Moos;
Nur immer zu! euch ist die Welt erschlossen,
Die Erde weit, der Himmel hehr und groß;
Betrachtet, forschet, die Einzelheiten sammelt,
Naturgeheimnis werde nachgestammelt.
(vgl. KIPPENBERG 1952: 204; SCHLEIF 1965: 186)

***Stadelmann* – il dramma di un personaggio imperfetto**

L'esordio teatrale di Claudio Magris su Stadelmann segue la biografia del personaggio storico, concentrandosi però su un evento chiave nella vita del servitore: la sua accertata partecipazione all'inaugurazione del monumento di Goethe, opera di Ludwig Michael von Schwanthaler, a Francoforte nel 1844 (SCHLEIF 1965: 191). Intorno a questa ultima esperienza mondana del servitore fuori servizio, Magris costruisce una pièce a struttura ciclica, partendo dall'ospizio di Jena dove Stadelmann passa la sua triste vita da vecchio impoverito e alcoolizzato. Il primo tempo della pièce è ambientato lì tra scene di ricordo al passato in casa Goethe e preparativi di viaggio a Francoforte. La notizia dell'invito all'inaugurazione solenne del monumento provoca varie reazioni di invidia all'ospizio nonché numerosi flashback del protagonista. Il secondo tempo è dedicato al viaggio in carrozza e all'incontro con i patrizi di Francoforte in occasione della festa dedicata alla memoria di Goethe. Malgrado il suo disagio crescente e la tentazione dell'alcool, Stadelmann riesce a compiere abbastanza bene il suo ruolo da servitore umile e fedele del sommo poeta nazionale. Nel terzo tempo il protagonista è tornato nello squallore dell'ospizio di Jena che, dopo le esperienze del viaggio, l'opprime più che mai. Immediatamente prima dell'arrivo di un messo della città di Francoforte che concede all'ex-servitore di Goethe una pensione annuale e un alloggio gratuito Stadelmann, in modo del tutto inaspettato, s'impicca nella soffitta dell'ospizio.

Lo Stadelmann della pièce di Magris fa evidentemente parte di tutta una serie di "biografie imperfette" (PELLEGRINI 1997: 109), di personaggi letterari alla ricerca disperata del proprio posto nella vita. La vita autentica però alla quale aspirano rimane irraggiungibile e la ricerca dell'io non porta ad una personalità stabile. In questo rispecchiano l'esperienza umana nell'età (post)moderna: "The self does not exist as a self-contained and complete entity in time and space." (PIREDDU 2015: 17)

Stadelmann, cosciente d'aver ricevuto l'invito onorevole a Francoforte solo grazie al suo ruolo di servitore in casa Goethe e inoltre dovuto all'assenza per motivi di salute del professor Riemer, allarga questa situazione personale ad una esperienza universale: "tutti sono sempre solo al posto di qualche

altro” (17).³ Anche la sua posizione da ex-servitore di Goethe desidera elevare a livello filosofico, affermando: “Ognuno è un ex, ex non so cosa, solo che molti non se ne accorgono” (18). Nello stesso colloquio del protagonista con l’ispettore dell’ospizio e con Menz, l’inviato del borgomastro di Francoforte, Stadelmann dimostra la sua insicurezza esistenziale rispondendo all’ordine “State al vostro posto, Stadelmann!” con la frase “Volentieri, se sapessi qual è...” (18). Queste riflessioni sulla *conditio humana* vengono ridimensionate immediatamente quando parla degli effetti dell’alcool: “e quando mi veniva un rutto mi sentivo qualcuno, mi sentivo Stadelmann” (20). Solo nello stato di ebbrezza alcolica il personaggio acquisisce un’identità passeggera, mentre normalmente, in modo notevolmente riflettuto però, si dimostra incerto sulla sua posizione nella vita. In più l’attività stessa di vivere sembra sospesa per il protagonista: “Lo so, c’è sempre qualche accidente, si può far di tutto, tranne vivere...” (50). Fin dall’infanzia Stadelmann si sente impedito da tutti gli altri di condurre una vita auto-determinata. In che modo però sarebbe possibile questa vita autentica alla quale Stadelmann aspira senza successo? Durante la conversazione col barbiere che l’abbellisce per il viaggio a Francoforte viene fuori una teoria particolare della classicità che rispecchia le riflessioni del protagonista. Parlando delle varie facce che le persone fanno durante la giornata, il barbiere, al modo di “uno scultore”, pretende di tirarne “fuori una faccia ideale, valida per tutte le situazioni e gli usi”. Questa “faccia classica”, oppure la “vera faccia” della persona, sarebbe però al contempo la “maschera mortuaria” alla quale s’immagina di lavorare quando fa il suo mestiere. Un tale idealismo classico implicherebbe di conseguenza una pietrificazione dei movimenti umani, un’assenza di vita. La “faccia valida per l’eternità” (39) della quale sogna l’artista mancato e che fa ribrezzo a Stadelmann accenna al tema della morte, anticipando in questo modo la fine del protagonista. Inoltre il discorso del barbiere stabilisce una relazione intertestuale con il protagonista della pièce *Le voci* (1995) che, anche lui, preferisce la riproduzione tecnica, surrogato della vita umana, all’espressione immediata, affermando: “Una voce vera, consapevole, necessaria, è solo quella registrata, così come una vera parola è solo quella che si scrive sulla carta” (MAGRIS 2010: 119).

