

«Il corpo non mente»
Körper-Analyse intorno al personaggio di Penelope
nel dramma *Ithaka* di Botho Strauß

Fabio Ramasso
(Università di Verona)

Abstract

Il saggio analizza le rappresentazioni del corpo nel dramma *Ithaka* (1996) di Botho Strauß. La corporeità, nell'opera, affiora attraverso modalità e stati differenti: ora come obesità, ora come frammentazione anatomica nella raffigurazione del coro, ora come epifania di Atena. Questi casi ruotano intorno al personaggio di Penelope, che come in poche riscritture novecentesche acquista un vigore e una modernità rivoluzionari. Il ruolo di Penelope è parte di un processo di demitizzazione che ingloba tutte le figure femminili del dramma. Il mito dell'*Odissea* è così rifondato attraverso il femminile che scalza inevitabilmente il mito di Ulisse.

Parole chiave: Botho Strauß, *Ithaka*, mito, corpo, Penelope

Abstract

The essay analyses the representations of the body in the play *Ithaka* (1996) by Botho Strauß. Corporeality emerges in the play through different conditions: as a form of obesity, as anatomical fragmentation in the representation of the chorus, even as an epiphany of Athena. These cases revolve around the character of Penelope, who acquires, differently from many 20th century re-writings of the *Odyssey*, a revolutionary strength and modernity. Penelope's role is part of a broader process of de-mythologisation that embraces all the female figures of the play. The myth of the *Odyssey* is thus recast through the feminine entity, which inevitably undermines the myth of Ulysses.

Keywords: Botho Strauß, *Ithaka*, Myth, Body Discourse, Penelope

§

1.

Nell'opera di Botho Strauß (Naumburg 1944) il mito è una presenza costante. Sono infatti numerosi gli studi¹ che tentano di far luce sui meccanismi mitologici attuati dall'autore, talvolta in modo chiaro ed esplicito – si pensi a *Der Park* (1983) e al recupero della mitologia shakespeariana, o al più recente *Nicht mehr. Mehr nicht* (2021), in cui il personaggio di Didone rappresenta il modello principale della protagonista –, altre volte in modo più sotterraneo e implicito – come in *Der Junge Mann* (1984) –, andando a modificare il linguaggio di prosa e teatro fino a influenzare, in questo ultimo caso, la struttura interna del romanzo.²

Il dramma *Ithaka* (1996)³ compie tutte queste operazioni in modo complementare. Ambientata nell'omonima isola, la *pièce* mette in scena alcuni dei personaggi più emblematici del mito narrativo per eccellenza, l'*Odissea* di Omero, focalizzandosi in particolare sugli ultimi canti dell'opera (XIII-XXIV), quelli del ritorno di Ulisse in patria e della strage dei Proci. La lingua riprende volutamente il tono epico del poema originale, andando però a epurare le frasi dalla complessità ritmica del verso per porre l'accento – fin dalle premesse dello stesso autore (Strauß 1998, 9) – su una ricostruzione linguistica del testo originale che tiene conto del

¹ Cfr. Craciun (2000), Huller (2007), Visser (2012).

² Il romanzo *Der junge Mann*, profondamente postmoderno negli intenti e nell'aspetto frammentato e disomogeneo, propone al lettore una serie di personaggi che subiscono metamorfosi definite dallo stesso autore come erotiche. Il concetto di tempo, discusso criticamente fin dall'introduzione all'opera, è il filo conduttore della riflessione sulla storia attraverso il mito.

³ Andato in scena nel 1996 presso i *Münchner Kammerspiele* (regia di Dieter Dorn), verrà riproposto poi l'anno seguente presso il *Deutsches Theater* di Berlino (regia di Thomas Langhoff). Numerose e contrastanti le recensioni, cfr. ad esempio Wolfgang Höbel (1996) e Koberg (1997).

valore delle traduzioni tedesche del testo di Omero, pur con sensibili differenze. Il risultato è un testo più agile e maggiormente accessibile al pubblico. Oltre alla forma e al contenuto anche le modalità sceniche subiscono, per così dire, un processo *mitologico*, volto a suggerire un lungo e tortuoso percorso dialettico con il testo omerico. Infine, il personaggio di Penelope nella versione di Strauß è senza dubbio rivoluzionario: a causa della lunga assenza del consorte e della situazione di crisi sociopolitica che investe Itaca durante la sua assenza, per effetto del dominio dei pretendenti al trono, il corpo della donna risente della precarietà dell'ambiente, deformandosi sensibilmente in rapporto al delinquere dei Proci e al depauperamento continuo dei beni. L'obesità di Penelope assurge così a rappresentazione più evidente dell'epoca di decadimento morale e politico che attraversa la patria di Ulisse.

Per Strauß il virtuosismo a teatro è il risultato di una complessa commistione tra corpo e lingua:

Virtuosität entsteht, wo immer Körper und Sprache ihre Eigenschaften, halbwegs, vertauschen, wenn sich der Körper auf dem Theater, halbwegs, literarisiert, verkünstlicht und sich die Literatur, halbwegs, verleiblicht (Strauß 1987, 152).⁴

Il rapporto reciproco tra corpo e letteratura assurge a elemento dominante soprattutto sul palcoscenico. Tra le numerose opere pubblicate dall'autore, *Ithaka* è forse una di quelle che ha avuto meno risonanza nella letteratura critica (Visser 2012, 63-64). Penelope resta senza dubbio uno

⁴ «Il virtuosismo si impone ogni qual volta corpo e linguaggio si scambiano, per quanto possibile, le loro caratteristiche, quando, a teatro, il corpo diventa, per quanto possibile, letteratura, artificio, e la letteratura diventa, per quanto possibile, corpo». Tutte le traduzioni presenti in questo saggio sono a cura di chi scrive.

dei personaggi più ricorrenti nelle interpretazioni sull'opera,⁵ anche nell'ambito del *body discourse* (Visser 2012, Bosco 2005). Il corpo è, secondo queste interpretazioni, legato a doppio filo con il tema politico e con aspetti legati al femminile *tout court* in opposizione alla figura maschile di Ulisse. Nella critica sull'opera di Strauß manca, ad oggi, una considerazione della figura di Penelope e del suo corpo in quanto mito o, per meglio dire, *discorso* sul mito. Il corpo nudo è profondamente connesso con l'idea di immagine quale *medium* puro e assoluto della conoscenza. In questa prospettiva l'immagine in questione può essere concepita come qualcosa che comincia a gonfiarsi e tremare (*intumescere et bullire*) in sé stessa e da sé stessa, laddove la *bullitio* sottolinea anche il tremito o la tensione interna nella mente dell'uomo (Agamben 2009, 78). La descrizione si adatta *ad hoc* al fenomeno fisico che interessa Penelope, la quale si trova a esperire sia il rigonfiamento fisico suddetto, sia, ripetutamente, tremori e tensioni interne che portano alla conoscenza della situazione sociopolitica di Itaca.

