

Studia theodisca XXVII

Friedrich Hölderlin • Monika Maron • Bertolt Brecht
Herta Müller • Günter Grass • Patrick Süskind
Christian Fürchtegott Gellert

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn

ISSN 2385-2917

Vol. XXVII

Year 2020

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützel (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca
Vol. XXVII – Year 2020

Table of Contents

Charles Lewis – <i>Between Fate and Skill. Translating Hölderlin’s Term “Geschik”</i>	p. 5
Ursula Klingeböck – «Nun also die Krähen». <i>Krähen-Narrationen und -Narrative bei Monika Maron</i> [«Now then the crows». <i>Monika Maron’s Crow-narrations and Crow-narrative</i>]	p. 25
Maurizio Pirro – «Machen Sie mich nicht reich. Geben Sie mir nur so viel, als man braucht, wenn man nicht gehorchen, und nicht befehlen will». <i>Strategie del possesso nella «Betschwester» di Christian Fürchtegott Gellert</i> [«Do not make me rich. Give me only so much as one needs when one does not want either to obey or to command». <i>Strategies of possession in Christian Fürchtegott Gellert’s «The Prayer Sister»</i>]	p. 41
Justine Shu-Ting Kao – <i>Olfactory Experiences and an Unknown Force in Patrick Süskind’s «Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders»</i>	p. 63
Monika Leipelt-Tsai – <i>Intertext als Gedenken. Herta Müllers Roman «Der Fuchs war damals schon der Jäger» in Konstellation mit Texten von Günter Grass</i> [<i>Intertext as Remembrance. Herta Müller’s Novel «Even back then, the Fox was the Hunter» in Constellation with Texts by Günter Grass</i>]	p. 85
Milena Massalongo – <i>Antigone come problema. Brecht e la critica di un mito troppo moderno</i> [<i>Antigone as problem. Brecht and the criticism of a too modern myth</i>]	p. 107
Call for Papers	p. 143

* * *

Charles Lewis
(London)

Between Fate and Skill. Translating Hölderlin's Term "Geschik"

ABSTRACT. In this essay I revisit a vexed question, namely how to translate the term "Geschik" in Hölderlin's theoretical writings. There are two places where its interpretation is contentious: in a passage from the *Anmerkungen zur Antigönä*, and in the first letter to Böhlendorff. In his writings he frequently uses the term to mean "fate", but this is not an invariable rule. Depending upon the context, other interpretations (for instance "skill") cannot always be excluded. It is also clear that Hölderlin enjoys playing on the etymological and phonetic relations between this and cognate expressions.

In the translation and interpretation of Hölderlin's theoretical reflections, perhaps no term has given rise to more controversy than "Geschick" (in his orthography "Geschik")¹. As far as the poetry is concerned its primary meaning seems almost always to be "fate" or "destiny", translated as "sorte" or "destino" in the first volume of Reitani's Italian Hölderlin-edition². But even in the case of the poetry there is at least one exception, and one must also bear in mind the resonances of "Geschik" with such cognate terms as "(un)geschikt", "schiklich", and "geschiklich"³. For the element of

¹ For comments and suggestions, I am grateful to Howard Gaskill and to the anonymous reviewers. Hölderlin editions will be cited in accordance with the abbreviations given in the bibliography below. Any websites mentioned there were accessed on 9 October 2020.

² Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani. Milano 2001, 2004² (*TL*). See e.g. 255, v. 9; 585, v. 3; 943, v. 62; 975, vv. 58, 61 & 82; 1111, v. [48]; 1171, v. 1; 1199, v. 85; the exception is at 1073, v. 115. See further: *Prose, teatro e lettere*. A cura di Luigi Reitani. Milano 2019 (*PTL*); and for other translations (and abbreviations) see again the bibliography.

³ See note 5 below. Adelung's contemporary dictionary records the following meanings

word-play – so prominent in relation to those terms in the poetic work – might on occasion extend to the works in prose. The publication of Reitani's second volume, containing translations of the theoretical essays and letters, provides an occasion to revisit this vexed issue.

The term occurs relatively frequently in Hölderlin's works, in both poems and prose writings⁴. As already noted, Hölderlin enjoys playing on etymological or phonetic connections between "Geschick" (or indeed "Schicksaal") and such terms as "geschicklich"; and translators have responded in various ways to such resonances and ambiguities⁵. In the poetry there seems to be

for "Das Geschick": «1. Der Zustand einer Sache, da sie zu einer gewissen Veränderung geschickt, d. i. fähig und tüchtig ist; [...] 2. Die natürliche Fähigkeit lebendiger Geschöpfe, nach welcher sie zu gewissen Veränderungen geschickt, d. i. fähig und tüchtig sind [...]. In engerer Bedeutung, das Vermögen, eine Sache mit Leichtigkeit zu vollbringen. [...] 3. Die Anordnung der menschlichen Begebenheiten in der Welt, so fern sie von einem höhern Wesen herrühren, und nicht in unserm freyen Willen gegründet sind, das Schicksal, die Schickung [...]». See also note 31 below.

⁴ In the case of the poetry, there are at least thirteen instances (more if different versions of the same poem are taken into account), almost all from 1800 onwards. In the case of the theoretical essays, note in particular the several occurrences in the essay on Religion (*MA* II: 51-57) discussed further below.

⁵ See e.g. *Am Quell der Donau* (*MA* I: 353, vv. 102-103): «Schicksaalssöhne»/«den Ungeschickteren», and cf. «figli del destino»/«[p]iù inetti» (*TL*: 1133), «offspring of destiny»/«less adept» (*SP*: 121), but note «sons of fate»/«less fated, less skilled» (*HF*: 59). For «geschick» and «schicklich []» see the last stanza of *Blödigkeit* (*MA* I: 444, vv. 21, 24), with the commentaries of Reitani in *TL*: 1482-1483 and Schmidt in *KA* I: 831, and also Ulrich Gaier: Hölderlin. Eine Einführung. Tübingen; Basel 1993: 370-371. For «[d]as Schickliche» see *Der Ister* (*MA* I: 475, v. 10), and contrast «ciò che è destinato» (*TL*: 1217) with «what is fitting» (*PF*: 581); see also «[a]dequacy to fate» (*HF*: 111), and Sieburth's note on the «semantic cluster» of related expressions (*HF*: 267), and cf. Felix Christen: *Das Jetzt der Lektüre. Zur Edition und Deutung von Friedrich Hölderlins Ister-Entwürfen*. Frankfurt/M.; Basel 2013: 203-204 («auch auf die Fügung der Worte und Verse beziehbar»). As regards the term "geschicklich" see the first stanza of *Thränen*: «o ihr geschicklichen» (*MA* I: 441, v. 2), which Groddeck sees as unambiguously meaning "skilled" («geschickt, kunstfertig») in accordance with the dictionary definitions, although to my knowledge all translators here give it the sense of "fateful" or "fated". See Wolfram Groddeck: Über das "Wortlose" in Hölderlins Ode *Thränen*. In: «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft

only one place where it unequivocally means something other than "fate". This is in a passage on p. 76 of the *Homburger Folioheft* containing the words: «daß sie lernen der Hände Geschik» (*MA I*: 424, v. 2). Reitani translates «[...] l'abilità delle mani» (*TL*: 1073); although, as if to underscore the difficulty treated here, Jaccottet's edition nonetheless offers «[...] le destin des mains» (*PJ*: 933)⁶. The latter interpretation has also been defended by Lawrence Ryan, in a critique of Szondi's account of the letter to Böhlendorff of 4 December 1801⁷. For the term occurs in that first Böhlendorff-letter, where it has been the subject of strikingly differing interpretations. It also occurs (twice) in the third section of the *Anmerkungen zur Antigonä* (1804).

But in addition to the poetry, theoretical texts, and letters, we should not forget Hölderlin's own translations. In his version of Pindar's *First Pythian Ode* (1800) he renders $\mu\alpha\chi\alpha\nu\alpha\iota$ – meaning, in that context, the means or resources of human achievement – as «Geschike»: «Denn von den Göttern die Ge-/schike alle den sterblichen Tugenden,/Und Weise und mit Händen gewal-/tige und sprachereiche geboren sind» (*MA II*: 203, vv. 76-79)⁸. Note

und Geistesgeschichte» 80.2006, 624-39 (632-33); and contrast *TL*: 289, *PF*: 253, *OE*: 171, and *PJ*: 786 (Rovini). Note also Constantine's «visited with fire» (*SP*: 75), and see Schmidt in *KA I*: 820 («geschicklichen» = «von einem Geschick betroffen»). In the case of «das große Geschik» in *Brod und Wein* (*MA I*: 376, v. 62), Groddeck discerns two meanings: «das "Schicksal" als das von oben "Geschickte", aber auch als "das Schickliche" und in diesem Moment Richtige»; see Wolfram Groddeck: Hölderlins Elegie *Brod und Wein* oder *Die Nacht*. Frankfurt/M.; Basel 2012: 103.

⁶ The translation is attributed collectively to the «Revue de Poésies»; but contrast «let them learn skill of hand» (*HF*: 241). For another place where translators are not unanimous, see *Dichterberuf* (*MA I*: 329, v. 9) and contrast *PF*: 233 and *OE*: 103 («skill»), with *SP*: 62 («fate»), *PJ* (Rovini): 779 («sort»), and *TL*: 255 («sorte»).

⁷ See Peter Szondi: Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. In Szondi: Schriften I. Hrsg. v. Jean Bollack et al. Frankfurt/M. 1978: 345-66; and Lawrence Ryan: «Vaterländisch und natürlich, eigentlich originell». Hölderlins Briefe an Böhlendorff. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005: 246-76.

⁸ Hölderlin's later version of these lines (1805?) has instead «all Gewerß» (*MA II*: 390, v. 80). In both cases, the interlinear translation of the (essentially identical) Greek originals made by the editors of *FHA* reads: «Von Göttern nämlich die-Mittel [$\mu\alpha\chi\alpha\nu\alpha\iota$] alle zu-

that the same Greek word – albeit in its singular form and Attic orthography – occupies a prominent position in the first paragraph of his *Anmerkungen zum Oedipus* (1804), which proposes that modern poetry be raised «zur μηχανη der Alten» (*MA II*: 309). Further on in that Pindar translation «Geschik» is used in the sense of “fortune” or “destiny”, illustrating Hölderlin’s willingness to use the term in two senses within a relatively short compass⁹. But that first occurrence removes any doubt that “Geschik” in Hölderlin can mean something comparable to the Greek *mēkhanē*. Furthermore, as Beißner has suggested, a further such example may be found in v. 194 of his translation of the *Third Pythian*¹⁰.

Accordingly, the use of “Geschik” to mean “fate” or “destiny” may indeed predominate in Hölderlin’s usage; but the alternative meaning of “ability”, “skill” or poetic “means” cannot always be excluded. Furthermore, the choice of a term which – unlike “das Schiksaal” – can have such disparate meanings might on occasion be deliberate.

sterblichen Tugenden [...]» (*FHA 15*: 196, 370); cf. the reference to «[das] Mittel» in the second paragraph of the *Anmerkungen zum Oedipus* (*MA II*: 309).

⁹ See *MA II*: 204, v. 127: «Ein Geschik [αἴσων] den Städten und Königen»; see also (in the *Third Pythian*) «ein Theil des guten Geschiks [μοῖρ'εὐδαμονίας]» (*MA II*: 216, v. 150), and see the following note.

¹⁰ See *StA 5*: 424 *ad* P 3, v. 110: «μαχανά wird auch P 8, 47 und 107 mit *Kunst* übersetzt, P 3, 194 und P 1, 76 f. aber mit *Geschik*». In the case of v. 194 Hölderlin’s intention is slightly obscured by the syntax of his word-for-word translation, but «dem Geschik» seems to correspond to Pindar’s μαχανά. – I note that Courtine (*FP*: 369, n. 6) refers to v. 448 of the *Oedipus* translation (*MA II*: 266), which raises interesting questions of its own. In that case «Geschik» translates τύχη, that is to say “destiny” or (good or bad) “fortune”. But the fortune in question relates to Oedipus’ famous ability to solve riddles, so that the double meaning of “Geschik” does unexpected justice to the Sophoclean irony. The emendation τέχνη was in fact proposed by the scholar Richard Bentley (1662-1742), but it was not published until 1816 and is not generally adopted; see, most recently, Sophocles: *Oedipus the King*. Ed. by P. J. Finglass. Cambridge Classical Texts and Commentaries, 57. Cambridge 2018: 311 *ad* v. 442, and 633. The assonance of τέχνη with τύχη remains; and note the translation of the former as «skill» (Finglass: 291 *ad* v. 380) or «Kunst» (*MA II*: 264, v. 384).

As already noted, in addition to the use of "Geschik" in the first letter to Böhlendorff, there are two occurrences in the *Anmerkungen zur Antigonä*. I shall refer to these as "A1" and "A2" respectively¹¹. In the case of all three occurrences there are some striking divergences among translators, which I set out in the following table¹²:

Translator of letter/ <i>Anmerkungen</i>	Böhlendorff-letter	A1	A2
Constantine (<i>SP</i>)	—	fate	skill
Louth/Adler (<i>AL</i>)	craft	fate	skill
Pfau	destiny	skill	skill
Courtine (<i>FP</i>)	dextérité	destin	adresse
Naville/Fédier (<i>PJ</i>)	destin	savoir correspondre	savoir-faire
Ruschi	—	destino	destino
Lavagetto/ Bozzetti, Gut-Bozzetti & Reitani (<i>PTL</i>)	destino	destinazione	destino

The relevant passage in the *Anmerkungen zur Antigonä* is the following (where both here and below my emphases are in bold, Hölderlin's in italics):

ihre [i.e. die griechischen Vorstellungen – Ch. L.] Haupttendenz ist, **sich fassen zu können**, weil darin ihre Schwäche lag, da hingegen die Haupttendenz in den Vorstellungsarten unserer Zeit ist, etwas treffen zu können, **Geschik zu haben**, da **das Schiksaallose, das δυσμογον**, unsere Schwäche ist. Deswegen hat der Grieche **auch mehr Geschik und Athletentugend**, und muß diß, so paradox uns die Helden der Iliade erscheinen mögen, als eigentlichen *Vorzug* und als ernstliche Tugend haben. Bei uns ist diß mehr **der Schiklichkeit** subordinirt.

In its first occurrence (A1) it seems clear that «Geschik» must mean

¹¹ They are both found towards the end of the second paragraph of section 3 of those *Anmerkungen*: see *MA* II: 374 (*AL*: 330; *PTL*: 779); and for the Böhlendorff-letter see *MA* II: 912-13 (*AL*: 207; *PTL*: 1216).