In genere, l’intertestualità gioca un ruolo importante nei testi di Claudio Magris, anche nella sua prima pièce che fra l’altro non rappresenta il primo contatto dell’autore con il teatro, visto che Magris aveva elaborato numerose traduzioni e allestimenti teatrali, particolarmente del *Woyzeck* di Georg Büchner.⁴ Trattando l’ex-servitore di Goethe, nella pièce *Stadelmann* non mancano i riferimenti all’opera del poeta nazionale dell’Ottocento tedesco, anche se la critica non sembra d’accordo in questo punto. Da un lato esagera i paralleli parlando di “quel Faust modernamente nichilista che è Stadelmann” (PULVIRENTI 1999: 154), dall’altro lato nega la pertinenza del poeta: “La presencia de Goethe no es fundamental, es casual, ya que Stadelmann vivió largo tiempo en su casa” (AVERSA 2004: 120). La presenza di Goethe è essenziale invece, il protagonista della pièce si riferisce in continuazione al suo maestro, rielaborando la loro relazione e riflettendo sulla propria dipendenza-indipendenza.

Già nel primo colloquio con (l’ombra di) Goethe, Stadelmann allude al *Faust*, affermando “Io sì che gli avrei detto subito, a quell’attimo là sul muro, di fermarsi”. Goethe però l’interrompe subito, indicandogli la sua posizione da servitore: “Lasciate stare adesso quel Faust, Stadelmann, è già molto se ci capisco qualcosa io” (13). Durante il ricevimento a Francoforte questo ritegno si rivelerà profeticamente adeguato, visto che il borgomastro non manca di distorcere la famosa citazione nel suo discorso banale, pretendendo che “anche Faust avrebbe certamente detto, come ognuno di noi: attimo, fermati, sei bello!” (70). Mentre le altre allusioni faustiane nella pièce si riferiscono al noto

³ Le citazioni da *Stadelmann* si fanno dalla prima edizione Garzanti MAGRIS 1988, indicando solo la pagina.

⁴ Cf. “*Stadelmann* si rivela un po’ büchneriano in quel nesso di precisa storicità e universalità esistenziale che è alla base di *Woyzeck*” (GOVERNATORI 1999: 66).

“patto col diavolo” (30)⁵ oppure al personaggio di Helena,⁶ il riferimento citato allo *Streben* di Faust è collegato immediatamente con la problematica di Stadelmann di afferrare la vita che gli sfugge dalle mani. La citazione dal Faust che la “silhouette e voce di Goethe” pronuncia nella scena onirica del lupanare suona come un’ammonizione classica all’indirizzo del servitore errante: “Finché s’affanna l’uomo è soggetto all’errore, ma nel suo oscuro istinto un uomo buono sa sempre trovare la diritta via” (36).

Fin dall’inizio il “povero diavolo” (36) Stadelmann, tentato dall’alcool, dimostra nondimeno una notevole sicurezza di sé nei confronti del poeta classico quando ribadisce il proprio contributo agli studi scientifici di Goethe: “Eppure proprio io, a suo tempo, gli ho fatto scoprire un paio di cosette che neanche lui, senza di me, avrebbe mai...” (15). Il servitore irriverente include persino il suo padrone in quanto poeta di corte nella sua visione di servitù universale, affermando che “lui, anche lui sapeva di essere solo al servizio di qualcuno” (19).