La consorte di Ulisse, nella tradizione, assume un ruolo subordinato: è moglie di Ulisse e depositaria del potere regio. Nel dramma di Strauß la donna gode invece di una propria autonomia e rappresenta il fulcro dialettico per tutti gli altri personaggi, situandosi tra realtà storica e mitica (Craciun, 211).⁶ Sebbene il personaggio di Penelope sia oggetto di una

⁵ A titolo puramente indicativo cfr. le seguenti pubblicazioni: Damm (1998), Scheuer (1998), Craciun (2000), Fuß (2001), Menke (2002), Bosco (2005), Huller (2007), Visser (2012).

⁶ «Botho Strauß scheint nicht die Absicht gehabt zu haben, die Gestalt Penelopes, anders als die übrigen Gestalten seines Schauspiels, in fest kontinuierten Grenzen agieren zu lassen. [...] Botho Strauß lässt sie zwischen Mythos und Geschichte, zwischen illud tempus und Gegenwart hin und her schwanken» (Craciun 2000, 211); «Botho Strauß non sembra intenzionato a far agire la figura di Penelope, a differenza degli altri personaggi della sua opera, entro confini saldamente continui. [...] Botho Strauß la fa oscillare, avanti e indietro, tra mito e storia, tra illud tempus e il presente».

discussione critica consistente, l'elemento mitologico⁷ appare trascurato. Con il termine “mito” si intende, in questa sede, la rappresentazione culturale veicolata dai personaggi, sia nel senso strettamente letterario per via del rapporto intertestuale con l'*Odissea* di Omero, sia nel senso della riflessione sul mito che la *pièce* suscita in virtù del rapporto irrisolto di Penelope con il mondo maschile.

Lo scopo precipuo di questo lavoro riguarda innanzitutto il tentativo di individuare le possibili cause dell'ingrossamento fisico di Penelope, per avanzare, in un secondo momento, una riflessione sul ruolo mitologico – questa la tesi-chiave – assunto dal corpo femminile. Il corpo, non solo di Penelope, ma anche del coro di donne (le «fragmentarischen Frauen») e di Atena, rappresenta un elemento congiunto di valore, di modernità e infine di legame storico con l'antecedente omerico.

2.

In apertura alla *pièce* Strauß sottolinea il ruolo di paternità dell'opera di Omero attraverso l'indicazione di un *transfer* dalla parola scritta del poema all'aspetto visivo della performance teatrale:

Das ist eine Übersetzung von Lektüre in Schauspiel. Nicht mehr, als höbe jemand den Kopf aus dem Buch des Homer und erblickte vor sich auf

⁷ Un'eccezione è il volume di Huller che analizza, con dovizia di particolari, alcuni dei processi legati al mito nel dramma (Huller 2007, 369-400); tra questi tuttavia non figura Penelope, alla quale è destinato solo un breve paragrafo (380-384) di approfondimento. Damm, all'interno di un vasto capitolo – forse l'unico commento completo dell'opera – discute alcuni aspetti legati al mito (Damm 1998, 182, 185), ma non si sofferma sulla figura di Penelope.

einer Bühne das lange Finale von Ithaka, wie er sich's vorstellt (Strauß 1998, 7).⁸

Sebbene l'autore segua in modo piuttosto fedele le traduzioni di Heinrich Voß e Anton Weiher del poema, il dramma tradisce, in più punti, il testo da cui trae spunto e al quale vorrebbe continuamente tornare. Se dialoghi e intreccio sono per la maggior parte fedeli, non si può dire altrettanto per la figura di Penelope e le dinamiche che riguardano il suo rapporto con i comprimari. Strauß inganna il lettore e promette una replica del testo omerico nella forma di un testo teatrale. Sia Ulisse che Telemaco sono, a ben vedere, profondamente simili alla loro controparte omerica rispetto, ad esempio, all'altra riscrittura canonica, ossia l'ottavo canto della *Commedia* dantesca. Nel solco però della riscrittura apparentemente pedissequa, il dramma si struttura sempre meno come un tributo e sempre più come una rielaborazione politico-estetica, le cui istanze entrano in gioco soprattutto verso la metà dell'opera.

Benché sia indubbio che *Anschwellender Bockgesang* (1993) – celebre saggio che ha diviso l'opinione pubblica su Strauß e il suo conservatorismo – abbia ispirato in senso programmatico la scrittura di *Ithaka* (Scheuer 1998, 132), è quanto mai importante, alla luce anche della critica più recente, considerare l'opera in maniera indipendente. Il dramma non è un semplice *exemplum* delle riflessioni sulla situazione sociopolitica della Germania in seguito alla riunificazione. Il mito di Ulisse non è, nemmeno, un tentativo di *Umsetzung* in senso blumenberghiano⁹ della storia dell'identità

⁸ «Si tratta di una traduzione dalla lettura alla messa in scena. Non più di quanto lo sarebbe se qualcuno alzasse la testa dal libro di Omero e vedesse davanti a sé su un palcoscenico il lungo finale di Itaca così come se lo immagina».