¹² In my own recent translation, I opted respectively for «fate» (A1) and «dexterity» (A2). See Charles Lewis: *The Law of Poetry. Studies in Hölderlin's Poetics*. Cambridge 2019: 180. Like Courtine's «adresse», this was intended to convey skill of a peculiarly corporeal kind (see below).

“fate”, since it is contrasted with an absence of fate or «das Schicksaallose»¹³. It is true that the latter term receives a puzzling additional gloss, by way of the Greek adjective *dusmoros* (meaning “unhappy” or “ill-fated”). However, that can be seen as a veiled reference to the Sophocles play mentioned in the immediately following paragraph. For there Hölderlin offers *Oedipus at Colonus* as a precursor of a modern or “Hesperian” tragedy, and (as Billings has observed) the term *dusmoros* is particularly prominent in that play¹⁴. It seems that «das Schicksaallose» must be contrasted with a different, peculiarly Greek kind of misfortune, one that belongs to the younger Oedipus (and the later Antigone). That would be the fateful encounter described at the beginning of the third section of each of set of *Anmerkungen*, involving the transgressive union with a divine power and described respectively in terms of «[der] Zorn» and «die [...] Begeisterung» (*MA* II: 315, 373). In the case of A2, on the other hand, «Geschik» is compared with «d[ie] Schiklichkeit» – that is to say with decorum and propriety, or at least a skilfulness dominated by those characteristics. And «Geschik» is connected, furthermore, to something that Hölderlin calls «Athletentugend», that is to say a virtue or ability of a peculiarly corporeal kind.

The immediate context of occurrences A1 and A2 is therefore different, and we are entitled to construe «Geschik» differently in the two cases. It is true that we would then be confronted with a pun, or at least a play on words. But this becomes less surprising if one considers the so-called *Nachtgesänge* dating from the same period. As already noted, plays on “geschikt” and “schiklich” can be found in the last stanza of *Blödigkeit* (*MA* I: 444)¹⁵.

¹³ In translating «Geschik» as «skill» in both A1 and A2, Pfau is something of an outlier, although he would apparently be followed by Billings. See Joshua Billings: *The Genealogy of Tragedy. Greek Tragedy and German Philosophy*. Princeton NJ; Oxford 2014: 217-218.

¹⁴ See Billings (cit. note 13): 218, n. 46. One can imagine that such an explanation of fatelessness as a particular kind of ill fortune was particularly important for the author of Hyperion’s «Schicksaalslied», which – in a plainly different sense – attributed such a condition to a suckling infant and the gods (*MA* I: 744-745).

¹⁵ Cf. Reitani’s translation of the former as both «abili» and «mandati» (*TL*: 295 & 1482, n. 21), and see note 5 above. Another possible instance in the *Nachtgesänge* is the occurrence

And while such a technique may seem more appropriate in a poetic – as opposed to theoretical – work, it is in this period that Hölderlin is moving towards the kind of synthesis of poetic and theoretical expression that is found in his commentaries to the Pindar fragments¹⁶.

There is another important difference between the contexts of A1 and A2, corresponding to the distinction drawn there between «[die] Schwäche», on the one hand, and «die Haupttendenz» or «[der] Vorzug» on the other. And it is that contrast that provides the clearest link with the first Böhlendorff-letter. For that letter expounds the paradox that the excellence of a culture lies ultimately not in its original endowment, or in what (for the Greeks) is described as «das Feuer vom Himmel» or «d[as] heilige[] Pathos»:

Es klingt paradox. Aber [...] das eigentliche nationale wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere **Vorzug** werden. Deßwegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie **vorzüglich** in Darstellungsgaabe, **von Homer an**, weil dieser außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische *Junonische Nüchternheit* für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen. (MA II: 912)

The same “paradox” is expounded in the passage cited above from the *Anmerkungen*, albeit with a different emphasis. As befits a discussion of tragedy, Hölderlin begins by stressing the element of “weakness” rather than of “advantage” or “excellence”¹⁷. But to the «Fortschritt der Bildung» of the

of “geschicklich” (in the form «ihr geschicklichen») in the first stanza of *Tränen*, to which Groddeck and Schmidt have given diametrically opposed interpretations: «geschickt, kunstfertig» versus «von einem Geschick betroffen» (see again note 5). At KA I: 820 Schmidt himself draws a parallel with the *Anmerkungen*, and confirms that he would construe «Geschick» in A2 in the sense of «Schicksal».

¹⁶ MA II: 379-385. Note that the question of ambiguity is in effect the subject of the seventh of those commentaries (MA II: 382-383); see Lewis (cit. note 12): 139-143.

¹⁷ The Böhlendorff-letter nonetheless records (as we have just seen) that «die Griechen [sind] des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war», and also that Greek tragic heroes (unlike modern ones) «in Flammen verzehrt die Flamme büßen, die [sie] nicht zu bändigen vermochten» (MA II: 913).

Böhlendorff-letter there corresponds the «Haupttendenz» of the *Anmerkungen*; and to the achievement «sich fassen» of the *Anmerkungen*, there corresponds the «Darstellungsgaabe» and «Nüchternheit» mentioned in that letter. As far as the element of “weakness” is concerned, in the *Anmerkungen* it is related to the Greeks’ previously limited ability «sich fassen zu können», for «darin ihre Schwäche lag»¹⁸. Our native weakness as moderns, on the other hand, lies in «das Schiksaallose»; and our «Haupttendenz» in the ability «etwas treffen zu können», for which Hölderlin gives as an equivalent «Geschik zu haben».

It is worth pausing over the expression «etwas treffen zu können». The connection with “Geschik” in the sense of “fate” is confirmed by the *Antigone* translation at *MA* II: 335, v. 482: «auf solch Schiksaal zu treffen [μῦθον τυχεῖν]», which is used by Antigone to refer to the prospect of her untimely death. But not all fates are the unhappy ones frequently connoted by the Greek *moros*, and «Geschik» in A1 does not refer to a tragic destiny. It is rather «das Schiksaallose» that would correspond to misfortune in a modern tragedy, while «Geschik» in A1 can still be translated as “fate”. The reason for the differing emphases in the Böhlendorff-letter and the *Anmerkungen* is also clear. In the words of an earlier letter to Mehmel, the point of tragedy is that it is a demonstration «*per contrarium*». Rather than achieving a mastery of a more “Hesperian” sobriety, Greek tragic heroes fall victim in the end to their fiery Apollonian endowment: «Der Gott und Mensch scheint Eins, darauf ein Schiksaal, das alle Demuth und allen Stolz des Menschen erregt» (*MA* II: 851). But if our own original endowment is different from that of the Greeks, our element of tragic vulnerability will also be different.

It is striking, therefore, that in the second half of the passage above from the *Anmerkungen* he turns to the element of “advantage” rather than “weakness”, using (and indeed emphasizing) the term “Vorzug” that had also been

¹⁸ Note the use of the past tense: a deficit in the ability «sich fassen zu können» was the Greeks’ original point of weakness, but as a result of the «Fortschritt der Bildung» mentioned in the Böhlendorff-letter such an ability became a point of strength. However, that strength is not exemplified by the tragic hero, who (as a result of extraordinary circumstances) falls victim in the end to the element of «Pathos».

used in the Böhlendorff-letter: «Deswegen hat der Grieche auch mehr Geschik und Athletentugend, und muß diß [...] als eigentlichen *Vorzug* und als ernstliche Tugend haben». And – again as in the letter – he now refers to Homer or «die Helden der Iliade» rather than to the heroes of tragedy, distinguishing their kind of «Geschik» from our own «Schiklichkeit». It seems that «Geschik» now refers to a species of corporeal skill or virtue. It is true that such a “skill” is closer to the tragic sense of “Geschik” than is a typically modern skilfulness, for it was developed in opposition to the Greeks’ original endowment. That indeed is why it is more corporeal or “athletic”. And the fate of the tragic hero has a similarly “plastic” or corporeal dimension, albeit one with less positive connotations than in the case of the epic¹⁹. In any event, I do not think that Hölderlin has been negligent in employing an ambiguous term to convey successively different meanings. It is more likely that he has chosen his words carefully, and that what might appear to be an inadvertent pun has a serious intent.

What then are the arguments for a univocal reading of «Geschik»? As far as the passage from the *Anmerkungen* is concerned, Ryan offers little more than dogmatic assertion:

Das Wort “Geschick” und seine Derivate – auch wenn hier von «Geschik und Athletentugend» der Griechen und der modernen «Schiklichkeit» oder an einer anderen Stelle von «der Hände Geschik» [...] die Rede ist – sind bei Hölderlin durchgehend von der Grundbedeutung von “Geschick” als “Schicksal” bestimmt. (cit. note 7: 263, n. 7)

¹⁹ Recall again the words «sich fassen zu können». Towards the end of immediately following paragraph (*MA* II: 374) we find the expression «griechisch faßlich, in athletischem und plastischem Geiste» – confirming that the Greek ability to “grasp oneself” has a corporeal and athletic dimension. However, Hölderlin has now returned to the topic of the tragic «word» and the representation of death in tragedy, so that for instance in a more “Hesperian” tragedy (comparable to *Oedipus at Colonus*) «das Wort [...] tödtet, nicht griechisch faßlich [...]». It seems that the initial vulnerability of the Greek tragic hero consists not so much in the aspect of suffering or death, as in the original excessive unity of human and divine; and “fassen” connotes, conversely, the element of comprehension or containment of such excess in tragic representation (cf. the first paragraph of section 3, at *MA* II: 373, and see Reitani’s commentary at *PTL*: 1517, n. 69).

This is a generalization that we have already had reason to doubt. But Ryan's primary purpose is the interpretation of the Böhlendorff-letter, and it is to that question that I now turn.

The first point to note is that the letter does not refer to any distinction between a Greek "Geschik" and a modern "Schiklichkeit", of the kind found in the *Anmerkungen*. And similarly, the letter to Mehmel is content to use the latter term in relation to the Greeks («eine heilige Schiklichkeit»)²⁰. Such an express contrast seems to be a later development belonging to the period of the *Anmerkungen*. It may also be noted that the term "Schiksaal" occurs no less than three times in the Böhlendorff-letter – raising the question why, in one place only, Hölderlin prefers the term "Geschik".

The next point is that the reference to "Geschik" in the Böhlendorff-letter occurs in a passage that draws certain conclusions from the immediately preceding discussion of the difference between ancient Greek and modern cultures. That is say, it draws conclusions specifically for poetic practice. Thus, after the paragraph cited above, the letter continues:

Bei uns ists umgekehrt. Deßwegen ists auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortreflichkeit zu abstrahiren. Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich **dem lebendigen Verhältniß und Geschik**, wir nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben dürfen. (MA II: 912-913)

Here Hölderlin refers to a long-standing study of aesthetic rules («die Kunstregeln»). And he is making a new or additional point («ists **auch** so gefährlich»), albeit one that finds its ultimate foundation in the more general reflections that precede. At least at first sight, the conclusion that we can have little that is "equal" or "in common" with the Greeks seems to relate specifically to that question of «Kunstregeln». And if we can none the less can have something in common with them in the matter of artistic technique, that would seem to correspond to the exception which he immediately goes on to note: «außer [...] dem lebendigen Verhältniß und Geschik».

²⁰ MA II: 851; the identification of Mehmel as recipient now suggests a dating around the end of November 1800 (see *PTL*: 1685-1686; *AL*: 183, 366).

It is that immediate context that lends initial plausibility to Szondi's interpretation of «Geschik» as artistic skill or technique (cit. note 7: 363-366). It is true that he must then also provide an explanation of the associated phrase «lebendige[s] Verhältniß». But in that respect, the connection he makes with the letter to Neuffer of 12 November 1798 also has a degree of plausibility. There Hölderlin dwells on his perceived poetic weaknesses, with a view to achieving «[d]as Lebendige in der Poësie» (MA II: 710). But that life or liveliness – evoked frequently in this letter to Neuffer – is not to be sought in a transcendence of the everyday, in the enthusiasm of poetic pathos or unworldly philosophical abstraction. It is sought rather in the integration of «mannigfaltig geordneten Tönen», including the tone corresponding to «das Gemeine und Gewöhnliche im wirklichen Leben» (MA II: 711). As Szondi points out, that letter is in effect an initial sketch of Hölderlin's doctrine of the *Wechsel der Töne*, that is to say the poetics of the first Homburg period.

Those who prefer an alternative interpretation of the expression «lebendige[s] Verhältniß und Geschik» have also differed between themselves when it comes to the details. Schmidt seems to interpret the expression as a whole rather than its individual components, relating it to the prior discussion of the difference between modernity and antiquity:

Der Zielpunkt dieser Darlegungen ist aber keineswegs der ausschließliche «freie Gebrauch des Eigenen» [MA II: 913], vielmehr der freie Gebrauch des Eigenen in harmonischer Verbindung mit der entgegengesetzten Sphäre, der unser Bildungstrieb zustrebt. Das Ziel ist ein "klassischer" Ausgleich von «Nüchternheit» und Begeisterung («Pathos», «Feuer vom Himmel») [MA II: 912] – dieser Ausgleich entspricht dem, «was bei den Griechen und uns das höchste sein muß, nämlich dem lebendigen Verhältnis und Geschick». (KA III: 910)

For Schmidt, therefore, to obtain «das höchste» both we and the Greeks must find a "classical" balance between the elements of "Pathos" and "Nüchternheit". It is less clear whether he would assign one element to each component (e.g. "Pathos" = "Geschik")²¹. But where Schmidt sees two balancing components, Ryan finds only one:

²¹ In what is perhaps a version of Schmidt's interpretation, Gonther und Reinecke have

Das «lebendige Verhältniß und Geschik» ist die schicksalhaft bestimmende Einbeziehung in eine “höhere Sphäre”, sei es in Form des heiligen Pathos, das aus dem unmittelbaren Verwobensein in den ursprünglichen “feurigen” Grund hervorgeht [= Greek – Ch. L.], sei es in Form der sich zur Teilnahme an einer erweiterten Einigkeit erhebenden Begeisterung [= modern – Ch. L.]. (cit. note 7: 264)

Unlike Schmidt, therefore, Ryan explains the formula solely in terms of participation in a sphere variously characterised as “Pathos” or “Begeisterung”. It is odd, therefore, that he insists that such – respectively Greek and Hesperian – characteristics enjoy «keine Gleichheit» (*ibid.*) or are (citing the earlier case of *Hyperion*) «keineswegs [...] gleichzusetzen» (255). On his own account, therefore, it is difficult to see how this can be what we might have in common with the Greeks («gleich mit ihnen»), and so fall within the exception allowed by the Böhlendorff-letter.