Nel confronto delle autorità universitarie e comunali che provano a monopolizzare l’interpretazione dell’opera di Goethe, l’ex-servitore fa vedere le sue conoscenze intime. Rispetto alla ‘monumentalizzazione’ ottocentesca del poeta, per esempio, emette le sue riserve: “un monumento va bene, si capisce, anzi ci vuole, ma lui, altro che monumento, era!” (16). Anche agli studenti nazionalistici che incontra per strada oppone l’eupeismo del suo padrone: “Un vero tedesco pensa all’Europa e al mondo, ricordatevi di quello che diceva Goethe!” (53), buttandosi persino in una rissa con i giovani rivoluzionari. All’occasione del banchetto a Francoforte Stadelmann racconta sì anche le storie divertenti sul Goethe ‘umanamente umano’, come quella della data di compleanno sbagliata,⁷ fa vedere però un livello alto di comprensione per le poesie del Goethe “grande”:

quando metteva sul suo tavolo la *Trilogia della passione*, rilegata in cartone blu, e mi diceva di accendere due candele, e si metteva a leggere ad alta voce quei versi in cui ci sono anch’io, eh già, mi ha messo dentro anche a me, uno di quei ‘fedeli compagni’ sono io, proprio io... quando ascoltavo quei versi sentivo che là c’era tutto, la felicità, il dolore, l’addio, tutto quello che non abbiamo mai avuto, e forse neanche lui... (61).

Oltre a dimostrare un orgoglio ingenuo da servitore per il fatto di figurare in una poesia del famoso maestro, Stadelmann sente la profondità umana dei versi della *Marienbader Elegie*, senza poter spiegarsela razionalmente, come neanche il professore presente che deve ammettere: “Non capisco...” (61). Più tardi Stadelmann racconterà questo episodio in casa Schlosser con parole decise che dimostrano la sua sicurezza: “Ah sì, e quando quel professorino voleva spiegarmi, a me, la poesia di Goethe, gli ho fatto vedere io, gli ho detto sul muso chiaro e tondo come e qualmente...” (69).

La “maschera mortuaria di Goethe” (61) che gli viene presentata da un funzionario della città di Francoforte irrita l’ex-servitore fino a ribadire l’inadeguatezza dell’artefatto per la commemorazione del poeta: “Ma credete sul serio che una faccia così potesse scrivere il *Werther* o il *Faust*?” (62). La grandezza di Goethe si basa, secondo Stadelmann, sulla sua conoscenza della caducità della vita

⁵ Stadelmann attribuisce in modo scherzoso al personaggio di Steffi, la lavandaia dell’ospizio, il ruolo di “un Faust in gonnella” (30) per il quale il tempo non passa.

⁶ In questo caso il personaggio di Madame Schnips, la tenutaria di un bordello, si presenta con le parole famose della Helena di Goethe: “Molto ammirata ed infamata, io, Elena” (33).

⁷ Cf. “come quella volta che mi ordina di mettere una bottiglia di vino, di vino rosso, su una finestra, con un bicchiere, e un’altra, con un altro bicchiere, sull’altra finestra. E lui comincia ad andare su e giù per la stanza, prima a una finestra, e giù un bicchiere, poi a quell’altra, e giù un altro bicchiere, e così avanti, su e giù, finché mi domanda: è il ventotto, no? E io, no Eccellenza, è il ventisette. Imbecille, fa lui, vuoi saperne più di me? È il ventotto, il mio compleanno. Domando scusa, Eccellenza, dico io, ma oggi è il ventisette. Dammi il calendario, animale, e io glielo porto, lui guarda ed esclama, hai ragione, sacramento, è il ventisette, e io che mi son sbronzato per niente!” (60); l’aneddoto si trova in forma leggermente diversa da SCHLEIF 1965: 176-177.

umana, “la fragilità della carne” (62) come la nomina un “consigliere ecclesiastico” presente. In conseguenza, “questa maschera distinta e melensa, che va bene per qualsiasi mezza tacca” (62) non gli sembra appropriata.