⁹ Da intendersi come «rioccupazione», come aggiunta di una ricezione a un mitologema consolidato (Blumenberg 1979).

tedesca attraverso il discorso politico inerente alla città di Itaca presente nel poema omerico. L'opera riprende certamente concetti cari a Strauß che la critica definisce «conservatori»¹⁰ (Herzinger 1996, 7), ma essi non sono da limitare al saggio in questione, bensì a una concezione poetico-teatrale complessiva dell'autore che va indagata a tutto tondo. L'opera è una riflessione, oltre che politico-estetica (i due termini sono un tutt'uno nella concezione dell'autore), anche sul rapporto dialettico tra uomo-donna: altro tema caro a Strauß che diventa motivo portante dello sgretolarsi dell'autorità regia.¹¹

Il malgoverno dei pretendenti durante l'assenza di Ulisse non è sottolineato – come nel poema omerico – dall'usurpazione illegittima con cui essi occupano il palazzo reale e sperperano i beni, sottomettendo le donne di casa e violando così la consuetudine secondo la quale non essi, ma

¹⁰ Sebbene Strauß preferisca, come è noto, il termine «fondamentalismo spirituale», come si evince da un'intervista rilasciata per «Die Zeit» nel 2000: «Ich halte es für wichtig, sich zu einem geistigen, ästhetischen Fundamentalismus zu bekennen, der weiß, wie es in einem Vers von Gunnar Ekelöf heißt, dass in jedem Augenblick “der Schleier der Zeit” zerreißen kann und man vor dem nackten Beginn steht» (Strauß 2000, 55); «Ritengo importante riconoscersi in un fondamentalismo spirituale ed estetico, consci del fatto che – come nel verso di Gunnar Ekelöf – “il velo del tempo” può strapparsi in ogni istante e che ci si trova nudi dinanzi al nudo inizio». Sulla questione del conservatorismo cfr. anche Thomas (2004), Di Maio (2020, 7), Di Maio (2021, 161-163).

¹¹ «Der Mythos kann aber ebensowenig wie die Utopie bloß als ästhetische Wert- und Handlungsorientierung gedacht werden. Er zielt auf kollektives Verständigtsein der Gesellschaftsmitglieder. Mythen dienen dazu, so Manfred Frank “den Bestand und die Verfassung einer Gesellschaft aus einem obersten Wert zu beglaubigen” [...] und dadurch die Rechtfertigung von Lebenszusammenhängen in sozialen Einrichtungen [...] zu gewährleisten» (Berka 1991, 68); «Tuttavia, proprio come l'utopia, il mito non può essere pensato solo come un orientamento estetico di valori e azioni. Mira a una comprensione collettiva tra i membri della società. Secondo Manfred Frank, i miti servono a “certificare l'esistenza e la costituzione di una società a partire da un valore supremo” [...] e quindi a garantire la giustificazione dei contesti di vita nelle istituzioni sociali».

Telemaco dovrebbe riscattare la sovranità di diritto. Nel dramma di Strauß ciò viene enucleato soprattutto nelle ultime battute, quando i parenti dei pretendenti uccisi e i compagni di Ulisse si scontrano. Per tutto il corso della *pièce*, invece, è soprattutto l'idea di ignavia a rappresentare il principale problema che distrugge Itaca. I Proci non producono e non costruiscono, ma consumano: «das Erbe des Odysseus zu tilgen, haben sie dieses Bündnis gestiftet» (Strauß 2009, 49).¹² Se ciò è vero in parte anche nel poema, nel dramma acquista un'importanza singolare. Così descrive Eumeo, il porcaro, la situazione:

Nichts unheilvoller als in Haufen von Adligen ohne den Fürsten, der sie im Zaum hält. Jetzt regiert uns Genußsucht. Sport. Prahlerei. Faule Jünglinge, keiner vom Rang eines Königs, die Odysseus nur noch aus den Erzählungen ihrer Eltern kennen. Unter ihnen muß nun die Königin wählen. Jetzt murrst das Volk und drängt zur Entscheidung. Es will endlich regiert sein, egal auch von wem, nur daß Ordnung herrsche über Haus und Arbeit. Denn das Land unter den wartenden Freiern ist völlig verwahrlost. Sie selber am meisten. Verprassen in Unmengen die Güter des Landes. Tag und Nacht wird sinnlos geopfert, geschlachtet, wird immer gehurt und gezecht. Unruhe gibt es im Volk, jedermann fordert, daß endlich feste Gesetze die Willkür beenden. Sonst droht uns der Bürgerkrieg (Strauß 2009, 21).¹³

¹² «Per cancellare l'eredità di Ulisse hanno formato questa alleanza...».

¹³ «Non c'è niente di più nefasto di un gruppo di nobili senza un principe che li tenga sotto controllo. Ora siamo governati dall'edonismo. Sport. Vanto. Giovani pigri, nessuno con il rango di re, conoscono Ulisse solo dai racconti dei loro genitori. Ora la regina deve scegliere tra loro. Il popolo brontola adesso e pretende una decisione. Pretende di essere finalmente governato, non importa da chi, ma solo che l'ordine regni sulla casa e sul lavoro. Perché la terra sotto il dominio dei pretendenti in attesa è completamente trascurata. Soprattutto loro stessi. Dissipano i beni del Paese in grandi quantità. Giorno e notte si consumano sacrifici insensati, macellazioni, prostituzione e baldoria. C'è agitazione tra la gente, tutti esigono leggi ferree che mettano finalmente fine al loro arbitrio. Altrimenti rischiamo la guerra civile».

Lo squilibrio sociale è giudicato, fin da inizio dramma, dai suoi stessi personaggi come malsano («unheilvoll»)¹⁴ Il disordine arrecato è un problema soprattutto per il popolo che a causa del cambio di governo è inquieto («Unruhe»). Per gli itacesi non conta tanto il ritorno di Ulisse, ma quello di un qualsiasi sovrano che sia in grado di assumere il controllo della città e che possa farla prosperare nuovamente. Fin dall'inizio del dramma la donna esperisce un'introspezione, sconosciuta ad altre riscritture dello stesso periodo, che la porta addirittura a lamentare la propria condizione con un pretendente:

Du hast diesen riesigen Leib. Es zwingt dich, immer aufrecht zu sitzen. Ich halte mich gerade. Damit mir der Bauch nicht ans Kinn stößt. Du mußt dich langsam bewegen, mußt immer langsam gehen, gerade sitzen, gerade lehnen. Aber es gibt Stunden, da möchtest du dich verkriechen. Gar nicht so einfach, irgendwo einen Schlupfwinkel zu finden mit dem Leib, wo du dich verkriechen kannst, wie dir zumute ist (Strauß 2009, 11).¹⁵

Nonostante il lettore venga informato fin dall'inizio dell'anormalità del corpo di Penelope, le cause *expressis verbis* vengono comunicate nel terzo atto:

Die Schönheit tilgten mir Götter an dem Tag, da die Achaier nach Troia fuhren, verflucht sei der Name. (...) Seither mästet mich einmal die Trauer, ein andermal härmen die Sorgen mich ab. Denn was es an Unheil gibt, das zieht mein Haupt und mein Leib auf sich (Strauß 2009, 58).¹⁶

¹⁴ La distruzione sociale, avviata dal malgoverno dei Proci, è non a caso definita come «non sana». Il termine è da intendersi anche, e soprattutto, nel suo senso più anatomico.