Reitani admits that the passage is susceptible to different interpretations, but notes Hölderlin’s frequent usage of “Geschik” to unequivocally mean “destino” (*PTL*: 1700-1701, n. 8). He accordingly explains the two components of Hölderlin’s formula in terms of the biological dimensions of “life” and “death”: «l’esistenza biologica dell’uomo, ovvero [la] vita (la relazione vivente) e [la] morte (il destino)». These, and only these, are what we have in common with the Greeks, so that we share only «lo scopo supremo di rappresentare appunto la vita e la morte» (*ibid.*). However, on that account it may be difficult to explain how Greek art could have any special significance

recently interpreted «Geschik» as skill in articulating the relation between the two elements: «das “Geschik” dabei, das “Verhältniß” von ursprünglich Eigenem und dem anzueignenden Fremden in der Kunst “lebendig” zu gestalten». See Uwe Gonther und Andreas Reinecke: Veränderungen in Hölderlins Sprache vor und nach dem Bordeaux-Aufenthalt am Beispiel der beiden Briefe an seinen Freund Casimir Ulrich Böhlendorff. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 41.2018-2019: 122-146 (126). For Castellari, on the other hand, «Geschik» denotes the arc of development common to Greek and modern cultures («un eguale percorso, un “destino” comune nel corso della *Bildung* di ciascuna delle due culture/arti»); see Marco Castellari: «Es klingt paradox». Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno. «Studia theodisca – Hölderliniana» II. 2016: 119-144 (136).

for us, as compared with that of any other human culture – while the letter still insists that «die Griechen [sind uns] unentbehrlich» (*MA II*: 913).

We have seen that other occurrences of “Geschik”, whether before or after the Böhlendorff-letter, do not compel a reading in the sense of “fate”. Not long before that letter, the term had twice been used in his Pindar translations to render the Greek term *mēkhanē* – a term used in the *Anmerkungen zum Oedipus* to signify the highest embodiment of poetic skill. And *mēkhanē* is mentioned in those *Anmerkungen* precisely as something which (despite all cultural differences) we might hope to have in common with the Greeks²². But a degree of uncertainty of course remains, and before concluding the discussion I should mention some further occurrences of the expressions “Geschik” and “lebendiges Verhältniß”.

The plural form «die lebendigen Verhältnisse» is found in the fifth of Hölderlin's nine commentaries to fragments of Pindar, which are roughly contemporary with the *Anmerkungen* to Sophocles. For our present purposes, a parallel reading with the third of those commentaries (*Von der Rube*) yields a particularly interesting result. In the fifth commentary (*Das Höchste*), the living relations in question are said to be “held fast” both by laws and (in a less rigorous fashion) by «art»: «sie **halten** strenger, als die Kunst, **die lebendigen Verhältnisse fest**, in denen, mit der Zeit, ein Volk sich begegnet hat und begegnet» (*MA II*: 382). Those «living relations» evidently correspond to the various forms that can be taken by the destiny of a nation. In *Von der Rube*, «d[ie] Verhältnisse[] der Menschen» are again related to the «[das] Schicksaal eines Vaterlandes», and such modes of national destiny are again said to be “held fast” by laws: «Dann sind die Geseze die Mittel, **jenes Schicksaal [...]** **festzuhalten**» (*MA II*: 380)²³. But although a connection is thereby established between the concepts of “living relation” and “fate”, this is by no means

²² «Es wird gut seyn [...] wenn man die Poësie, auch bei uns, den Unterschied der Zeiten und Verfassungen abgerechnet, zur *μηχανή* der Alten erhebt» (*MA II*: 309).

²³ However, I think that Szondi is right to question any connection between «das höchste» in the Böhlendorff-letter, and the title of the Pindar-commentary *Das Höchste* (cit. note 7: 362-363). Here the letter to Mehmel may be more relevant, where (in relation to Greek art) the expression «das höchste *Karakteristische*» is used to describe both «[d]as Geistigste» and «die *Darstellung* desselben» (*MA II*: 851). But even here it may be difficult to draw any firm conclusions.

conclusive for the interpretation of the term “Geschik” in the Böhlendorff-letter. As we have seen, the letter itself uses the term “Schiksaal”, while avoiding it in the formula under discussion. And while the first component of the formula («lebendige[s] Verhältniß») may well invoke the thought that art – both Greek and modern – must grasp (or “hold fast”) the living forms of its respective “Vaterland”, the second component («Geschik») might relate to the aspect of “art” itself, in the form of poetic “law” or *mēkhanē*.

On the other hand, a close connection between “Geschik” (in the sense of “fate”), and the idea of a living “connection” or “relation”, can be found in the Hölderlin’s somewhat earlier essay on Religion (*MA* II: 51-57)²⁴. There the term occurs no less than five times; and the essay also makes repeated use of the notion of “Leben”, as well as of the terms “Verhältniß”, “Beziehung” and “Zusammenhang”²⁵. In the following table, R1, R2 etc. refer to the occurrences of “Geschik” in the order in which they appear in all the various reconstructions of the essay. Once again there is some divergence among translators, but only in their rendering of the last of those occurrences:

Translator	R1, R2, R3, R4	R5
Adler (<i>AL</i>)	fate	fate
Pfau	destiny	destiny
Courtine (<i>FP</i>)	destin	savoir-faire
Naville (<i>PJ</i>)	destin	capacités
Ruschi	destino	attitudine
Bozzetti, Gut-Bozzetti & Reitani (<i>TPL</i>)	destino	competenze

²⁴ As Reitani suggests (*PTL*: 1491-1492) this fragmentary essay may well date from 1799, as opposed to the earlier dating suggested (on questionable grounds) in *FHA* and *MA*. Reitani also gives an alternative ordering of the fragments, although the sequence is unimportant for our present purposes (see also *KA* II: 562-569).

²⁵ Louth observes that those terms are «Schlüssel- und Leitworte» of the essay, and similarly notes the importance there of the «Begriff des Lebens». See Charlie Louth: «jene zarten Verhältnisse». Überlegungen zu Hölderlins Aufsatzbruchstück *Über Religion/Fragment philosophischer Briefe*. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 39.2014-2015: 124-138 (133-134); he also suggests a dating of 1799/1800 for the essay (131).

In what follows my emphases are again in bold, Hölderlin's in italics. R1 occurs in the context «in einem mehr als mechanischen **Zusammenhange**, daß ein höheres **Geschik** zwischen ihnen und ihrer Welt sei»; R2 in «warum sie sich den **Zusammenhang** zwischen sich und ihrer Welt gerade *vorstellen*, warum sie sich eine Idee oder ein Bild machen müssen, von ihrem **Geschik**»; the context of R3 is «der Mensch auch in so fern sich über die Noth erhebt, als er sich seines **Geschiks** *erinnern*, als er für sein Leben *dankebar* seyn kann und mag, daß er seinen durchgängigern **Zusammenhang** [...] auch durchgängiger *empfindet*» (all these at *MA* II: 53). And R4 occurs in the context: «jener unendlichere mehr als nothdürftige **Zusammenhang**, jenes höhere **Geschik**» (*MA* II: 54). It is striking that in all these cases "Geschik" is used virtually as a synonym for "Zusammenhang"²⁶. And if in those occurrences «Geschik» corresponds to the relation between human beings and the world with which they interact – referred to elsewhere in the essay as a «Sphäre» – «ein höheres Geschik» corresponds to the particular kind of relation that is the object of religious representation²⁷. Those instances might help us to understand why, two or three years later, the Böhlendorff-letter can mention – as it were in the same breath – «[das] lebendige[] Verhältniß und Geschik». It is true that the earlier essay is devoted to the problem of religion rather than poetic technique; but the essay itself suggests a relation between the two («[s]o wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch») and refers to the process of honouring a god «in dichterischen Vorstellungen» (*MA* II: 57). In effect, the essay sketches a poetics of religious representation and myth.

²⁶ The essay refers similarly to «[j]ene unendlicheren mehr als nothwendigen **Beziehungen** des Lebens» (*MA* II: 54), and «[j]ene zarteren und unendlichem **Verhältnisse**» (*MA* II: 55), and again repeatedly to various different kinds of «**Verhältnisse**» (*MA* II: 56). Note also that the essay combines the ideas of "life" and "relation" in such formulae as «in einer lebendigeren [...] Beziehung» (*MA* II: 51), and «Zusammenhang des Lebens» or «Beziehungen des Lebens» (*MA* II: 54).

²⁷ «Sphäre» occurs repeatedly in *MA* II: 51-55; the term is also used in the long poetological essay *Wenn der Dichter ...* (*MA* II: 77-100), which the earlier essay foreshadows in several respects.

Hölderlin is certainly employing a concept of “fate” in that essay, although it is not necessarily the one involved in his analysis of tragedy. If, following both Reitani and Louth, we assign the essay to the period around 1799, it would be contemporary with a high-point in his reception of ancient Stoicism (as evidenced in particular by the ode *Dichtermuth* of 1800). The notion of fate is central to the Stoic philosophy; and here one of the key texts for Hölderlin’s reception is the *Meditations* of Marcus Aurelius²⁸. See especially Book 5.8 of that work, with its advice that «what happens to each individual is somehow arranged to conduce to his destiny [εἰμαρμένην]» and that we should «welcome» everything that arrives since, on the one hand, it is essential to the coherence of the whole, and on the other «[it] is related to you, a thread of destiny spun [συγκλωθόμενον] for you from the first by the most ancient causes» (37-38)²⁹. If *Dichtermuth* (vv. 2, 5) connects the poet’s service to fate («die Parze») with an attitude of welcoming acceptance («es sei alles geseegnet dir»), the essay relates what it calls the “remembrance” of fate to a sentiment of gratitude («als er sich seines Geschicks [R3] *erinnern*, als er für sein Leben *dankbar* seyn kann und mag»). And the idea of human life as part of a web of relations is central to Hölderlin’s account of religion. It is true that the object of religious (or poetic) representation is distinct from the inexorable concatenation of causes that inspires the exercise of Stoic reason. To represent «den innigeren Zusammenhang des Lebens» (*MA* II: 54)

²⁸ Hölderlin alludes to the work’s Greek title in an epigram from the same period: Προς εαυτον (*MA* I: 236). He possessed the bilingual Greek and Latin edition edited by Samuel Morus (Leipzig 1775). English citations and related page references below follow Marcus Aurelius: *Meditations*. Trans. by Martin Hammond. London 2006. As regards *Dichtermuth*, see especially the second version of the ode (*MA* I: 284-285) and Schmidt’s commentary in *KA* I: 768-776, and similarly Reitani in *TL*: 1694-1698.

²⁹ See also the German translation (originally 1894): *Selbstbetrachtungen*. Übers. v. Albert Wittstock. Stuttgart 1949: 62-63. Wittstock uses the term under discussion («Was jedem Menschen begegnet, hat das Geschick als ihm dienlich angeordnet») but does not capture the subsequent allusion to Clotho, spinner among the Fates. See also Book 4.34: «Überlaß dich ohne Widerstand dem Geschick [τῇ Κλωθῶϊ] und laß dich von diesem in die Verhältnisse verflechten, in die es ihm beliebt» (53), where Hammond is closer to the original in identifying the Fate by her name: «Gladly surrender yourself to Clotho [...]» (30).

religion must instead have recourse to poetry and myth: only the latter can express «jene[n] unendlichere[n] [...] Zusammenhang, jenes höhere Geschik» (R4).

The above observations apply to the first four occurrences. The context for R5, on the other hand, is somewhat different: «wenn es nicht die Väter einer Familie sind, die das Geschäft und **Geschik** derselben [i.e. d[er] Religionsstifter – Ch. L.] forterbt» (*MA* II: 57). The manuscript breaks off before the sentence can be completed; but it provides further evidence of Hölderlin using “Geschik” probably to mean something closer to “skill” than to “fate” – as at least the non-anglophone translators agree.

The Stoic notion of fate expresses the idea of the cosmos as a well-ordered whole. This is the reason that Marcus Aurelius gives in Book 5.8 for welcoming our individual destinies, however painful the accidents of our lives may be: «We speak of the fitness of these happenings as masons speak of the “fit” of squared stones in walls or pyramids, when they join each other in a defined relation. In the whole of things there is one harmony [...]» (37). Note how the idea of fate is connected with that of a skilful fit of parts to the whole, as if the universe were ordered by a divine craftsman. The ambiguity that we have found in Hölderlin's term “Geschik” is overcome, but only at the price of a particular metaphysics. It is noteworthy that, when Hölderlin revised *Dichtermuth* for the purposes of the later version *Blödigkeit*, the theme of service to «die Parze» (i.e. Clotho) becomes a reference to the woven fabric of poetic truth («Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?»). And the final stanza of *Blödigkeit* of course contains Hölderlin's most striking play on “geschikt” and “schiklich”, ending with a resounding affirmation of poetic craft («schikliche Hände»)³⁰. The date of the Böhlendorff-letter falls between those two versions of the ode. One way of formulating our present problem would be to ask on which side of that transformation its reference to «Geschik» belongs. Does the term refer to the intimate web of life-relations that can be captured in art,

³⁰ See respectively *MA* I: 284, v. 2, and *MA* I: 443-444, vv. 2, 21 & 24, and cf. notes 5 and 15 above.

or to the craft that allows them to be articulated by the poet? Or does it correspond, finally, to the well-ordered character of the art-work itself, in accordance with a further definition that can be found in Grimm: «*die rechte art, wie sich eins zum andern ordnet, das richtige, passende verhältnis*»³¹.

Conclusion

The above discussion has perhaps done more to highlight the difficulties in interpreting Hölderlin's term "Geschik" than in all cases to resolve them. But it may have also demonstrated its centrality to Hölderlin's reflections on the nature of ancient and modern poetic art, and on the relation between the two. It is surely the term's very ambiguity – or polyvalence – that makes it a suitable instrument for those reflections. It is also clear that it is in the latest phase of his poetic thought that this becomes most apparent. Thus it is in works such as the *Nachtgesänge* and the *Anmerkungen zur Antigone* that the problem of the poet's task is explored in terms that can connote both "fate" and "skill". Here one can cite "geschick", and even "geschiklich", as well as the term "Geschik" itself. While the interpretation of the earlier letter to Böhlendorff cannot yet be regarded as settled, it is striking how the same problem is again articulated in terms of "Geschik", as opposed to the more unequivocal term "Schiksaal" that is also found in the letter. And if translating Hölderlin is no easy task, in undertaking it we have the satisfaction of bringing these fascinating difficulties into sharper relief.

³¹ Deutsches Wörterbuch, *s.n.* Geschick, III.1. (Bd. 5, Sp. 3875). Cf. Adelung, under sense 1: «2) Besonders, das Verhältniß der Theile einer Sache, so wie es der jedesmahligen Absicht gemäß ist, im gemeinen Leben und der vertrauten Sprechart». And see also Ebers' German-English dictionary of 1796, *s.n.* Geschick, 2): «Proportion, Conformity, Relation, Agreeableness, Likeness, Symmetry».