In contrasto a Stadelmann che vive delle sue memorie e non dimentica niente, Goethe viene dipinto da Magris nel suo vitalismo: “lo non ammetto memoria, non c’è passato di cui dobbiamo avere nostalgia, tutto è sempre eternamente nuovo” (25), “il passato non esiste, Stadelmann” (57). Il famoso ,Weltkind‘ Goethe prova ad esortare anche il suo servitore insicuro di sé alla vita: “Stadelmann, cercate sempre di guardare il mondo...” (42). La festa della vita sarebbe stato il cardine della filosofia di Goethe, secondo Stadelmann, che contrasta la presunta “sensibilità” del suo padrone con la sua esperienza che “a lui importava soprattutto che niente, e neanche la poesia, guastasse la festa...” (65).

Quanto Stadelmann s’orientasse alla vita del suo padrone, viene anche fuori nel suo colloquio con Amalia Schoppe dopo il ritorno a Jena. Parlando dell’utilità dei diari, “le cose diventano vere quando sono messe sulla carta” (79) afferma l’attrice, e del diario che il servitore teneva nel 1815, Stadelmann ammette d’averlo scritto unicamente in funzione di Goethe: “un diario, l’ho scritto solo quando era in ballo lui, le cose che succedevano a lui” (79-80). Gli anni passati in casa Goethe sembrano esser stati quelli decisivi per il servitore fedele ma testardo che fino alla fine della sua vita difenderà il suo maestro, soprattutto nel campo della scienza.

Stadelmann – il complice di una scienza idealistica

In questa seconda lettura della pièce ci concentreremo sulla teoria dei colori di Goethe, alla quale Stadelmann pretendeva, come abbiamo visto, aver contribuito di persona.

Goethe ha sviluppato la sua *Farbenlehre* (1810) dal 1790 e ha continuato quasi fino alla sua morte ad occuparsi del tema che da lui si muove fra fisica, chimica, fisiologia, psicologia, estetica e arte. La sua teoria, alimentata da un malinteso, da un esperimento in condizioni sbagliate, è il frutto dell’atteggiamento ostinatamente classico e olistico di Goethe. Contro il modello ormai canonico di Newton, il Weimariano si rifiutava assolutamente di ammettere che la luce bianca, la più pura, fosse il risultato dell’addizione dei colori spettrali. Per il poeta idealista importava l’omogeneità della luce, mentre la sua effettiva eterogeneità e pluralità si conciliava male con la sua visione armoniosa e idealizzante della natura.⁸

In quanto servitore del padrone scienziato, Stadelmann partecipava agli esperimenti ottici di Goethe che aprono anche la pièce di Claudio Magris. Ricordando un fenomeno di ombre colorate durante il colloquio con l’ombra di Goethe nella prima scena del primo tempo, a Stadelmann sembra interessare soprattutto il corpo della bella ragazza mentre Goethe insiste sui colori complementari che si vedevano sulla parete – “però avete una buona memoria per i colori, devo ammetterlo, un occhio ben esercitato” (12). Fin dall’inizio i dialoghi della coppia padrone-servitore sui colori mettono in rilievo la stima di Goethe per il suo assistente diligente e intelligente, anche se Stadelmann si diverte a contrastare la serietà scientifica del vecchio maestro con aspetti sensuali dell’osservazione della natura (umana). È anche evidente che Stadelmann non dubitava mai del ruolo decisivo di Goethe: “E bisogna averli visti quei colori, come li ho visti io – ma chi li vede più adesso, senza lui che me li mostra e me li spiega...” (14). Oltre alla bravura di Goethe nelle spiegazioni dei fenomeni ottici, la citazione allude alla fortuna della sua teoria dei colori dopo la morte del poeta. Falsificata da tempo dalle scienze moderne, la *Farbenlehre* rimane rilevante nella discussione umanistica soprattutto grazie al nome famoso dell’autore e serve da controargomento olistico per attaccare la visione unilaterale delle scienze.

⁸ Sulla teoria dei colori di Goethe cf. WITTE / SCHMIDT / BÖHME 1997, KÖTTER 1998 e WENZEL 2012 (con bibliografia esaustiva).