¹⁵ «Ti ritrovi con questo corpo enorme. Ti costringe a stare sempre seduta in posizione eretta. Mi tengo in posizione eretta, in modo che la pancia non tocchi il mento. Occorre muoversi lentamente, camminare sempre lentamente, sedersi dritti, appoggiarsi dritti. Ma ci sono ore in cui si vuole strisciare via. Non è così facile trovare con il proprio corpo un angolo in cui strisciare via quando se ne ha voglia».

¹⁶ «Gli dèi hanno cancellato la mia bellezza il giorno in cui gli Achei sono andati a Troia,

A caratterizzare il corpo di Penelope è la specularità con i fatti che avvengono. Il disordine a palazzo e la mancanza di un sovrano generano caos. Il corpo di Penelope si identifica con la distruzione a tal punto da prendere esso stesso la forma dell'orrore del palazzo:

Ich bin die Unordnung, ich bin die Vermehrung von Unrat, Fäulnis, Ungeziefer...auf einen zertretenen Artgenossen kommen ein hundert neue!
(Strauß 2009, 24).¹⁷

La condizione in cui versa Penelope è come congelata nel tempo:

Niemand vermag ohne wechselnde Gefühle zu leben. Wechsel des Jahres, Wechsel des Spiegelbilds, Wechsel der Launen, überall ist Unbeständigkeit. Nur mir, mir ist sie fortgenommen, alles Verändliche ist mir geraubt wie Augenlicht, wie Stimme (Strauß 2009, 25).¹⁸

L'impossibilità, da parte di Penelope, di acquisire il nuovo va di pari passo con il periodo di stasi di Itaca: l'inerzia, l'attesa eterna non solo di Ulisse ma di un qualche sovvertimento, è logorante. Il passare del tempo indicherebbe, inoltre, una possibile trascuratezza fisica che Penelope vive con angoscia e che avverte come trappola. L'eccezionalità di questa trasformazione è testimoniata dal dialogo con il pretendente che culmina in una supplica inconsueta:

sia maledetto il nome. [...] Da allora, un giorno il dolore mi ingrassa, un altro il dispiacere mi indurisce. Di qualsiasi calamità, la mia testa e il mio corpo si fanno carico». Su questo aspetto cfr. Visser (2012, 78).

¹⁷ «Io sono il disordine, sono il proliferare della sporcizia, del marciume, dei parassiti... per ciascuno calpestato ce ne sono cento nuovi!».

¹⁸ «Nessuno è in grado di vivere senza cambiare le proprie emozioni. Cambio d'anno, cambio dell'immagine riflessa, cambio di umore: l'impermanenza è ovunque. Solo a me, a me viene tolto tutto ciò che è mutevole, mi viene tolto come la vista, come la voce».

(rivolta ad Amphinomos, n.d.A) Befreie die Gefangene aus der Götzenstatue ihres Leibes! Durchschau, ich bitte, alles Stattliche, Große an mir! Befreie das zarte Geschöpf, dessen Rufe – elende, verzweifelte – du deutlich vernimmst aus der Tiefe dieses Kolosses! (Strauß 2009, 12).¹⁹

La salvezza non deve necessariamente realizzarsi con il ritorno di Ulisse. Ciò rende il personaggio di Penelope autonomo consentendogli di acquisire «tratti individualizzanti» (Visser 2012, 93) nella ricerca della propria verità e della propria liberazione. Il ritorno di Ulisse è auspicato ma non atteso, non certo da Penelope, che si è arresa. La richiesta di liberazione si estende così anche ai nemici. Il corpo, avvertito come una prigioniera, necessita di un altro corpo perché possa essere assolto dal proprio peso. E tuttavia Amphinomos non accetta e aggiunge una frase dal profondo peso filosofico per l'intera opera:

Der Leib, ich weiß nicht, was der Leib wirklich ist. Vielleicht werde ich es niemals herausfinden. Aber über eines hege ich keinen Zweifel: der Leib lügt nicht (ibid.).²⁰

In questo passaggio, che differisce sensibilmente dal poema omerico,²¹ l'usurpatore diventa un *escamotage* dell'autore per porre una riflessione sul personaggio stesso: il corpo non mente e, in effetti, il problema somatico che riguarda la regina è l'evidenza di una sovranità in ginocchio. Se il

¹⁹ «Libera la prigioniera dalla statua idolatriva del suo corpo! Scruta, ti prego, tutto ciò che è maestoso e grande in me! Libera la delicata creatura le cui grida – misere e disperate – tu senti distintamente dalle profondità di questo colosso!».

²⁰ «Il corpo, non so cosa sia veramente il corpo. Forse non lo scoprirò mai. Ma su una cosa non ho dubbi: il corpo non mente».

²¹ Non vi sono momenti di avvicinamento o conciliazione tra Penelope e i Proci nell'*Odissea* che possa dirsi genuino e intimo. Le richieste fatte ai Proci per tessere la tela, ad esempio, sono una finzione e, come tali, finalizzate a congelare il tempo e, in questo modo, permettono a Penelope di non dover maritare nessuno dei pretendenti.

corpo rappresenta il vero, non è dato sapere cosa questa verità rappresenti. Il mistero del corpo diventa così un'unità inviolabile alla quale neppure i Proci, che tutto sperperano, hanno accesso. Il loro approccio al corpo inusuale di Penelope è d'altronde ambiguo. L'aspetto è disprezzato da quasi tutti i Proci: «Welch ein scheußliches Bild diese Erscheinung!»²² e ancora: «so kann meine künftige Herrin nicht aussehen. Nicht meine! Das war nicht Penelope!»²³ (Strauß 2009, 34). Solo Euryades – un pretendente – rende nota la delicata situazione psico-fisica della regina appellandosi a una presunta vicinanza sentimentale:

Ich bin ein Freund des Königshauses! Von Kinderbeinen an. Ich sehe heute noch die Königin so edel, wie sie ist. Ich sehe sie aus Ehrfurcht, Liebe, Herrschertreue. Und nicht aus Völlerei und Lüsternheit: ein unförmig ekliges Schmergebilde. Ich verbitte mir das ehrverletzende Gespött (Strauß 2009, 34).²⁴

3.