Bibliography

Dictionaries

- Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Hrsg. v. Johann Christoph Adelung, ergänzt v. Dietrich Wilhelm Soltau und Franz Xaver Schönberger. Vienna 1811⁴.
<https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/suche/aendern?new=true>
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854-1961.
http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB
- The New and Complete Dictionary of the German and English Languages, composed chiefly after the German Dictionaries of Mr Adelung and of Mr Schwan. Elaborated by John Ebers. Volume I. Leipzig 1796.

Hölderlin: editions

- Sämtliche Werke. Frankfurter-Ausgabe. Hrsg. v. D. E. Sattler. Frankfurt/M.; Basel 1976-2008. (FHA)
- Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt/M. 1992-1994. (KA).
- Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Michael Knaupp. München 1992-1993, 2019². (MA)
- Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. v. Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1946-1985. (StA)

Hölderlin: translations

- Essays and Letters. Trans. by Jeremy Adler and Charlie Louth. London 2009. (AL)
- Fragments de poétique et autres textes. Présentation, traduction et notes de Jean-François Courtine. Paris 2006. (FP)
- Hymns and Fragments. Trans. by Richard Sieburth. Princeton NJ 1984. (HF)
- Odes and Elegies. Trans. by Nick Hoff. Middletown CT 2008. (OE)
- Poems and Fragments. Trans. by Michael Hamburger. London 2004⁴. (PF)
- Essays and Letters on Theory. Trans. by Thomas Pfau. Albany NY 1988. (Pfau)
- Œuvres. Sous la direction de Philippe Jaccottet. Paris 1967. (PJ)
- Prose, teatro e lettere. A cura di Luigi Reitani. Milano 2019. (PTL)
- Scritti di estetica. A cura di Riccardo Ruschi. Milano 2004². (Ruschi)
- Selected Poetry. Trans. by David Constantine. Hexham 2018. (SP)
- Tutte le liriche. Edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Luigi Reitani. Milano 2001, 2004². (TL)

Other primary sources

- Marcus [Aurelius] Antoninus: Qvos Ipse Sibi Scripsit. [Hrsg. v. Samuel Friedrich Nathanael Morus.] Leipzig 1775.
<http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/content/titleinfo/2921849>

- Marcus Aurelius Antoninus: Selbstbetrachtungen. Übers. v. Albert Wittstock. Stuttgart 1949.
- Marcus Aurelius [Antoninus]: Meditations. Trans. by Martin Hammond. London 2006.
- Sophocles: Oedipus the King. Ed. by P. J. Finglass. Cambridge Classical Texts and Commentaries, 57. Cambridge 2018.

Secondary literature

- Billings, Joshua: The Genealogy of Tragedy. Greek Tragedy and German Philosophy. Princeton NJ; Oxford 2014.
- Castellari, Marco: «Es klingt paradox». Hölderlin, Böhlendorff e il teatro moderno. In: «Studia theodisca – Hölderliniana» II.2016: 119-144.
- Christen, Felix: Das Jetzt der Lektüre. Zur Edition und Deutung von Friedrich Hölderlins *Ister*-Entwürfen. Frankfurt/M.; Basel 2013.
- Gaier, Ulrich: Hölderlin. Eine Einführung. Tübingen; Basel 1993.
- Gonther, Utwe und Andreas Reinecke: Veränderungen in Hölderlins Sprache vor und nach dem Bordeaux-Aufenthalt am Beispiel der beiden Briefe an seinen Freund Casimir Ulrich Böhlendorff. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 41.2018-2019: 122-146.
- Groddeck, Wolfram: Über das “Wortlose” in Hölderlins Ode *Thränen*. In: «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 80.2006: 624-639.
- Groddeck, Wolfram: Hölderlins Elegie *Brod und Wein* oder *Die Nacht*. Frankfurt/M.; Basel 2012.
- Lewis, Charles: The Law of Poetry. Studies in Hölderlin’s Poetics. Cambridge 2019.
- Louth, Charlie: «jene zarten Verhältnisse». Überlegungen zu Hölderlins Aufsatzbruchstück *Über Religion/Fragment philosophischer Briefe*. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 39.2014-2015: 124-138.
- Ryan, Lawrence: «Vaterländisch und natürlich, eigentlich originell»: Hölderlins Briefe an Böhlendorff. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 34.2004-2005: 246-276.
- Szondi, Peter: Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. In Szondi: Schriften I. Hrsg. v. Jean Bollack *et al.* Frankfurt/M. 1978: 345-366.

Ursula Klingenböck
(Wien)

«Nun also die Krähen»¹

Krähen-Narrationen und -Narrative bei Monika Maron

[«Now then the crows». *Monika Maron's Crow-narrations and Crow-narrative*]

ABSTRACT. This article focuses on Monika Maron's *Krähengekrächz* (2016) and *Munin oder Chaos im Kopf* (2018). Adopting the approach of Literary Animal Studies, it primarily analyses the diegetic creature "crow": the species "crow" as well as its individual exponent Munin, which is anthropomorphized, disposes of speech and agency and represents not just a narrated "object" but a narrating "subject". Subsequently, Maron's crow-narrations, concretizations of a metanarration / a (cultural) narrative "crow", are shaped in their relationship to fictional (literature) and factual (popular science) narratives of the crow and evaluated on their importance for current animal-discourses.

*0. Vorbemerkungen*²

Innerhalb der Tier-Literatur der Gegenwart zeigt sich – neben den Konstanten Hund, Affe und Wolf – ein gesteigertes Interesse an Krähen. Der Krähen-Präsenz in der fiktionalen Literatur korrespondiert ein Krähen-Fokus in den Bereichen des (populären) Sachbuchs³ sowie des (wissenschaftlichen) Feuilletons. Mit Monika Marons Krähen-Texten lenkt der folgende Beitrag das Interesse mit der Gattung *Corvus* auf ein Non-Flagship-Animal und forciert eine mit Arbeiten unter Einbeziehung bzw. mit Fokus auf

¹ Monika Maron: *Krähengekrächz*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2016, S. 12.

² Redaktionsschluss des Beitrags 31/03/2019.

³ Josef H. Reichholf: *Rabenschwarze Intelligenz. Was wir von Krähen lernen können*. München: Herbig 2009, Dieter Glandt: *Kolkrabe & Co. Verhalten und Strategien intelligenter Lebenskünstler*. Wiebelsheim: Aula-Verlag 2015, Cord Riechelmann: *Krähen. Ein Portrait*. Illustration: Falk Nordmann. Berlin: Matthes & Seitz 2018.

Gegenwartsliteratur (exemplarisch die Monografie von Bodenbug 2012 sowie die Sammelbände von Borgards/Pethes 2013, Bühler-Dietrich/Weingarten 2015, Spannring/Schachinger/Kompatscher u.a. 2015) bereits initiierte Ausrichtung der Literary Animal Studies auf zeitgenössische Literatur. Der Beitrag folgt in seinen theoretischen und methodischen Grundlagen den Literary Animal Studies, in der Annahme einer Reziprozität des Verhältnisses von Worttieren und realen Tieren den Cultural Literary Animal Studies⁴. Der erste Abschnitt unternimmt – nach einer kurzen Sondierung von Marons Krähen-Texten – eine Konturierung des Narrativen, um es für die anschließende Analyse von Roman und Essay operationalisierbar zu machen. Ausgehend von der in dynamischen Entwürfen unterschiedlicher theoretischer Provenienz grundgelegten Relationalität von Texten sind *Krähengekrächz* und *Munin oder Chaos im Kopf* in einem zweiten Abschnitt über intertextuelle Modelle in Bezug zueinander sowie zu anderen fiktionalen und faktualen Krähen-Narrationen, aber auch zu einem in seinen Konstituenten erst zu bestimmenden Krähen-Narrativ zu setzen. Schließlich sind Krähen-Narration und Krähen-Narrativ in fachlichen und allgemeinen Diskursen um das Tier zu justieren.

1. Marons Krähen-Narrationen

Seit den 1980er Jahren erzählt Monika Maron zwar nicht hauptsächlich, aber immer wieder auch Tiere⁵ – Hunde, Katzen und Singvögel (zu denen auch die Gattung *Corvus* gehört) – wie z.B. in der Projektion der Reinkarnationserzählung in *Das Missverständnis* (1982), in der zeichenhaften und die Peripetie initiiierenden Imagination der Drossel in *Flugasche* (1981) sowie in der Ekphrasis der Schlachtfeld-Krähen von Henri Rousseaus *La Guerre* (1894) in *Die Überläuferin* (1986). Zentral werden sie in den beiden jüngsten Büchern, *Munin oder Chaos im Kopf* (2018)⁶ und *Krähengekrächz* (2016). Mit

⁴ Überblick bei Roland Borgards (Hrsg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 1-5 sowie 225-243.

⁵ Zusammenstellung bei Elke Gilson: Nachwort. In: Maron: *Krähengekrächz*, S. 53-62].

⁶ Monika Maron: *Munin oder Chaos im Kopf*. Roman. Frankfurt am Main: Fischer 2018.

Roman und Essay fokussiert der Beitrag auf Beispiele fiktionaler und nicht fiktionaler / faktualer Prosa, die – trotz ihrer unterschiedlichen Referenzbereiche – über die Qualität des Narrativen, verstanden als «Schlüsselkategorie»⁷, zusammengeführt werden können⁸. Flankiert von aktuellen und vergangenen Begegnungen mit realen Tieren, deren kulturellen Repräsentationen und ihrer subjektiven Reflexion, erzählt *Krähengekrächz* von der Annäherung der autodiegetischen Erzählerin an eine Gruppe urbaner Krähen. Während der Band von der Literaturkritik (nicht zuletzt als Aktualisierung der “kleinen Form”) bemüht positiv aufgenommen wurde, hat der ebenfalls bei Fischer erschienene Roman *Munin oder Chaos im Kopf* stark polarisiert und heftige, insbesondere auf die (“rechte”) Ideologie des (als agitatorisch gelesenen) Textes fokussierte Kritiken provoziert⁹. Sitzen sie zum einen einer längst obsolet gewordenen Gleichschaltung von Autorin und Erzählerin auf, die auch Texte wie Monika Marons *Links bin ich schon lange nicht mehr* methodisch nicht rechtfertigen, immunisieren sie sich zum zweiten gegen die List eines unzuverlässigen Erzählens, und zum dritten verkennen sie die metaisierende Qualität des Romans in seiner literarischen Inszenierung öffentlich-medialer / narrativer (Inter)Diskurse¹⁰, in der die Grenzen

⁷ Vera Nünning: Narrativität als interdisziplinäre Schlüsselkategorie. In: Forum Marsilius-Kolleg 6 (2013), S. 1-17.

⁸ Zur narrativen Qualität von fiktionalen und faktualen Texten vgl. Dominik Schreiber: Narrative der Globalisierung. Gerechtigkeit und Konkurrenz in faktualen und fiktionalen Erzählungen. Wiesbaden: Springer 2015, S. 13-55, zu Wissen und Narration bzw. epistemischen Narrativen vgl. Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012, S. 329-340.

⁹ Vgl. z.B. Bert Rebhandl: Monika Marons neuer Roman: Gender-Wahn und explosive Thesen. In: Der Standard (17.04.2018). [LINK](#) (Zugriff: 20.10.2018); Rainer Moritz: Monika Maron erzählt von Berlin, als bräche hier gleich ein Krieg aus. In: NZZ 23.02.2018, [LINK](#) (Zugriff: 20.10.2018).

¹⁰ Vgl. Willy Viehöver: Diskurse als Narrationen. In: Reiner Keller/Andreas Hirseland/Werner Schneider u.a. (Hrsg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse.

des Sagbaren ausgereizt werden. Als fiktionaler Text führt *Munin* in drei Handlungssträngen (das historische Ereignis des 30jährigen Krieges, die aktuelle Auseinandersetzung in einer namenlosen Straße Berlins – beide werden durch das Schreibprojekt der Protagonistin und, methodisch riskant, mehrfach aufeinander gespiegelt und dadurch potenziert –, die Handlung um Mina und die Krähe Munin) und geschichts- bzw. kulturpessimistisch coloriert¹¹, religiöse, politische und gesellschaftliche Dynamiken vor, um sie – zweifellos provokant – zur Disposition zu stellen. Motivisch und figürlich verknüpft sind die Handlungen durch eine von der Kritik zum Trumpf eines ansonsten problematischen Textes stilisierte Krähe.

2. Wort-Krähen – Krähen-Worte.

Krähengekrächz und *Munin oder Chaos im Kopf* interessieren zunächst als Einzel-Texte narrativer Qualität, als Narrationen. Verstanden als konkrete Manifestationen eines in den «temporären Formen»¹² “Essay” und “Roman” medialisierten und materialisierten Narrativs “Krähe” erzählen sie von “der” Krähe als zoologischer Gattung (Corvus), vor allem aber als historischem, kulturellem sowie mythologischem Konstrukt; sie erzählen aber auch von “einer” (ganz konkreten) Krähe: Minas Krähe Munin. In der Differenzierung der Text-Krähe/n in diegetische (Lebewesen in einem diegetischen Universum) und non-diegetische bzw. semiotische (Namen, Metaphern) Tiere folgt die Untersuchung ein Stück weit Borgards¹³, in der Textanalyse fokussiert sie dagegen vermehrt auf narratologische Kategorien. Für eine Systematisierung des Analyseteils wird die Unterscheidung in

Band 1: Theorien und Methoden. 3., erw. Aufl. Wiesbaden 2011, S. 193-224, hier: S. 183-184.

¹¹ Vgl. Julia Encke: Die Angst in ihrem Kopf. In: FAZ (11.03.2018), [LINK](#) (Zugriff am 20.10.2018).

¹² Mit Referenz auf Niklas Luhmann vgl. Schreiber: Narrative der Globalisierung, S. 21.

¹³ Borgards: Tiere, S. 226.

“animal narratum” und “animal narrans” eingeführt: Marons Krähen interessieren als beobachtete und erzählte “Objekte” wie als – wiederum: erzählte – beobachtende und sprechende/erzählende “Subjekte”.