Per Goethe la sua teoria dei colori significava la sua opera più importante, addirittura il suo testamento, e Stadelmann si impegna a difendere questa sua posizione centrale nell'*œuvre* di Goethe contro le chiacchiere della borghesia di Francoforte: "Il suo capolavoro, diceva lui, era la *Teoria dei colori*, e avrà ben saputo perché lo diceva, no? E anch'io, modestamente, ho dato il mio piccolo contributo a quell'opera immortale" (60). Mentre alla società ottocentesca importava il poeta nazionale, Stadelmann insiste sull'uomo universale che era Goethe, sulle aspirazioni scientifiche che facevano parte integrante dell'impegno creativo dell'artista. I tentativi quasi disperati del servitore di ricordare il suo coinvolgimento nelle scoperte ottiche di Goethe acquistano una nota tragica alla fine del banchetto, quando la quantità consumata di alcool impedisce a Stadelmann di tenere il suo discorso. Il tentativo di raccontare e al contempo dimostrare il suo già citato esperimento col bicchiere di vino, che col passaggio della luce produce tre soli e un arcobaleno, finisce nell'imbarazzo comune sul servitore ubriaco. Invece di riprodurre l'effetto ottico, Stadelmann è solo in grado di ripetere le parole lusinghevoli di Goethe "Siete un genio, Stadelmann!" (74), contaminando con il fallimento dell'esperimento alcolico, suo malgrado, anche la reputazione dello scienziato Goethe. La sua dimissione per alcoolismo nel 1824 si trova, in questa luce, giustificata vent'anni dopo.

Le qualità dei colori nella teoria goethiana risultano dalla combinazione di osservazioni fisiche e tradizioni culturali. Il blu, insieme al giallo uno dei due colori fondamentali per Goethe, gioca un ruolo importante nella pièce e viene nominato in momenti decisivi per il protagonista. La prima citazione rilevante si trova durante il viaggio da Jena a Francoforte, che per Stadelmann rappresenta un viaggio nel proprio passato. "Come tutto sembra azzurro, da lontano! E quando poi saremo anche noi laggiù, mica saremo dentro l'azzurro... il colore dell'assenza, diceva lui, della privazione, di quello che ci manca" (48). Anche nel soliloquio del protagonista nella sua camera d'albergo a Francoforte questo colore fondamentale tornerà fuori. Prima Stadelmann osserva i "colori fluttuanti" nel vetro ghiacciato della finestra che si mischiano con i riflessi della sua faccia, "quel brutto ceffo" (66). Alla fine si interessa agli effetti dei colori sul vetro appannato dal soffio: "Ecco di nuovo i colori, e adesso spariscono, l'ultimo a sparire, come diceva lui, è l'azzurro..." (67). Dopo le avventure del viaggio, Stadelmann, di ritorno nell'ospizio di Jena fantasticando nel dormiveglia, osserva i colori del mattino: "Giusto, là in fondo c'è già una sottile striscia azzurra, una striscia di luce azzurra ... separarsi è la morte ... lui è morto, lei chissà dove sarà e io sono qua, già, qua" (78). Il legame fra il colore azzurro e la separazione, la morte si fa sempre più stretto, culminando nel suicidio di Stadelmann. Nella soffitta dell'ospizio riproduce in modo esatto, questa ultima volta, l'esperimento col bicchiere di vino che girando proietta i soli e l'arcobaleno sulle lenzuola bianche. Il suo discorso si dissolve però in parole sconnesse mentre gesticola con la sciarpa che gli servirà per impiccarsi. Come ultimo colore nella luce affievolita del tramonto Stadelmann nomina finalmente l'azzurro: "E adesso il bianco sembra grigio, no, azzurrino, azzurro..." (89).

Fino alla sua morte Stadelmann rimane fedele alle teorie del suo maestro, teorie idealistiche che guardano alla natura da un punto di vista olistico, inglobando osservazioni fisiche e riflessioni umanistiche. Il suo coinvolgimento nel lavoro di Goethe produce l'effetto di legarlo ancora di più alla sua opera, in particolare alla teoria dei colori che acquista un valore esistenziale anche per l'ex-servitore.