A differenza degli altri personaggi del dramma, abbastanza fedeli alla controparte omerica, il personaggio di Penelope acquista quindi, proprio in virtù della sua ambiguità fisico-spirituale, tratti sempre molto diversi. L'oscillazione tra passato e presente è determinata dall'immagine del corpo che rappresenta, iconicamente, il passaggio dei due momenti, dalla presa di potere degli usurpatori alla liberazione.

²² «Che immagine orrenda questa apparizione!».

²³ «La mia futura signora non può avere questo aspetto. Non la mia! Quella non era Penelope!».

²⁴ «Sono un amico dei regnanti! Fin dall'infanzia. Vedo la regina ancora oggi nobile così com'è. La vedo per riverenza, amore, fedeltà al suo sovrano. E non per gozzoviglio né per lascivia: un'informe e disgustosa creatura del dolore. Mi proibisco l'insulto di scherno».

Il mistero anatomico si estende ad altri personaggi del dramma che vanno a costituire, insieme a Penelope, il discorso biopolitico che Strauß intende delineare. Le «Drei fragmentarischen Frauen» («Knie», «Schlüsselbein», «Handgelenk»), il coro scelto dall'autore sul modello della tragedia attica, commentano ed esprimono giudizi su quanto avviene in scena. Interessante, come nota Visser (2012, 77-82), è la multifunzione di questo gruppo: esse non si limitano ad osservare la scena e descrivere le azioni che si susseguono, ma innestano tra loro anche un dialogo critico su quanto avviene. Le tre parti del corpo scelte per rappresentare le commentatrici, ginocchio, clavicola e polso, sono estremamente anonime. Se il corpo di Penelope rappresentava un'anomalia a causa delle sue dimensioni, quello del coro è altrettanto allarmante perché spezzato, privo di un centro prospettico e scientificamente incomprensibile. In quanto giunture, gli elementi del coro hanno la funzione di connettere tra loro parti del corpo diverse, le quali, tuttavia, non compaiono nel trittico. Il focus sul *collegamento* a sé stante sembra essere, per l'autore, un aspetto determinante della riflessione sul presente. Come descritto in *Oniritti. Höhlenbilder (Oniritti. Immagini dalla caverna)*, che gioca sul termine polivalente delle connessioni (Di Maio 2020, 18), i collegamenti veicolano una duplice visione, quella digitale dell'uomo moderno (in quanto *link*) e quella invece, necessaria per Strauß, dell'uomo analogico che deve rivalutare la potenza della metafora, anch'essa giuntura tra un significato celato e l'immagine rappresentata. Il coro, esattamente come le parti che lo compongono, va letto quindi nella sua potenza metaforica di collegamento *tout court*, che unisce le varie scene nello svolgersi dell'intreccio ma al contempo permette allo spettatore, grazie ai commenti delle donne, di avere una visione critica e dinamica della vicenda. L'autore fa poi coincidere – nella medesima opera – l'immagine della metafora con quella della tessitura, simbolo cardine dell'attesa di Penelope presente anche in questa riscrittura. I simboli hanno un senso, per l'autore, solo nell'epoca di un mestiere visibile e palese: quello del

tessitore (Strauß 2013, 30). L'immagine della tessitura è simbolicamente ricorrente nelle opere di Strauß, «rivendica trasparenza e oggettivazione a ogni costo» (Di Maio 2020, 17), laddove, invece, le cose impongono una doverosa distanza e una riflessione analitica attenta. Il telaio, duplice riferimento alla struttura del mondo e del testo letterario, sfugge all'accessibilità immediata. L'ancorarsi di Penelope alla tela, al suo infinito dipanarsi che azzera la durata del tempo e opera per la salvezza, è frutto di quell'operazione di distanza e allontanamento, di mistero, che già il corpo di per sé comunica. Esperire le vicende esterne di anarchia e oblio significa mettere in atto una protezione fisionomica che allontana da sé il pericolo e costringe la donna all'immobilità dentro le mura domestiche, ossia all'interno di uno spazio sacro inaccessibile ai soprusi. Spazio, quello del corpo e non della casa, che garantisce a Penelope un varco d'accesso verso il tepore del sogno.

Che sia artificio brechtiano quale elemento straniante, o che si tratti del punto di vista di un pubblico esterno alla vicenda ma *in* scena, l'immagine di Penelope, dalla loro prospettiva, è carica di tensioni erotiche inespresse:

KNIE [...] die wollen nur die Reine mit Kot bewerfen, wollen sie kränken und verhöhnen, die Erztreue, die sich an ihren Webstuhl fesseln ließ wie ihr Gemahl, der oftmals Untreue, an den Schiffmast. Sie aber widersetzt sich den Sirenen des Schlamms und der Wollust.

SCHLÜSSELBEIN [...] Die Fürstin foltert ihre Reinheit mit dem Anblick der Gelage, die die Freier von ihrem Fenster abhalten. Alles an ihr ist rein. Nur die Entbehrung selbst wird ihr zur finsternen Passion. War es nicht so, daß Telemach sie mit Gewalt daran hindern mußte, sich am Fenster zu zeigen? (Strauß 1998, 13-14).²⁵

²⁵ «GINOCCHIO Vogliono solo gettare escrementi sulla purezza, vogliono offendere e deridere lei, l'arci-fedele che si è lasciata legare al telaio come suo marito, il più volte infedele, all'albero della nave. Ma lei si oppone alle sirene del fango e della lussuria. CLAVICOLA La principessa tortura la sua purezza con lo sguardo rivolto ai bagordi che allontanano i Proci dalla sua finestra. Tutto in lei è puro. Solo la privazione stessa

Il coro è l'esempio paradigmatico di come, nella rielaborazione in chiave moderna dell'antico, l'elemento mitico è determinato non tanto dal contenuto mitico, ma dal modo in cui esso si condensa *all'interno* della struttura del dramma antico (Horn 2008, 34; Szondi 1978, 201). Se si tiene in considerazione quanto detto da Bruno Snell, l'individuo omerico non avrebbe consapevolezza di sé come di un tutto organico (Snell 1963, 24). *Soma*, che in seguito indicherà il corpo, enuncia, nel periodo greco antico, ancora il cadavere. Alla luce di questo, l'uomo omerico non è in grado di autodeterminarsi (Cantarella 2010, 48-49), piuttosto parla di sé «identificando non un corpo, ma singole parti» (Cantarella 2010, 49). Strauß sembra far confluire coscientemente questi aspetti per la realizzazione delle commentatrici.