2.1. Erzählte Krähe/n

Abgesehen von moderat gebrauchten semiotischen Tieren¹⁴ gibt es in Marons Roman diegetische Tiere: Haustiere, ausschließlich über ihre Spuren erschließbare und als “Schädlinge” kategorisierte Wildtiere und, gleichsam als Repräsentanten einer “neuartigen”, auf den (inner)urbanen Raum als gemeinsames Habitat von Menschen und nicht domestizierten Tieren fokussierenden Kategorie «Stadtwildtiere»¹⁵, die Krähen. *Munin oder Chaos im Kopf* folgt elementaren narrativen Operationen, indem es sein selektiv-signifikantes Erzählen in einem seriell und taxonomisch verknüpften und in der individuellen Story über drei Handlungsstränge realisierten Plot-Schema organisiert¹⁶. Von besonderer Bedeutung für die Krähen-Erzählung ist die im Bereich der Motivation verortete «Zurechnung von Begebenheiten auf [hier: tierische] Akteure»¹⁷. Minas Krähe ist hochgradig individualisiert und personalisiert: Sie führt einen Namen¹⁸, ist über das Distinktionsmerkmal einer fehlenden Kralle als *disabled animal*, per spontaner Zuschreibung durch die Protagonistin als weiblich markiert und damit über multiple Kontexte von “Otherness”¹⁹ determiniert. Obwohl oder gerade weil die Krähen im Roman wesentlich über ihre Relationierung zu Nicht-Krähen (zu Tieren und insbesondere Menschen) charakterisiert werden, werden sie anthropomorphisiert – “menschliche” Eigenschaften wie Absicht, Einsicht, Tugend, Verstand,

¹⁴ Der Wolf im Nachnamen der Protagonistin, der Vogel im Hybridwesen des «wundersame[n] Menschenvogels», das Tier als Metapher der Stadt und als Vergleichsreferenz des Menschen.

¹⁵ Vgl. [LINK](#) (Zugriff: 20.10.2018).

¹⁶ Vgl. Koschorke: Wahrheit und Erfindung, S. 27-110.

¹⁷ Ebd., S. 79.

¹⁸ Neben Hugin ist Munin einer der Raben Odins, deren (sprechende) Namen für Weisheit und Erinnerung stehen.

¹⁹ Borgards: Tiere, S. 5.

Gerechtigkeitsempfinden, Emotion, Moral, Ironie etc. werden auf Munin projiziert – und personifiziert. Dennoch ist die Subjektfähigkeit Munins über die Erzählinstanz eingeschränkt: Ihr Platz in der Narration wird der Krähe durch die fiktive und erheblich an der Diegesis partizipierende²⁰ Erzählerin (Mina Wolf, geschieden, jenseits der Fünfzig, freie Schriftstellerin und wohnhaft im Berlin der 2010er Jahre) hegemonial und aus menschlicher Perspektive zugewiesen. Obwohl Munin als Beobachterin zweiter Ordnung auftritt und mit Handlungsmacht (verstanden als Bedeutungen stiftende Aktivität zwischen Akteur*innen)²¹ ausgestattet ist, erhält sie keine eigene «Blickrichtung», die sich in der Erzählweise der Innensicht «substantiieren»²² würde: Was Munin wahrnimmt, denkt, fühlt wird ausschließlich über die Artikulation in der direkten Figurenrede hörbar.

2.2. (Erzählte) Erzählende Krähe

Was für das (erzählte) Sehen der Krähe gilt, trifft auch für deren (erzähltes) Sprechen als spezifisches Moment von Agency zu: Sprechen-Lassen ist ebenso wenig ohne Vereinnahmung möglich wie Sehen-Lassen, und trotz des Authentizität signalisierenden Registers der direkten Rede ist auch die Wiedergabe des Figurentextes (als Zitat von Fremdrede) durch eine menschliche Erzählerin und damit anthropozentrisch vermittelt²³. *Munin oder Chaos im Kopf* erzählt mithin die menschliche Fiktion einer über Krähen-Worte artikulierten Krähen-Perspektive. In Munin sieht sich die Erzählerin mit zunächst fremden, non-²⁴ wie paraverbalen Zeichenangeboten und -deutungen, schließlich mit verbalen Äußerungen konfrontiert. Das Überraschende ist dabei weder

²⁰ Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 3., erw. u. überarb. Aufl. Berlin: de Gruyter 2014, S. 89.

²¹ Für eine produktive Begriffs- und Methodenkritik an Donna Haraways Agency-Konzept vgl. Julia Bodenburg: *Tier und Mensch. Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*. Freiburg im Breisgau: Rombach 2012, S. 61-71.

²² Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 94.

²³ Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 143.

²⁴ Mina unterstellt Körperhaltungen und -bewegungen der Krähe Bedeutung und ahmt diese nach, um sich die Krähe lesbar zu machen, Maron: *Munin*, S. 68-69.

die Sprechfähigkeit der Krähe an sich noch der gemeinsame verbalsprachliche Code (er bedarf keiner “Übersetzung”), sondern dessen Artikulation über eine “menschliche” Stimme, die jener der Erzählerin ähnelt. Über ihre innere oder äußere Qualität gibt die Form der dialogisierten Figurenrede (auch wenn die Wahrnehmung Minas wiederholt einer Versicherung, die Gesprächsanordnung mit einer Krähe einer Legitimation bedarf) zunächst keine Auskunft: Erst das Korrektiv einer Kontrollinstanz (Munins Stimme ist für Minas Freundin Rosa nicht hörbar) entdeckt das von der Krähe initiierte und von dieser durchgehend (!) kontrollierte Gespräch zwischen Mina und Munin als dialogischen (inneren) Monolog und damit als inszeniert²⁵. Mina spricht zu einer physisch vorhandenen Krähe und hört ein (nur für sie wahrnehmbares), in der Krähe figuriertes und externalisiertes fremdes Eigenes / eigenes Fremdes²⁶. Die Verortung des Dialogischen im Bewusstsein der Erzählerin bleibt nicht ohne Konsequenzen für die ontologische Konzeption der Krähe im Text: Indem ihre (verbale) Sprachmacht imaginiert, ein Übernatürliches durch die psychische Verfasstheit der (insofern unzuverlässigen) Erzählerin erklärt wird²⁷, reduziert der Roman die Krähe wenn nicht *ex post*, so doch an später Stelle im Text von einem in seiner Körperlichkeit und Anwesenheit realistischen, in seiner Sprachfähigkeit phantastischen Hybridwesen auf ein realistisches Tier in einem realistischen Erzähluniversum. Einer konfrontativen und insofern symmetrischen Konstruktion von Ich und Du als Repräsentanten von Wir- und Ihr-Gruppen, von Mensch und Krähe/Tier im (imaginierten) Dialog steht eine asymmetrische und wesentlich monologische Matrix von “Wir” und “Sie”²⁸ in den Erzählungen des 30jährigen Krieges und der aktuellen Situation im Quartier gegenüber. Entwickelt werden die (innerdiegetischen) Krähen-

²⁵ Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 195.

²⁶ Einmal als Tier identifiziert, bekommt es für Mina die Qualität eines Unheimlichen, vgl. Maron: Munin, S. 205 sowie S. 229.

²⁷ Munin wird dadurch zu einem explained supernatural agent, Hans Richard Brittnacher: Vom Risiko der Phantasie. In: Gerhard Bauer/Robert Stockhammer (Hrsg.): Möglichkeitssinn: Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000, S. 46.

²⁸ Zu Wir-Sie-Konzepten des Erzählens vgl. Koschorke: Wahrheit und Erfindung, S. 96-101.

Narrationen im Erzähler- und Figurentext (beide kongruieren im Ich der Sprecher-Protagonistin), im Roman auch über die Rede der als “animal loquens” in alltäglichen und fachlich grundierten Kommunikationsformaten (wie z.B. die philosophische Reflexion, das dialektische – und dialogisch inszenierte – Gespräch) sowie, in dessen kulturtechnischer Spezifizierung, als “animal narrans” (z.B. von “Familien”biographemen im doppelten Sinn von partieller Abstammungs-/Verwandtschafts- wie Gattungsgeschichte) konzipierten Krähe.

3. Krähen-Narrationen, Krähen-Narrative und Krähen-Diskurse

Indem Marons literarische Krähen mit Borgards und im Sinne der Critical Literary Animal Studies als «Elemente spezifischer, aus Texten, Konzepten und Praktiken zusammengesetzter Konstellationen»²⁹ betrachtet werden können, liegt eine Lektüre der Krähen-Texte vor dynamischen – hier: intertextuellen und diskurswissenschaftlichen – Theoremen nahe. Im Sinne eines extensiven Text-Begriffs interessieren *Krähengekrächz* und *Munin oder Chaos im Kopf* in ihrer Relationalität – einerseits zu konkreten, medial unterschiedlich realisierten und materialisierten Krähen-Narrationen, andererseits zu einem abstrakten Krähen-Narrativ.

3.1. Quellen, Text und Prätext

Krähengekrächz wie *Munin oder Chaos im Kopf* stellen sich in die Tradition ganz konkreter Krähen-Narrationen und -Narrative – funktional beschreibbar als «einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegende[] Codes und Sinnsysteme[]»³⁰ –, in die sie sich auch einschreiben. Das augenfälligste Indiz ihrer Selbstverortung ist die Explizitmachung von Referenzen faktualen (insbesondere populäre Sachbücher, Medienberichte und private wie kommerzielle Social-Media-Blogs) und fiktionalen (Krähen-Gedichte, -Romane und -Filme) Zuschnitts über die Verfahren der

²⁹ Borgards: Tiere, S. 234.

³⁰ Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1-31, hier: S. 15.

(namentlichen) Setzung und des paraphrasierenden bzw. wörtlichen Zitats. Dem Essay ist mit dem Motto aus Reichhofs *Rabenschwarzer Intelligenz*, (2013) ein allographer Paratext/Peritext³¹ von nicht nur die Lektüre steuernder, sondern – im Sinne eines universalen tierethischen und eines speziell auf die Krähe fokussierten tierschützerischen Interesses – auch obligatorischer, deklarativer und appellativer Funktion³² vorangestellt. Ein Spezifikum ist das im wiederholten Selbstzitat – kokette und selbstironische Bezugnahmen der Erzählerin auf «die Autorin» (i.e. Maron) und ihr «Büchlein»³³ (i.e. *Krähengekrächz*), das sich für Minas Krähen-Studien nicht zuletzt aufgrund seiner Niedrigschwelligkeit und Kürze, aber auch aufgrund einer ihm vorneweg attestierten Seriosität als genau richtig erweist – ausgestellte intertextuelle Verhältnis. Die Methode und wohl auch Strategie einer genetisch-genealogischen Konstellierung (der zwei Jahre zuvor erschienene Essay wird als Vorstudie des erst zu schreibenden Romans eingeführt und für diesen funktionalisiert) ist aus Marons Schreib- und Publikationspraxis, so auch für ihre Tier-Texte, bekannt³⁴.

3.2. Krähen-Narrative / Krähen-Diskurse

Essay und Roman beziehen ihre wesentliche Legitimation zum einen aus explizit genannten Quellen, um diese über deren Auswahl erstmals oder erneut zu autorisieren und als dominierende Narrationen in Wissen und Orientierung stiftenden Kontexten³⁵ zu markieren; ob diese dabei affirmiert oder dekonstruiert werden, ist (soweit) nebensächlich. Zum anderen sind für *Krähengekrächz* und *Munin oder Chaos im Kopf* Referenzen relevant, die nicht als “feste” Texte im Sinne einer stabilen konkreten Narration / deren

³¹ Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S.

³² Textfunktionen nach Klaus Brinker: Linguistische Textanalyse. 5., durchges. u. erg. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2001.

³³ Nahezu stereotyp Maron: *Munin*, S. 57, 155, 181.

³⁴ Vgl. für Marons Roman *Ach Glück* (2007) die Frankfurter Poetikvorlesung *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche* von 2005.

³⁵ Vgl. Schreiber: *Narrative Globalisierung*, S. 15.

auktorialer und/oder medialer Fixierung gefasst, in ihrer Zirkulation und Kenntnis aber vorausgesetzt werden. Als (unterschiedliche) Narrative konstituieren sie zusammen ein als "Summe" aller tatsächlichen und möglichen Krähen-Erzählungen beschreibbares (Meta-)Narrativ. Die Frage nach der Phänomenologie der Krähe wird in Marons Roman für diverse historische Kontexte gestellt, in ihren unterschiedlichen Positionen über faktuale (auto/biografische) wie fiktionale (religiöse, mythologische, kulturelle, literarische) Narrative aufgerufen³⁶ und als veränderlich in der Zeit skizziert: So erscheint die Krähe (als Kundschafterin und Ratgeberin der Götter, Kriegs- und Totenvogel, intelligente Zeitgenossin des Menschen, unheimliche Bedrohung etc.) vieldeutig und widersprüchlich. Aber auch einzelne Narrative als solche werden in ihrer Ambivalenz ausgewiesen, z.B. tradiert die von Mina wie Munin gleichermaßen als Legitimations- und Konsekrationsnarrativ beanspruchte Paradiesgeschichte – u.a. in der "Form" des biblischen Schöpfungsberichts (Gen 2-3) – sowohl eine Geschichte der Gemeinsamkeit als auch eine der Separation von Tier und Mensch, die im metaphorischen Sehnsuchts- (Mina) oder Erinnerungsort (Munin) des Paradieses als re-transzendierbar³⁷ vorgestellt wird.

Wenn für Krähen-Narrative im Folgenden eine diskurswissenschaftliche Perspektivierung gewählt wird, ist das in einem funktionalen wie in einem strukturellen Naheverhältnis von narrativer und diskursiver Praxis grundgelegt: Kann das Erzählen einerseits als kommunikative Operation, die Erzählung als «semantischer und kommunikationspraktischer Möglichkeitsr[a]um[]»³⁸ des Diskurses verstanden werden, konvergieren Narrativ und

³⁶ Die Paradieserzählung der Genesis (bei aller Datierungsunsicherheit jedenfalls vor Christus); Peter Hagedorfs Tagebuch (1625-1649) als zeitgenössisches Dokument des Dreißigjährigen Krieges; dessen spätere Literarisierung in den Texten Annette von Droste-Hülshoffs: dem Epos *Die Schlacht im Loener Bruch* 1623, veröff. 1838, sowie dem Gedicht *Die Krähen*, veröff. 1844, in die Erzählgegenwart (Mitte der 10er Jahre des 21. Jahrhunderts) von Marons aktuellen Texten.

³⁷ Vgl. Bodenburg: Tier und Mensch, S. 56.

³⁸ Christian Pundt: Medien und Diskurs: Zur Skandalisierung von Privatheit in der Geschichte des Fernsehens. Bielefeld: transcript 2008, S. 162.