Conclusione: Stadelmann – un altro personaggio suicida

La morte del protagonista marca la fine della pièce che porta il suo nome, il suicidio di Stadelmann viene rappresentato però solo in modo indiretto sul palcoscenico, quasi seguendo la dottrina classicista della *bienséance*. La penultima scena fa vedere i preparativi confusi del vecchio servitore e l'ultima riporta le discussioni degli altri personaggi a fatto avvenuto. Rimane da interpretare questo suicidio di Stadelmann, poco prima dell'arrivo del messo con la notizia positiva che avrebbe migliorato il resto della sua vita, nel momento più sbagliato, per così dire. Il personaggio di Stadelmann delineato da Magris per tutta la pièce dimostra una gran vitalità, si presenta forte anche nella decadenza degli ultimi anni, intelligente, curioso e sicuro di sé. La sua storia non si legge come "caso peculiare del fallimento,

della sconfitta dell'uomo di fronte alla vita", anzi Stadelmann sembra "un campione della lotta contro il nulla dell'esistenza" (REBORA 2015: 93). Anche se la morte e il suo colore, l'azzurro, è presente fin dall'inizio della pièce, il suicidio del protagonista rimane imprevedibile e quasi casuale. I veri e ultimi motivi di una tale azione sembrano rimanere personali e inspiegabili in fondo, cosa che vale anche per quell'altro suicida famoso nell'opera di Magris, Carlo Michelstaedter (1887-1910),⁹ personaggio storico anche lui e trasportato in quanto personaggio letterario nel romanzo *Un altro mare* (1991). Con questo parallelo in mente si può tentare una ipotesi sui motivi possibili dell'ultimo passo: Forse questi suicidi sono l'ultima conseguenza della cognizione che la pluralità complessa della vita non coincide con un concetto omogeneo di essa, con l'autenticità classica, con l'esistenza da "persuasivo" nelle parole di Michelstaedter.¹⁰

⁹ Cf. anche PELLEGRINI 1997: 108.

¹⁰ Su questa nozione chiave di Carlo Michelstaedter cf. la sua tesi *La Persuasione e la Rettorica* (1910) e MAGRIS 2012, passim.

Bibliografia

- AVERSA, Yvonne: *Claudio Magris: La escritura en la frontera*, Cuenca 2004.
- BEUTLER, Ernst: „Stadelmann und die Stadelmann-Gesellschaft“, in: ders., *Essays um Goethe*. Frankfurt a.M. 1995, 615-626.
- GOVERNATORI, Licia: *Claudio Magris. L'opera saggistica e narrativa*, Trieste 1999.
- KIPPENBERG, Anton: *Reden und Schriften*, Frankfurt a.M. 1952.
- KÖTTER, Rudolf: „Newton und Goethe zur Farbenlehre“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 46.4 (1998) 585-600.
- MAGRIS, Claudio: *Stadelmann*, Milano 1988.
- MAGRIS, Claudio: *Teatro*. Prefazione di Guido Davico BONINO, Milano 2010.
- MAGRIS, Claudio: „Un altro mare“, in: *Opere*. Volume primo, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina PELLEGRINI e uno scritto di Maria FANCELLI, Milano 2012.
- PELLEGRINI, Ernestina: *Epica sull'acqua: l'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo 1997.
- PIREDDU, Nicoletta: *The Works of Claudio Magris: Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders*, New York/London 2015
- PULVIRENTI, Grazia: „Il luogo dove s'incontrano le assenze“, in: CATTARUZZA, Claudio (Hg.): *Dedica a Claudio Magris*, Pordenone 1999, 153-163.
- REBORA, Simone: *Claudio Magris*, Fiesole 2015.
- RUDNIK, Christa: „Diener/Schreiber“, in: Hans-Dietrich DAHNKE/Regine OTTO (Hgg.): *Goethe Handbuch*, Bd. 4.1: *Personen, Sachen, Begriffe; A-K*, Stuttgart/Weimar 1998, 208-212.
- SCHLEIF, Walter: *Goethes Diener*, Berlin/Weimar 1965.
- von WILPERT, Gero: *Goethe-Lexikon*, Stuttgart 1998.
- WENZEL, Manfred (Hg.): *Goethe Handbuch*, Supplemente Bd. 2: *Naturwissenschaften*, Stuttgart/Weimar 2012.
- WITTE, Bernd/SCHMIDT, Peter/BÖHME, Gernot (Hgg.): *Goethe Handbuch*, Bd. 3: *Prosaschriften*, Stuttgart/Weimar 1997.

Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin
Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss
Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Freie Universität Berlin
Italienzentrum
Geschäftsführung
Habelschwerdter Allee 45
D-14195 Berlin