Nuovamente, il tema del corpo oscuro e impenetrabile viene marcato questa volta dalle singole parti anatomiche. Il coro percorre tutto il dramma: compie delle ellissi *ad hoc* (vedasi l'episodio del riconoscimento della ferita di Ulisse) e tiene le fila del discorso, assumendo talora la funzione di narratore. Come il corpo di Penelope è un mistero e la scelta delle tre parti del corpo è oscura, lo è – infine – anche la tensione sessuale tra Penelope e i pretendenti. L'exasperazione di Penelope, che la conduce alla finestra dalla quale osserva voyeuristicamente l'amplesso delle ancelle fedifraghe con i pretendenti, è un accenno che diventa uno spunto dalla portata devastante. La *bullitio* (Agamben 2009, 78) si estende così dalle tensioni interne a quelle esterne, andando a coinvolgere gli altri personaggi dell'opera. Il parallelismo con l'episodio delle sirene (Strauß 1998, 14) esplica meglio questo accenno: la resistenza di Ulisse alle sirene è screditata dal coro che attribuisce all'eroe l'epiteto di infedele (riferimento implicito

diventa per lei una passione oscura. Non è forse vero che Telemaco ha dovuto usare la forza per impedire che si affacciasse alla finestra?».

a Circe e a Calipso), mentre Penelope è, invece, artefice di una resistenza autentica. Attraverso l'inganno della tela, resiste non solo alle richieste dei pretendenti (seppur non lusinghiere e infatti paragonate alle feci e al fango) ma anche alla chiamata del proprio corpo che, di quella voluttà, vorrebbe approfittare.

Connesso con il coro è il ruolo di un altro personaggio, soprattutto nella messinscena scelta per rappresentare il testo: Atena. È il regista Dorn a mettere in comunicazione volutamente il coro con la dea, come notato da una recensitrice.²⁶

Mentre il testo di Strauß tace su questo aspetto (anche nelle indicazioni di scena), la messa in scena offre agli spettatori la genesi del coro che trova così senso e origine all'interno dell'intreccio. Le tre parti anatomiche vengono rappresentate da donne e da una donna vengono create. Atena, fedelmente al poema, coadiuva Ulisse nel suo piano e gli infonde fiducia per la sua riuscita. Atena si libera da una statua: il corpo architettonico, come quello di Penelope, è una prigione che viene infranta da un *deus ex machina* per liberare la dea. Le sembianze sono androgine e l'essere divino viene descritto come "cangiante", mutevole. Il divino, liberatosi dal

²⁶ «Zunächst geht es erst einmal eine große Pallas-Athene-Statue zu Bruch. Aus den Sterben steigt, wie aus einer Fessel entlassen, die Göttin selbst. Hervorragend als androgynes, irisierendes, verspieltes Wesen [...]. Sie schüttelt den weißen Staub von sich ab und klaubt sich aus den Gipstrümmern Knie, Schlüsselbein und Handgelenk heraus. Dann ab durch die Mitte des Zuschauerraums. Wenig später stehen sie als 'fragmentarische Frauen' in elegantem Schwarz selbst auf der Bühne: das Knie [...], das Schlüsselbein [...], das Handgelenk [...].» (Dultz 1996); «All'inizio una grande statua di Pallade Atene va in frantumi. La stessa dea risorge dalla morte, come liberata da una catena. Emerge come essere androgino, cangiante, giocoso [...]. Si scrolla di dosso la polvere bianca e raccoglie dalle macerie di gesso un ginocchio, una clavicola e un polso. Poi si situa al centro del palco. Poco dopo questi stanno in scena da soli come "donne frammentarie" in un elegante nero: il ginocchio [...], la clavicola [...], il polso [...].»

simulacro che lo intrappolava, crea dai resti nuovi corpi frammentati. La dea dell'acume è qui dotata di forza prometeica, sconosciuta al poema, attraverso la quale plasma nuove presenze.

Atena è provvidenziale per il finale di Itaca sia per lo scontro con i Proci, sia nel successivo patto di non belligeranza con le famiglie degli uccisi. Ora, ciò si determina anche nel poema omerico. Tuttavia nel dramma la dea consiglia l'eroe, al punto da diventare una confidente di prim'ordine:

Alter! Traust du meinen Kräften nicht mehr? Kleinmütig darfst du nicht werden. Sonst hast du hier nichts zu bestellen. Jetzt schicke ich dir lindernden Schlaf. Das Wachen macht dich verdrießlich, es schwächt deinen Mut, Bedenken kannst du dir nicht mehr gestatten (Strauß 1998, 66).²⁷

Il coro e Atena rappresentano due validi esempi di come l'opera di Strauß non intenda tanto rielaborare il personaggio di Penelope, quanto porre una riflessione tra il maschile, politico e violento, e il femminile, che a quella violenza tenta di dare un senso e una conclusione. Il corpo, in questo processo dialettico, rappresenta il *medium* attraverso cui comunicare al lettore l'evolversi dell'intreccio che è statico nella rappresentazione scenica, ma dinamico e tormentato nella psicologia delle *dramatis personae*. L'interno, il complesso reticolo di umori, rimorsi e angosce sotterranee trova così espressione somatica, sovra-cutanea, nell'ingrossarsi del corpo di Penelope, nel frantumarsi anatomico del corpo e nella presenza – mai così tattile – di Atena: «[...] das Göttliche liegt in unendlicher Zerkleinerung über all unsere Köpfe verstreut» (Strauß 1998, 39).²⁸

²⁷ «Vecchio, non ti fidi più dei miei poteri? Non puoi farti prendere dallo sconforto. Altrimenti non hai nulla da pretendere qui. Ora ti instillerò un sonno che ti plachi. La veglia ti rende seccante, indebolisce il tuo coraggio, non puoi più permetterti di dubitare».