Diskurs andererseits in ihrer dynamischen und reziproken Konzeption. In einem nicht nur aus narratologischer Sicht (die Vermittlung durch mehrere Sprecher-Stimmen) polyphonen Konzept referiert *Munin oder Chaos im Kopf* auf unterschiedliche Kommunikationspraktiken, die Profilierung der Krähe erfolgt sowohl über spezielle (wissenschaftliche, populärwissenschaftliche) als auch über allgemeine (öffentliche, mediale) Diskurse und deren Interferenzen. Marons Texte rufen natur-, kultur- und religionswissenschaftliche Parameter, Methoden, Darstellungs- und Deutungskonventionen auf. In der zunächst indirekten, in weiterer Folge direkten, unvermittelten, unstrukturierten und subjektiven Gelegenheitsbeobachtung wird Minas Wohnung zur liminalen Zone, zur Schnittstelle von Feld- und Labordesign. Aus den physiologischen und verhaltensbiologischen Beobachtungen und ihrer Beschreibung werden – zum Teil vorausgewusst durch die Lektüre populärer Tiersachbücher und ihre Konstanten, z.B. Verhalten, Sozialleben, Intelligenz und Lebensraum, aber auch Verfemung und Verfolgung der Krähe, mithin: eines Sachbuch-Narrativs – durch (mitunter großzügige) Schlussfolgerungen Erkenntnisse gewonnen bzw. nacherzählt. Wie ethologische und soziobiologische Ansätze misst *Munin oder Chaos im Kopf* eine auch in der Fachliteratur tendenziell und insbesondere über ihre intellektuellen Leistungen aufgewertete Krähe an anderen Arten, vor allem aber am Menschen und ist also auch über eine narratologisch fundierte Argumentation hinaus anthropozentrisch. Aufgrund seiner historisierenden Qualität erschließt sich der Text nicht allein und nicht in erster Linie aus gegenwärtigen/jüngsten Forschungen: So rechnet der Roman ein angeborenes, als zweckmäßig anerkanntes und das Tier durch die Zuschreibung von Verhaltenssicherheit (moralisch) erhöhendes Instinktverhalten ursächlich einer Naturkraft oder göttlichen Macht zu³⁹ und bestärkt damit vitalistische Anschauungen.

Was Kister mit Blick auf eine (autobiografistisch orientierte) Literaturkritik bemerkt hat – nämlich «genau hin[zu]schauen bzw. -[zu]hören, wer

³⁹ Anstatt es über (s)ein evolutionäres Entstehen zu begründen wie die moderne Verhaltensbiologie.

hier im Einzelnen spricht»⁴⁰ –, erweist sich damit auch für die Lektüre von *Munin oder Chaos im Kopf* als Form gewordenenes Krähen-Narrativ produktiv. Die insbesondere von Genette über die erzähltheoretische Kategorie (der Stimme) etablierte Frage «Wer spricht?»⁴¹ ist für die aktuelle Untersuchung insofern zu wenden, als zunächst interessieren muss, wer sich in Monika Marons Roman in welche Krähen-Narrative stellt, in weiterer Folge, wie er/sie sich zu ihnen verhält. Die erzählte urbane Gesellschaft, als deren Teil auch Mina gelten muss, folgt in ihren Mensch-Tier-Relationierungen (und nicht nur für diese!) speziesistischen Prämissen. Die gegenläufigen Modelle – das anthropozentrische Minas und das theriozentrische Munins, die sich als Manifestationen eines Ich in seinen widersprüchlichen Positionen fassen lassen, werden jeweils durch Zugeständnisse an zoologische (den Menschen “exklusiv” auszeichnende Eigenschaften und Fähigkeiten sind auch bei Tieren zu finden / sind Manifestationen ihrer tierlichen Verfasstheit), tierethische (Kognitivität, Emotionalität)⁴² und (allgemeiner) antiessenzialistische, insbesondere kulturtheoretische wie poststrukturalistische (Subjektivierung und Agency) Perspektiven⁴³ paralyisiert, das Narrativ eines hegemonialen Verhältnisses von Mensch und Nicht-Mensch/Tier dadurch mehrfach aufgebrochen. Für eine extradiegetische Perspektivierung des Romans wird just eine metaphysische Frage relevant: In der Konfrontation dualistischer (Munin) und monistischer (Mina) Denkmodelle modelliert der Text die Grenze von Gott und Nicht-Gott und mit ihr die Grenze von Tier und Mensch nicht nur limitroph⁴⁴, sondern er kehrt das auch gegenwärtige Diskurse dominierende Mensch-Tier-Gefälle um: Der behaupteten Gottesidentität des Tieres wird das Zugeständnis von Gottesähnlichkeit an den Menschen ironisch gegenübergestellt. Indem eine Entscheidung im Sinne

⁴⁰ Stefan Kister: Rabenschwarze Nachtgedanken. In: Stuttgarter Zeitung (22.03.2018), [LINK](#) (Zugriff am 20.10.2018).

⁴¹ Gérard Genette: Die Erzählung, München: UTB 2010, S. 151.

⁴² Was Munin tatsächlich abgeht, ist fiktionale Paktfähigkeit, Maron: *Munin*, S. 156.

⁴³ Vgl. Borgards: *Tiere*, S. 1-3.

⁴⁴ Ebd., S. 2 mit Bezug auf Derrida.

eines «unabgegoldene[n] Ende[s]»⁴⁵ aufgeschoben wird, induziert der Text nicht nur innerhalb der Diegese⁴⁶ Einstellungs- und Verhaltensänderungen, sondern auch für eine extratextuelle Realität und wird damit auch über das Erzählte hinaus produktiv.

4. Resümee

In Monika Marons Krähen-Texten werden Konzepte von Tieren (und, ergänze: von Menschen) zum einen über narrative Verfahren, zum anderen über ihre Konstellierung zu anderen Krähen-Narrationen und -Narrativen, auf die sie als bereits bestehende referieren und die sie als künftige entwerfen, sowie zu den diese kommunizierenden Diskursen von neuem ausgehandelt. In *Krähengekrächz* und *Munin oder Chaos im Kopf* werden Mensch-Tier-Theorien und -Praxen daher nicht nur repräsentiert, sondern auch beobachtet und reflektiert. Indem sie in einem konfrontativen dynamischen Entwurf Momente der Stabilität und Legitimität der vorgeführten Ordnung eruieren und gleichzeitig in ihrer Konstruiertheit offenlegen und in Frage stellen, kann Essay und Roman – immer vor den Prämissen eines reziproken Verhältnisses von Text und Lebenswelt sowie der Möglichkeit einer Transformation von Wissen und seiner Praktiken⁴⁷ – Effektpotenzial auf den aktuellen Diskurs um Tierliches und Menschliches zugeschrieben werden. *Munin oder Chaos im Kopf* ist daher auch über die gesellschaftliche, kulturelle und religiöse Brisanz der Romanhandlung hinaus als hoch politischer Beitrag zum aktuellen wissenschaftlichen und allgemeinen (Tier)Diskurs zu lesen.

Literatur

Maron, Monika: *Krähengekrächz*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2016.

Maron, Monika: *Munin oder Chaos im Kopf*. Roman. Frankfurt am Main: Fischer 2018.

⁴⁵ Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 63.

⁴⁶ Insbesondere für Mina, explizit: Maron: *Munin*, S. 218.

⁴⁷ Viehöver: *Diskurse als Narrationen*, S. 187.

- Bodenburg, Julia: Tier und Mensch. Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000. Freiburg im Breisgau: Rombach 2012.
- Borgards, Roland (Hrsg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2016. - 243.
- Borgards, Roland /Nicolas Pethes (Hrsg): *Tier-Experiment-Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.
- Brinker, Klaus: Linguistische Textanalyse. 5., durchges. u. erg. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2001.
- Brittnacher, Hans Richard: Vom Risiko der Phantasie. In: Gerhard Bauer/Robert Stockhammer (Hrsg.): Möglichkeitssinn: Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000.
- Bühler-Dietrich, Anette /Michael Weingarten *Topos Tier. Neue Gestaltungen des Tier-Mensch-Verhältnisses*. Bielefeld: Transcript 2015.
- Encke, Julia: Die Angst in ihrem Kopf. In: FAZ (11.03.2018), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/monika-marons-roman-munin-oder-chaos-im-kopf-von-julia-encke-15487662.html> (Zugriff am 20.10.2018).
- Genette, Gérard: Die Erzählung, München: UTB 22010.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Gilson, Elke: Nachwort. In: Maron, Monika: Krähengekrächz. Frankfurt am Main: S. Fischer 2016, S. 53-[62].
- Glandt, Dieter: Kolkrabe & Co. Verhalten und Strategien intelligenter Lebenskünstler. Wiebelsheim: Aula-Verlag 2015.
- Kister, Stefan: Rabenschwarze Nachtgedanken. In: Stuttgarter Zeitung (22.03.2018), <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.meinungsfreiheit-rabenschwarze-nachtgedanken.4f695f14-a877-459c-bad5-343c0f037bba.html> (Zugriff am 20.10.2018).
- Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012.
- Moritz, Rainer: Monika Maron erzählt von Berlin, als bräche hier gleich ein Krieg aus. In: NZZ 23.02.2018, <https://www.nzz.ch/feuilleton/monika-maron-erzaehlt-vom-vorkrieg-in-berlin-ld.1358755> (Zugriff: 20.10.2018).
- Nachwuchsforschernetzwerk Cultural and Literary Animal Studies (CLAS), <https://www.uni-frankfurt.de/73157477/clas> (20.06.2019)
- Nünning, Vera: Narrativität als interdisziplinäre Schlüsselkategorie. In: Forum Marsilius-Kolleg 6 (2013), S. 1-17.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1-31.

- Pundt, Christian: Medien und Diskurs: Zur Skandalisierung von Privatheit in der Geschichte des Fernsehens. Bielefeld: transcript 2008.
- Rebhandl, Bert: Monika Marons neuer Roman: Gender-Wahn und explosive Thesen. In: Der Standard (17.04.2018).
<https://derstandard.at/2000078055245/Munin-oder-Chaos-im-Kopf-von-Monika-Maron-Spiel-mit> (Zugriff: 20.10.2018)
- Reichholf, Josef H.: Rabenschwarze Intelligenz. Was wir von Krähen lernen können. München: Herbig 2009.
- Riechelmann, Cord: Krähen. Ein Portrait. Illustration: Falk Nordmann. Berlin: Matthes & Seitz 2018.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 3., erw. u. überarb. Aufl. Berlin: de Gruyter 2014.
- Schreiber, Dominik: Narrative der Globalisierung. Gerechtigkeit und Konkurrenz in faktualen und fiktionalen Erzählungen. Wiesbaden: Springer 2015.
- Spannring, Reingard/Karin Schachinger/Gabriela Kompatscher u.a. (Hrsg.): Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen. Bielefeld: Transcript 2015.
- Viehöver, Willy: Diskurse als Narrationen. In: Reiner Keller/Andreas Hirsland/Werner Schneider u.a. (Hrsg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden. 3., erw. Aufl. Wiesbaden 2011, S. 193-224, hier: S. 183-184.

* * *

Maurizio Pirro
(Bari)

«*Machen Sie mich nicht reich. Geben Sie mir nur so viel, als man
braucht, wenn man nicht gehorchen, und nicht befehlen will*»

*Strategie del possesso nella «Betschwester»
di Christian Fürchtegott Gellert*

[«*Do not make me rich. Give me only so much as one needs
when one does not want either to obey or to command*»
Strategies of possession in Christian Fürchtegott Gellert's «The Prayer Sister»]

ABSTRACT. As in all Gellert's comedies, the characters of the *The Prayer Sister* (1745) aspire to both material well-being and an ideal spiritual happiness. The impulse to possession, which encompasses the sphere of reality as well as that of the symbolic, is an ambivalent, contradictory force. The aim of self-affirmation through wealth is coherent with bourgeois dynamism. The consequent exposure to the loss of a moral compass, however, corresponds to a drainage of the vital force which impels the logic of wish. This study deals with these themes both in Gellert's theatre and in his essays.

I.

Intorno al possesso e all'accumulo della ricchezza materiale ha luogo una delle partite di senso decisive per quella ridefinizione dell'immagine dell'uomo che è alla base della cultura del Settecento. L'uscita dall'orizzonte cartesiano, che Panajotis Kondylis¹, in un'opera fondamentale, ha complessivamente rappresentato sotto il segno di un'antropologia degli affetti legata anche alla crescente differenziazione delle attività svolte nella dimensione della prassi, prende corpo parallelamente alla trasformazione dell'economia.

¹ Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Stuttgart 1981.

La moltiplicazione delle opportunità di arricchimento e di affermazione sociale va di pari passo con un affinamento progressivo delle culture materiali, le quali vedono intensificarsi drasticamente il proprio potenziale di significazione simbolica. L'aspirazione così tipicamente illuministica al conseguimento della felicità tende a congiungersi in un nesso sempre più stretto all'identità patrimoniale dei soggetti, la quale a sua volta si incorpora visibilmente in quel vasto corredo di oggetti distintivi che si dispongono lungo lo scenario delle abitazioni borghesi, appagando il desiderio di promozione dei loro proprietari².

La tecnica gioca, va da sé, un ruolo determinante in questi processi. Non solo, infatti, il perfezionamento delle procedure di produzione estende a dismisura lo spettro dei beni sui quali può esercitarsi l'aspirazione al possesso dei nuovi attori sociali. Il potenziamento degli strumenti di percezione, innanzi tutto in ambito visuale, rende possibile anche un apprezzamento via via più incisivo della fattura e del funzionamento di quegli oggetti, predisponendo una cornice sensitiva destinata a influenzare anche i meccanismi di ricezione estetica. L'aumento produttivo e il miglioramento qualitativo delle merci, nonché l'accelerazione dei tempi necessari alla loro circolazione e al loro acquisto, contribuiscono in modo non secondario a quell'accentuata "temporalizzazione" dell'esperienza nella quale Reinhart Koselleck ha identificato una delle categorie concettuali poste a fondamento del Moderno. La contrazione percettiva associata all'esperienza del tempo, la frammentazione di quell'idea di coerenza fra gli assi dello spazio e del tempo che il pensiero cartesiano aveva localizzato nel dominio della coscienza razionale, e infine l'attitudine a materializzare tangibilmente questo cambio di paradigma agendo in modo diretto sulle modalità della propria esistenza (dilatando la rete delle relazioni sociali e accrescendo i profitti) – tutto ciò è all'origine di quella radicatissima ambivalenza, propria di tutto il diciottesimo secolo, che vede nella mutazione dei rapporti temporali

² Molto importante su queste connessioni il saggio di Cornel A. Zwierlein: *Das Glück des Bürgers. Der aufklärerische Eudämonismus als Formationselement von Bürgerlichkeit und seine Charakteristika*, in *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis, Marianne Willems, Tübingen 2006, pp. 71-113, in particolare pp. 92-99.

generati dal dominio della tecnica sia una fonte di diletto e di riequilibrio identitario, sia – al contrario – un motivo di angoscia e un’espressione primitiva di alienazione.