²⁸ «[...] il divino giace sparso in un'infinita frammentazione su tutte le nostre teste».

La particolarità del corpo di Penelope non è da deputare esclusivamente ad un atto di metaforizzazione (Scheitler 2001), ossia non equivale ad essere una mera analisi dell'*Interregnum* (Strauß 1998, 18). Per Strauß il corpo, non solo di Penelope, rappresenta quel recupero della tradizione necessario per contrastare il presente e disinnescare la tragedia (il *Bockgesang* appunto) imminente.

Sul palcoscenico l'orrore del sacrificio di un capro è contenuto, accettato e sopportato per mezzo della tragedia. Ciò non è possibile oggi perché la tragedia non può più avere luogo. L'orrore si riversa dunque nel dominio totale del presente (Strauß 1999, 62) e per opporre resistenza l'uomo deve rivolgersi alle potenze mitiche. Alla fine del dramma, con la risoluzione del dominio dei Proci e il ritorno al regno primigenio, il corpo si affranca dal peso della resistenza e si riconnette con la salubrità della ritrovata Itaca. Il corpo di Penelope verrà liberato in scena dai pesi dell'obesità attraverso un complesso sistema di cavi e funi che, attraverso un *deus ex machina*, affrancano la donna dall'impedimento fisico (Strauß 1998, 53).

4.

La fisionomica enuncia quello che potremmo definire un processo di *Entmythisierung* (Horn 2008, 21-24), di demitizzazione. Per contrastare la tragedia, ossia il dominio dei Proci su Itaca, l'illegittima usurpazione che priva Itaca del suo carattere sacrale e puro, l'autore oppone l'anti-mito come artificio: il corpo, che rifugge l'astratto, raccoglie su di sé il male generato dal *Diktat* degli intrusi. Convogliando il caos sotto l'epidermide, impedisce che esso dilaghi nel palazzo e fuori. Penelope, eroina della resistenza estrema, è stoica nella sua attesa che, a differenza dell'antecedente omerico, non è subordinata al solo ritorno di Ulisse, ma ha carattere di autonomia: resistere e respingere il declino definitivo della città. Il

ringiovanimento cui va incontro nelle ultime fasi del dramma è, a tutti gli effetti, una metamorfosi. La metamorfosi di Penelope, che colpisce la mente quanto il corpo, è un processo mitologico che avviene *attraverso* la demitizzazione. Nel voler resistere al mito, l'autore formula un altro mito, questa volta *ex negativo*. Il mito moderno del corpo prepara la salvezza prima dell'azione pratica finale e la rende definitivamente possibile. Il finale avviene anch'esso attraverso un procedimento mitologico: la ricorsività. In seguito alla strage, la situazione e il corpo di Penelope vengono riportati alla condizione originale. L'abbattimento del nemico e l'azione *super partes* di Atena permettono ai cittadini e alla famiglia di Ulisse di riprendere le loro vite. L'oblio a cui sono destinati è l'unico modo, per le divinità olimpiche, di porre un veto alla violenza indiscriminata di Ulisse e dei compagni, da un lato, e dei parenti delle vittime, dall'altro. Lo spazio domestico è nuovamente libero e per il corpo ciò significa ristabilire un nuovo regime. L'immagine finale, densa di simboli, è essa stessa un inno al ritrovamento del mito e del sacro, un ritorno alle origini:

Sie spricht mit dem einen oder anderen der Männer lebenswürdig. Hängt sich ein bei einem Alten, streicht einem anderen über die Wange. Die Männer folgen der Penelope, da sie nun Odysseus zuschreitet. [...] Für einen Augenblick stehen Odysseus und Penelope einander allein gegenüber. Dann tritt sie lächelnd zu ihm, küßt ihn, schlingt ihre Arme um seinen Hals und das rechte Bein um seine Kniekehle (Strauß 2009, 103).²⁹

Il collettivo, Penelope e i cittadini, procedono così in direzione di Ulisse, raffigurazione – egli – dell'archè (ἀρχή). Il dramma termina con un intreccio di corpi. Se essi hanno innanzitutto rappresentato il femminile,

²⁹ «Parla amabilmente con uno o l'altro degli uomini. Si appoggia a un vegliardo, accarezza la guancia di un altro. Gli uomini seguono Penelope mentre cammina verso Ulisse. [...] Per un momento Ulisse e Penelope stanno in piedi da soli l'uno di fronte all'altra. Poi lei gli si avvicina, sorridendo, lo bacia, gli cinge il collo con le braccia e pone la gamba destra intorno al suo ginocchio» (corsivo nell'originale).

l'amplesso con le donne di palazzo, il sacro con Atena, la violenza indomita nello scontro con i Proci, alla fine sconfinano in un gesto d'amore ritrovato e, per questo, esperito autenticamente. A testimoniare il sorriso che fa da contrasto in maniera prospettica ai corpi, portati sul palco a inizio dramma: «Unter dem Fenster des oberen Gemachs wird die Plane entfernt: ein Haufen ineinander verschlungener Paare» (Strauß 2009, 31).³⁰

Il simbolo (perché *sinnbildlich*³¹ sono quei corpi anonimi) rappresenta la dimensione primordiale (del *ritorno* appunto) attraverso la quale è possibile imparare a riconoscere e descrivere, recuperando i «recessi nascosti». Uno spazio ritrovato, come Itaca.

Come afferma Han, il simbolo innalza la parola, erotizzandola, a oggetto del desiderio (Han 2014, 37). Il simbolo, mitologico nel caso di *Ithaka*, permette una presa di distanza dal significato letterale, spostando lo sguardo intrusivo dello spettatore su un'immagine mediana che, senza svelarsi, possa dare un senso, seppur celato, all'opera. Il valore della distanza, caro a Strauß,³² è ritrovato attraverso lo scioglimento finale che a quei corpi dà un valore programmatico: il dominio *dell'hic et nunc* dei Proci, immagine del rapido consumo della società postmoderna (Huller 2007, 374-377), viene soppiantato dal passo indietro di Ulisse che, per volere altrui, è costretto a interrompere la lotta con il parentado e che ha, come conseguenza, il lento ritorno alla normalità. Il dramma *Ithaka*, contraddistinto dall'attesa, rifonda il mito di Ulisse attraverso l'immagine della corporeità femminile, in bilico tra un passato barbarico e il futuro incipiente della città liberata.