La commedia si afferma nella letteratura tedesca del Settecento come un luogo particolarmente congeniale alla discussione di queste dinamiche. Bernhard Greiner ha attribuito al genere letterario una incisiva disposizione a mettere in rilievo i margini in ombra e gli aspetti non risolti dell’illuminismo³, coniando così una formula di notevole impatto sulla letteratura critica. L’efficacia di tale rappresentazione, in realtà, non è necessariamente in rapporto con una consapevolezza distinta di quelle ambiguità. La mancata risolvibilità delle contraddizioni che si accendono nella sfera della soggettività, là dove questa entra in contatto con una costellazione del tutto nuova di sollecitazioni psichiche, bisogni identitari e attese materiali, tende anzi a definirsi con trasparenza tanto maggiore, quanto più lineare è la trasposizione del sistema di valori dominante nello spazio sociale in cui si sviluppa la messinscena. Il motivo del denaro, da questo punto di vista, costituisce un indicatore assai affidabile circa la radicalità delle trasformazioni culturali del diciottesimo secolo, perché la sua indubbia capacità di soddisfare aspettative profonde del singolo individuo, in termini di capitale materiale e simbolico, si incrocia con le limitazioni e i veri e propri danni che queste stesse aspettative, una volta realizzate, sono potenzialmente in grado di infliggere alla comunità nel suo complesso. Le condotte intese al perseguimento, all’accumulo e alla difesa della ricchezza, sulle quali si incardina una parte essenziale delle interazioni sociali che sono alla base della commedia del Settecento, portano in superficie il groviglio delle istanze, per lo più in aspro conflitto fra loro, connesse al raggiungimento della felicità privata da una parte, alla costruzione del bene pubblico e collettivo dall’altra.

Nelle *Moralische Vorlesungen*, le prolusioni tenute con enorme successo di pubblico durante gli anni di insegnamento all’università di Lipsia, oggetto nel corso del tempo di revisioni e riscritture, poi pubblicate postume nel

³ In questo senso la commedia permetterebbe una «Entfaltung der Ambiguität des Aufklärungsdiskurses» (Bernhard Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992, p. 143).

1770 a opera di Johann Adolf Schlegel e Christian Leberecht Heyer come sesta e settima parte delle sue *Sämmtliche Schriften*, Gellert affronta direttamente la questione del rapporto fra la promozione del singolo e il progresso della comunità⁴. Le ricchezze materiali, così nella *Lezione XV*, soddisfano un bisogno di accrescimento e distinzione del tutto coerente con le basi della morale. Di più. È semmai l'astensione dal perseguimento del proprio vantaggio, finché questo non leda alcuni irrinunciabili principi di buona e ordinata convivenza, a costituire un'infrazione rispetto al sistema degli obblighi ai quali ciascuno è naturalmente tenuto. «Wer aus Trägheit mit einem geringern Vermögen zufrieden ist, weil er nicht mehr bedarf, und doch durch eine sorgfältigere und treuere Beobachtung seines Berufs sich ein größeres erwerben könnte, der sündigt; denn er könnte mit größerem mehr Gutes stiften»⁵ – la concezione gellertiana di morale appare qui strettamente vincolata al mantenimento di un dinamismo economico inteso a garantire il protagonismo dei corpi sociali che dal complesso delle trasformazioni in atto alla metà del Settecento potevano attendersi un continuo consolidamento dei propri profitti. Il soddisfacimento di tali aspettative trova non tanto un contenimento, quanto un ulteriore elemento di legittimazione, nell'idea che la ricchezza personale realizzi la massima destinazione possibile quando contribuisce al benessere collettivo, abbracciando una responsabilità sociale che impone equilibrio e liberalità. In questo senso, avidità ed egoismo sono elementi di corruzione sia del singolo individuo («die üble Anwendung unsers Vermögens verderbt nothwendiger Weise unser Herz»)⁶, sia soprattutto della società umana nel suo insieme:

⁴ Sulla tessitura concettuale delle *Moralische Vorlesungen*, e anche sulle relazioni esistenti fra discorso filosofico e discorso finzionale in Gellert, cfr. Sibylle Späth: *Vom beschwerlichen Weg zur Glückseligkeit des Menschengeschlechts. Gellerts Moralische Vorlesungen und die Widerstände der Realität gegen die empfindsame Gesellschaftsutopie*, in «Ein Lehrer der ganzen Nation». *Leben und Werke Christian Fürchtegott Gellerts*. Hrsg. von Bernd Witte, München 1990, pp. 151-171 e Olaf Kramer: *Poetik der Ausgrenzung. Zur Konturierung von Empfindung und Vernunft bei Christian Fürchtegott Gellert*, in *Das achtzehnte Jahrhundert*, 40, 2016, 1, pp. 30-46.

⁵ Christian Fürchtegott Gellert: *Funfzehnte Vorlesung. Fortsetzung von den Pflichten, in Absicht auf die gesellschaftlichen Güter, und zwar in Absicht auf Vermögen, bürgerliches Ansehen, und Macht*, in *Sämmtliche Schriften*, vol. 6, Hildesheim 1968, pp. 351-368, qui pp. 352-353.

⁶ Ivi, p. 354.

Der Reichthum erstreckt sich [...] nicht allein auf unsre Bedürfnisse, sondern auch auf die Bedürfnisse der Andern. Geiz ist Grausamkeit gegen die Dürftigen, und die Verschwendung ist es nicht weniger. [...] Es ist Pflicht, ein milder, hülfreicher und gutthätiger Mann zu seyn; und das Vermögen, das wir entbehren können, zu unnöthigen Kostbarkeiten und Zierrathen und zu theuern Vergnügungen anwenden, anstatt daß wir dem Mangel Andrer dadurch hätten abhelfen, Elende erquicken und Nackende kleiden können, ist vor der Vernunft ein Raub an den Armen. [...] Die nützliche Anwendung unsers Vermögens und Ueberflusses muß sich daher durch unser ganzes Leben verbreiten und zu einer Fertigkeit werden, wie alle andre Pflichten.⁷

I doveri civili dei benestanti sono parte di quel sistema triadico di obblighi che per Gellert costituisce il fondamento della morale, e che comprende – oltre al raggiungimento dell'utile collettivo – anche il perseguimento della felicità individuale e il riconoscimento della priorità della religione⁸. La circolazione della ricchezza, che per Gellert rappresenta senz'altro un positivo fattore di incivilimento, non configura evidentemente una sfera autonoma dal punto di vista morale, ma si giustifica pienamente solo se subordinata a una motivazione trascendente. L'ancoramento della condotta umana alla sfera del divino funge nel pensiero di Gellert da strumento di stabilizzazione di fronte alla tendenza di affetti e ragione ad assumere un profilo indipendente e a rivendicare per se stessi un ambito di esercizio sottratto a qualunque controllo⁹. Se la finalità della morale, come si legge nella proposizione iniziale della *Lezione I*, coincide con un armonioso disegno di totalità realizzata, nel senso che «die Moral [...] soll unsern Verstand zur Weisheit und unser Herz zur Tugend bilden, und durch beides uns zum Glücke leiten»¹⁰,

⁷ Ivi, pp. 355-356.

⁸ Si veda in proposito Mark-Georg Dehrmann: *Moralische Empfindung, Vernunft, Offenbarung. Das Problem der Moralbegründung bei Gellert, Spalding, Chladenius und Mendelssohn*, in Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur. Hrsg. von Sibylle Schönborn, Vera Viehöver, Berlin 2009, pp. 53-65.

⁹ Cfr. Davide Giuriato: *Zärtliche Liebe und Affektpolitik im Zeitalter der Empfindsamkeit*, in *Handbuch Literatur & Emotionen*. Hrsg. von Martin von Koppenfels, Cornelia Zumbusch, Berlin/Boston 2016, pp. 329-342.

¹⁰ Christian Fürchtegott Gellert: *Erste Vorlesung. Einleitung in die Moral; oder Abriß derselben*

occorre in ogni caso, perché questa destinazione alla felicità del singolo si realizzi in accordo con gli altri ordini di verità entro cui si esercita l'azione dell'uomo, che tutte le disposizioni coinvolte partecipino in modo ponderato a questo sforzo. La necessaria cooperazione di ragione e sentimento¹¹, peraltro, non implica affatto una piena equivalenza delle loro prerogative. Benché la capacità persuasiva del discorso morale si eserciti anche nel campo della retorica degli affetti, in quella «gewisse Beredsamkeit des Herzens»¹² che Gellert indica come il motore fondamentale dell'effetto estetico, le rappresentazioni dell'intelletto conservano una primazia incontrastata rispetto alle sensazioni, le quali necessitano di un orientamento¹³ e sono sempre esposte, se la ragione non adempie a questa funzione di guida, al rischio di degenerare in una primitiva ferinità¹⁴. Se l'origine degli affetti è sostanzialmente

nach ihrer Beschaffenheit, ihrem Anfange, und ihrem Nutzen, in Sämmtliche Schriften, vol. 6, cit., pp. 9-33, qui p. 9.

¹¹ «Eine tugendhafte oder moralisch gute Handlung setzet allezeit eine innerliche Verbindlichkeit der Vernunft und des Herzens voraus, die wir wissentlich und freywillig ausüben» (Christian Fürchtegott Gellert: *Fünfte Vorlesung. In wie fern die Tugend der Weg zur Glückseligkeit sey, und worinnen das Wesen der Tugend bestehe, in Sämmtliche Schriften, vol. 6, pp. 110-133, qui p. 126).*

¹² Christian Fürchtegott Gellert: *Von den Trostgründen wider ein sieches Leben, in Sämmtliche Schriften, vol. 5, Hildesheim 1968, pp. 21-75, qui p. 21.* I romanzi di Samuel Richardson, che Gellert chiama in causa anche nelle commedie (per esempio nel *Loos in der Lotterie* e nella *Betschwester*), attribuendo al loro influsso il senso di umanità che permea la personalità delle loro lettrici, sono un riferimento obbligato nel discorso sulla capacità dell'estetico di sollecitare un livello della psiche poco accessibile alla ragione. *Clarissa* e *The History of Sir Charles Grandison*, in particolare, ispirerebbero «mehr gute und edle Empfindungen [...] als eine ganze Bibliothek moralischer Schriften» (Christian Fürchtegott Gellert: *Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf das Herz und die Sitten, in Sämmtliche Schriften, vol. 5, cit., pp. 76-95, qui p. 90).*

¹³ «Unsere Empfindungen richten sich nach den Vorstellungen unsers Verstandes» (Christian Fürchtegott Gellert: *Sechs und zwanzigste Vorlesung. Von den Pflichten gegen Gott, als den Quellen aller andern Pflichten, in Sämmtliche Schriften, vol. 7, Hildesheim 1968, pp. 583-604, qui p. 589).*

¹⁴ «Unrichtige Meynungen erzeugen unrichtige Begierden, legen den Gegenständen unsrer Neigungen einen falschen Werth bey, und erschaffen stürmische Leidenschaften, diese Peiniger unsers Herzens und derer, die mit uns leben» (Christian Fürchtegott Gellert:

in armonia con la finalità morale dell'uomo, perché essi scaturiscono dal naturale desiderio di felicità, nondimeno la vivacità della loro espressione, resistente a qualsiasi controllo, è tale da porli in contrasto radicale con la virtù¹⁵.

Un atto morale presuppone per Gellert sia il riconoscimento razionale del carattere vincolante dei doveri che competono all'uomo, sia la disponibilità a porre l'esistenza in un rapporto di ininterrotta continuità con il divino. Il piano della conoscenza astratta e quello materiale della prassi debbono incrociarsi e alimentarsi reciprocamente. Il possesso di un'immagine distinta degli obblighi inderogabili, precedente all'esperienza di situazioni concrete, consolida l'inclinazione morale più di quanto accada mediante la passiva interiorizzazione di un modello oggetto di imitazione. Lo statuto di verità di tali immagini, d'altra parte, è garantito in modo definitivo solo dalla loro relazione con l'immagine trascendente del divino: «Suche also immerzu ein lebhaftes und würdiges Bild von den Vollkommenheiten Gottes in deiner Seele zu entwerfen, dir dasselbe gegenwärtig zu erhalten, und es nie ohne Ehrfurcht zu betrachten; auch verbinde täglich dieses Mittel mit dem Gebete», così Gellert in una delle *Lezioni* incentrate su un corpo di norme pratiche per la conduzione di un'esistenza morale¹⁶. Lo spiccato pragmatismo sotteso alla morale gellertiana, incline a situare i principi generali nel vivo di relazioni sociali determinate, si manifesta qui, oltre che nell'esplicita evocazione di una dimensione collettiva (in base alla quale fonte di una condotta virtuosa è anche il commercio con individui dediti alla virtù)¹⁷, nell'attribuzione a ciascun individuo della capacità di interiorizzare una rappresentazione

Sechzehnte Vorlesung. Von den Pflichten in Absicht auf die Güter der Seele und zwar in Absicht auf die Anwendung der Kräfte des Verstandes, in Sämtliche Schriften, vol. 7, pp. 371-387, qui p. 373).

¹⁵ «Die Leidenschaften oder Affecten sind ein mächtiges Hinderniß der Weisheit und Tugend» (Christian Fürchtegott Gellert: *Neunte Vorlesung. Allgemeine Mittel, zur Tugend zu gelangen und sie zu vermehren. Sechste, siebente und Achte Regel, in Sämtliche Schriften, vol. 6, pp. 211-236, qui p. 211).*

¹⁶ Christian Fürchtegott Gellert: *Siebente Vorlesung. Allgemeine Mittel, zur Tugend zu gelangen und sie zu vermehren. Dritte und Vierte Regel, in Sämtliche Schriften, vol. 6, cit., pp. 165-191, qui p. 180.*

¹⁷ «Die Beyspiele haben eine erstaunende Kraft auf unsern Verstand und auf unser Herz; die Vorstellung derselben und der Umgang mit rechtschaffnen Leuten ist daher ein

veritiera e moralmente efficace del divino, corroborata da quell'attitudine spontanea al pensiero e alla pratica della virtù che Gellert assimila dalla familiarità con gli autori canonici del sensismo inglese¹⁸. Il legame tra religione e morale, inoltre, appare a Gellert un buon argomento per ridimensionare il prestigio del classicismo francese e, di conseguenza, per posizionarsi in senso critico rispetto ad alcuni punti delle teorie gottschediane. Se la morale religiosa, infatti, attinge a un più alto grado di verità rispetto a quella naturale, poiché si alimenta a «eine höhere Quelle»¹⁹, l'eccellenza dell'antico richiede di essere almeno temperata in base a questa condizione di svantaggio nei confronti del mondo moderno, in cui le dottrine morali sono confortate dalla conoscenza della rivelazione.

II.

La *Betschwester* appare nel 1745 nei *Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*. È noto che la commedia susciterà il risentimento di chi vi leggerà un'offesa al sentimento religioso, tanto che lo stesso Gellert, oltre a eliminare diversi passi satirici da alcune messinscene degli anni successivi, si premurerà di prendere esplicitamente posizione contro queste accuse in uno scritto introduttivo premesso all'edizione dei *Lustspiele* del 1747. Il sostegno che nel pensiero di Gellert la ragione assicura ai dogmi della religione viene qui utilizzato come un argomento a favore della buona qualità della commedia, e quindi anche della sua moralità:

Ja, ich traue in diesem Stücke meinem Herzen so sehr, daß ich gar nicht glaube, daß es mich bey einer so wichtigen und heiligen Sache unvorsichtig denken und scherzen lassen sollte. Wer mit der Religion spottet; wer es auch nur merken läßt, daß er damit spotten will, ist der unverschämteste und frechste Mensch, wenn er auch tausendmal die

kräftiges Mittel, uns in der Weisheit und Tugend zu befestigen und zu erhalten» (Christian Fürchtegott Gellert: *Neunte Vorlesung*, cit., p. 233).