³⁰ «Sotto la finestra della camera superiore, il telone viene rimosso: un mucchio di copie intrecciate».

³¹ Su questo cfr. anche Di Maio (2020, 18).

³² Concetto che Strauß eredita da Adorno (Adorno 1997, 311 e ss). Su questo aspetto cfr. Bosco (2005, 86).

Le tre raffigurazioni del femminile (Penelope, le «Drei Fragmentarische Frauen» e Atena) hanno permesso, lungo lo svolgimento di tutto il dramma, di scorgere la struttura del mondo intesa da Strauß. Il mito viene rivelato: le dimensioni anormali del corpo di Penelope sono, in conclusione, da deputare alla problematica sociopolitica da un lato, e dall'altro al suo espandersi, metaforicamente e non, per il suo carattere di autonomia e indipendenza. La protezione che questo corpo reca in sé è il confine posto da Penelope alla frammentazione del coro e poi ad Atena imperante nella conclusione della vicenda; oltre questo confine lo sguardo intrusivo del lettore/pubblico non può proseguire, rimanendo forzatamente al di qua della vicenda rappresentata. Il mito di Ulisse diventa così il mito dell'attesa di Penelope, figura prospettica per tutti i comprimari della *pièce*, per la quale la trasformazione assurge a processo psico-biologico che tenta, laddove è possibile, di allontanare da sé il mondo che verrà e che Botho Strauß ha postulato e messo sotto accusa in *Anschwellender Bockgesang*.

Bibliografia

- Adorno Theodor W. 1997, *Über Tradition*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. 10/1. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 310-320.
- Agamben Giorgio 2009, *Nudità*, in Id., *Nudità*. Nottetempo, Milano, 52-87.
- Berka Sigrid 1991, *Mythos-Theorie und Allegorik bei Botho Strauß*. Passagen Verlag, Wien.
- Bosco Lorella 2005, *Umschreibungen der Tradition und Aspekte des Performativen in Botho Strauß' Ithaka (1996)*. «Links. Rivista di Letteratura e Cultura tedesca», V, 83-100.
- Cantarella Eva 2010, *“Sopporta cuore...”*. *La scelta di Ulisse*. Laterza Edizioni, Bari.

- Damm Steffen 1998, *Die Archäologie der Zeit. Geschichtsbetritt und Mythosrezeption in den jüngeren Texten von Botho Strauß*. Westdeutscher Verlag, Opladen.
- Di Maio Davide 2020, *Contro la "trasparenza". Poetica della "discrezione" e del "velamento" in Botho Strauß*. «Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario», 22, 4-25, <https://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/contro-la-trasparenza-poetica-della-discrezione-e-del-velamento-in-botho-strauss/342> [19/07/2022].
- Di Maio Davide 2021, *"L'ultimo tedesco"? Identità, Heimat, tradizione. Questioni controverse nell'opera di Botho Strauß (Der letzte Deutsche, Der Fortführer, Sprengsel*. «NuBE», 2, 151-177, <https://rivistanube.dlss.univr.it/article/view/1077/pdf> [19/07/2022].
- Dultz Sabine 1996, *Einer, der über Leichen geht*. «Münchener Merkur», 22. Juli.
- Fuß Dorothee 2001, *Bedürfnis nach Heil. Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß*. Aisthesis Verlag, Bielefeld.
- Han Byung-Chul 2014, *La società della trasparenza*, tr. it. Federica Buongiorno. Nottetempo, Milano.
- Herzinger Richard 1996, *Die Heimkehr der romantischen Moderne. Über Ithaka und die kulturphilosophischen Transformationen von Botho Strauß*. «Theater heute», 37, 14-16.
- Höbel Wolfgang 1996, *Ende einer Dienstfahrt*. «Spiegel», 30, 21. Juli, <https://www.spiegel.de/kultur/ende-einer-dienstfahrt-a-21d8a608-0002-0001-0000-000008955415> [19/07/2022].
- Horn Christian 2008, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikedramen der klassischen Moderne*. Universitätsverlag Karlsruhe, Karlsruhe.

- Huller Eva C. 2007, *Griechisches Theater in Deutschland: Mythos und Tragödie bei Heiner Müller und Botho Strauß*. Böhlau, Köln/Weimar/Wien.
- Koberg Roland 1997, *Alt, neu, groß: "Ithaka" von Botho Strauß am Deutschen Theater: Abwägung von Grausamkeit*. «Berliner-Zeitung», 7. April.
- Menke Christoph 2002, *"Niemals" Märchen und Komödie in Ithaka*. «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 76, 306-312.
- Scheuer Hans Jürgen 1998, *"Von der Gestalt der künftigen Tragödie wissen wir nichts". Zur Bearbeitungstendenz der dramatisierten Homer-Lektüre "Ithaka" von Botho Strauß*, in Arnold Heinz Ludwig (hrsg.), *Botho Strauß* (81). Edition Text und Kritik, München, 129-141.
- Snell Bruno 1963, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, (*Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, 1946). Einaudi, Torino.
- Strauß Botho 1987, *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken: Texte über Theater; 1967-1986*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- Strauß Botho 1998, *Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee*, 2. Aufl. DTV, München.
- Strauß, Botho 1999, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*. Hanser, München.
- Strauß Botho 2000, *"Am Rand. Wo sonst. Ein Zeit-Gespräch"*. «Die Zeit», 23, 31. Mai.
- Strauß Botho 2013, *Lichter des Toren. Der Idiot und seine Zeit*. Diederichs, München.

Szondi Peter 1978, *Der Mythos im modernen Drama und das Epische Theater. Ein Nachtrag zur Theorie des modernen Dramas*, in Id. e Jean Bollack (hrsg.), *Schriften II*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 198-204.

Thomas Nadja 2004, *„Der Aufstand gegen die sekundäre Welt“: Botho Strauß und die „konservative Revolution“*. Königshausen & Neumann, Würzburg.

Visser Anthonya 2012, *Körper und Intertextualität, Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur*. Böhlau, Köln/Weimar/Wien.