¹⁸ Cfr. Jan Engbers: *Der «Moral-Sense» bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland*, Heidelberg 2001, in particolare pp. 123-131.

¹⁹ Christian Fürchtegott Gellert: *Vierte Vorlesung. Von dem Unterschiede der philosophischen Moral und der Moral der Religion*, in *Sämmtliche Schriften*, vol. 6, cit., pp. 90-109, qui p. 92.

Religion nicht für göttlich hielte. Kann man mit einer Sache, die dem größten Theile der Welt, so viel tausend klugen und großen Seelen ehrwürdig und schätzbar gewesen ist, und noch ist, verächtlich umgehen, ohne die Vernunft zu beschimpfen?²⁰

Gellert protesterà anche in altre occasioni contro l'idea che la rappresentazione degli eccessi provocati in singoli individui da pregiudizio e superstizione possa colpire, oltre che l'oggetto della rappresentazione stessa, anche la religione in sé. In un importante saggio del 1760, per esempio, chiarirà che «eine Sache verachten und sie nicht kennen, ist lächerlich. Aber eine Sache hochschätzen und sie nicht kennen, ist dieses weniger unvernünftig?»²¹, richiamando così il perplesso sconcerto con cui nella commedia tutti i personaggi registrano le espressioni della bigotteria della protagonista. Il punto, peraltro, è rilevante soprattutto in termini di teoria dell'effetto drammatico. Insistendo sul fatto che il personaggio è portatore di livelli di senso non coincidenti unicamente con il contenuto dei suoi pronunciamenti, i quali riflettono chiaramente una deformazione grottesca delle pratiche di devozione, Gellert segnala come il personaggio stesso, e in generale tutto il quadro delle sue relazioni con le altre figure impegnate nell'intreccio, si definisca molto al di là della funzione meramente illustrativa che la particolarità del suo carattere gli avrebbe conferito nella tradizionale *Typenkomödie*. La rivendicazione delle ambivalenze morali implicite nella protagonista dell'opera punta a emancipare la *Betschwester*, e con essa l'idea gellertiana del comico, dal rigido determinismo tipologico che dominava la commedia in lingua tedesca ancora agli inizi del diciottesimo secolo, e la cui angustia costituisce in Gellert il principale obiettivo polemico tanto del teorico, quanto dello scrittore di drammi.

Nel trattato *Pro comoedia commovente*, con il quale Gellert, nel 1751, inaugura l'attività di insegnamento presso l'università di Lipsia, il limite di una concezione del comico fondata esclusivamente sulla stigmatizzazione di

²⁰ Christian Fürchtegott Gellert: *Vorrede*, in *Sämmtliche Schriften*, vol. 3, Hildesheim 1968, pp. I-VIII, qui p. V.

²¹ Christian Fürchtegott Gellert: *Betrachtungen über die Religion*, in *Sämmtliche Schriften*, vol. 5, cit., pp. 96-113, qui p. 105.

condotte moralmente deplorevoli viene indicato nella sua insufficiente efficacia pratica. La drastica semplificazione richiesta dall'alternativa fra la pura e semplice adesione a un modello positivo e la recisa condanna di un modello negativo allontana lo spettatore dalla complessità del giudizio morale, così come è richiesto dalle trasformazioni sempre più profonde che investono la vita sociale. Più che consegnando alla riprovazione del pubblico delle figure facilmente leggibili nell'univocità delle loro attitudini, la commedia – così Gellert – adempie il proprio mandato pedagogico costruendo sistemi stratificati e molteplici di interazioni fra individui eterogenei, nei quali accanto al malvagio e allo sciocco compaiono anche il valoroso e il virtuoso. Questa forma mista, alla quale lo stesso Gellert aveva inteso fornire un contributo creativo, risponde alla finalità – così nella prolusione del 1751, tradotta dal latino a opera di Lessing, il quale la pubblica nel 1754 nel primo numero della *Theatralische Bibliothek* – «nicht allein die Gemüther der Zuschauer zu ergötzen, sondern auch so zu rühren und so anzutreiben [...], daß sie [il nuovo genere drammatico] ihnen so gar Thränen auspresse»²². La commedia riformata non deve rinunciare al diletto fornito dal sapido e dal grottesco. Si tratta semmai di affiancare a questi effetti quelli, eminentemente tragici, suscitati dall'ammirazione per la grandezza d'animo e dalla compassione per il travaglio del cuore. In questo senso Lessing aveva avuto buon gioco a inaugurare il fascicolo della *Theatralische Bibliothek* dedicato alla commedia lacrimosa affermando che questo genere finiva per incrociarsi con il dramma borghese, nel senso che quest'ultimo scaturiva dall'abbassamento della tragedia tradizionale di qualche grado, mentre il *rührendes Lustspiel* traeva la commedia dalle secche del ridicolo e dell'insulso, innalzandola della stessa misura.

²² Christian Fürchtegott Gellert: *Abhandlung für das rührende Lustspiel*, in Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Werke*. Unveränderter photomechanischer Abdruck der von Karl Lachmann und Franz Muncker 1886 bis 1924 herausgegebenen Ausgabe von Gotthold Ephraim Lessings sämtlichen Schriften, vol. 6, Berlin/New York 1979, pp. 32-49, qui p. 32. Un'analisi interessante della traduzione di Lessing, soprattutto in riferimento a tagli e revisioni terminologiche, è stata svolta da Malte Denkert: *Lessing übersetzt Gellert: Beobachtungen zu seiner Auseinandersetzung mit dem Geniekonzept in «Pro Comœdia Commovente»*, in *Mittellateinisches Jahrbuch* 46, 2011, pp. 427-441.

Il trattato di Gellert si colloca certamente su un fronte avanzato della cultura dell'*Empfindsamkeit*, poiché sviluppa un modello di piacere estetico calibrato su quella teoria dei “sentimenti misti” che, maturata nell’ambito dell’empirismo inglese, informava un vasto settore dell’antropologia riconducibile alla *Popularphilosophie* settecentesca. La stessa linea speculativa si ritrova in un saggio compreso nell’edizione delle *Vermischte Schriften* del 1756, intitolato *Von den Annehmlichkeiten des Mißvergnügens*, nel quale Gellert rileva come «eine gemischte Empfindung hat, gegen eine einfache gehalten, etwas neues und etwas sehr rührendes, weil eine Regung die andere durch ihren Widerstand erhöht»²³. L’effetto di amplificazione delle capacità sensitive determinato dal conflitto fra due pulsioni divergenti appare alimentato, nella ricostruzione che ne fa Gellert, da quell’interesse per la fisiologia degli affetti che caratterizza, in questo stesso periodo, le osservazioni sulle fonti del piacere estetico sviluppate da Johann Georg Sulzer. In entrambi (se si sta, per quanto riguarda Sulzer, alle *Psychologische Betrachtungen über den sittlichen Menschen* del 1769) il diletto generato dalle esperienze sensibili, molto prima di essere disciplinato dall’intervento della ragione, è potenziato dalla vivacità del dinamismo che sollecitazioni opposte imprimono nella psiche dell’individuo, il quale sente espandersi la propria capacità percettiva e ne prova piacere, indipendentemente dall’apprezzamento di singoli elementi di pregio. L’intensità del sentire, peraltro, se costituisce l’innescò dell’effetto estetico, richiede in ogni caso, per Gellert come per Sulzer, di venire temperata e in un certo senso trascesa dal potere regolativo dell’intelletto. Questa dialettica presiede anche alle teorie gellertiane sul comico. In *Pro comoedia commovente*, cioè, l’obiettivo del nuovo genere comico non è la ridefinizione delle categorie morali che sono in gioco nelle condotte dei personaggi rappresentati, e che sono collegate a un modello vincolante e non patteggiabile, ma – attraverso l’assimilazione di tipologie caratteriali e sistemi di comportamento normalmente al di fuori dell’ambito comico – l’allargamento dell’azione a corpi sociali portatori di uno spiccato interesse per la fruizione

²³ Christian Fürchtegott Gellert: *Von den Annehmlichkeiten des Mißvergnügens*, in *Sämmtliche Schriften*, vol. 5, cit., pp. 143-153, qui p. 149.

degli spettacoli. Non è in gioco, insomma, la discussione critica dei paradigmi ai quali si sostiene la rappresentazione scenica della virtù, ma, all'opposto, la moralizzazione delle passioni accese dalla commedia. Una finalità che Gellert arriva ad adombrare sulla base di una dettagliata conoscenza delle peculiarità medialità del genere drammatico²⁴, e che Lessing, pur consentendo in linea di massima con la prospettiva del trattato, contesterà proprio riguardo al rapporto tra passioni e morale, vagheggiando un ideale di commedia nel quale gli affetti non si limitino a intensificare il legame tra il pubblico e i personaggi, ma agiscano da potente motore cognitivo, in grado di orientare il pubblico stesso in una conoscenza plurale e differenziata della natura umana. «Nur dieses allein», così Lessing analizzando il saggio di Gellert, «[sind] wahre Komödien, welche so wohl Tugenden als Laster, so wohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen»²⁵.

L'ossessione religiosa di Frau Richard, se è il più macroscopico dei suoi tratti, non è tuttavia quello veramente decisivo nel determinare la sua posizione rispetto alle altre figure della commedia. Questa sua inclinazione è vista generalmente come una bizzarra curiosità, indice sì di insipienza e grettezza, ma di per sé non sufficiente a compromettere definitivamente ogni possibile commercio con lei, come accade nell'accidentata trattativa

²⁴ «Diejenigen wenigstens, welche Komödien schreiben wollen, werden nicht übel thun, wenn sie sich unter andern auch darauf befließen, daß ihre Stücke eine stärkere Empfindung der Menschlichkeit erregen, welche so gar mit Thränen, den Zeugen der Rührung, begleitet wird. Denn wer wird nicht gerne manchmal auf eine solche Art in Bewegung gesetzt werden wollen; wer wird nicht dann und wann diejenige Wollust, in welcher das ganze Gemüth gleichsam zerfließt, derjenigen vorziehen, welche nur, so zu reden, sich an den äußern Flächen der Seele aufhält?» (Christian Fürchtegott Gellert: *Abhandlung für das rührende Lustspiel*, cit., pp. 48-49).

²⁵ L'espressione ricorre nello scritto con cui Lessing commenta conclusivamente le posizioni di Gellert, in Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Werke*, cit., vol. 6, p. 51. Sulla concezione di commedia in Lessing cfr. Agnes Kornbacher-Meyer: *Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings*, Berlin 2003 e Christine Eickenboom: *Lessings komödienhaftes Lachen als Strategie der Vermittlung zwischen rationalistischen Anforderungen und sozialer Lebenswirklichkeit*, in *Lessing Yearbook* 45, 2018, pp. 183-199.

condotta dal sensale Ferdinand, che dovrebbe condurre al matrimonio fra Simon e Christianchen. La cesura davvero irrevocabile interviene quando all'invincibile superstizione che orienta le più banali decisioni della donna si sovrappone la sua avidità. Il calcolo dell'interesse personale assorbe per intero la psiche della ricca vedova, dominandola nella forma di un desiderio onnivoro e assoluto. Di fronte al carattere divorante di questo inesauribile bisogno di agio, ogni altra pulsione si rivela uno strumentale espediente, agitato pretestuosamente per occultare la perentorietà di un impulso non contenibile. In questo senso, il motivo religioso, che per l'estremità della sua deformazione parossistica si presenta come uno strumento comico di effetto sicuro, non è che una funzione di quello economico, il quale intride la commedia pervadendola di un elemento di ambiguità che si presenta ripetutamente nella scrittura teatrale di Gellert, nelle *Zärtliche Schwestern* (1747) come nel *Loos in der Lotterie* (1747).

Nelle commedie gellertiane l'arricchimento e la difesa del patrimonio sono sì connotati nel segno dell'eccesso e della paranoia, secondo quanto richiesto dalla codificazione tipologica della fisionomia dell'avidò, che evidentemente filtra e si conserva sostanzialmente inalterata lungo i canali della tradizione comica. I personaggi più incurabilmente ripiegati sul proprio beneficio particolare, tuttavia, sono segnati soprattutto da un'inclinazione altrettanto totalizzante alla malinconia. Il perseguimento della felicità, che certamente intride le attese di queste figure apprendendosi in modo esclusivo alla sfera del possesso materiale, è oscurato dall'angoscia del declassamento, dal sospetto circa la caducità della ricchezza e l'imprevedibilità della sorte. Nel *Loos in der Lotterie*, che è costruito secondo una divisione simmetrica assai netta nelle due coppie dei protagonisti, in modo che a un personaggio avido e calcolatore se ne contrapponga uno del tutto estraneo alla logica dell'accumulo, Damon si premura nelle circostanze più banali di prevedere per sé il margine più ampio possibile di profitto, e questa cura, lungi dal soddisfare il suo desiderio, finisce per gettarlo in uno stato di irrimediabile afflizione. Lo spregiudicato vitalismo sotteso al suo inarrestabile impulso proprietario si ribalta nella paura dell'espropriazione e del fallimento²⁶.

²⁶ «Leider ist das Geld schwer verdient, und leicht verthan, und man braucht gleichwohl

D'altro canto, anche l'abulico Orgon, a cui è affidato il sistematico rovesciamento delle tesi di Damon, è rappresentato in una luce negativa. La sua indifferenza per il denaro e la sua aspirazione a un'esistenza domestica, protetta da tutte le incertezze della vita sociale, sono stigmatizzate come un segno di insipienza. Il suo culto della mediocrit  non ha nulla della arcadica compostezza e del pieno controllo sugli affetti che alla met  del Settecento ispirano l'ideale idillico, cos  come si ritrova nelle composizioni pastorali di Salomon Gessner. Orgon, al contrario, appare sulla scena costantemente oppresso da qualche motivo di malumore, che   per lo pi  generato dalla sua incapacit  di reggere le comuni fatiche della vita pratica (la scortesia di un vetturino, una conversazione appena pi  articolata di un semplice scambio di convenevoli, perfino la puntura di un insetto), e che si incarna in una condizione di continua sofferenza fisica, espressa tramite un'inconfondibile inclinazione al paradosso e all'eccesso: «Es hat mich eine M cke auf den Fu  gestochen. Nun juckt mich das Schienbein abscheulich; und wenn ich es reibe, so wird mir das B cken und das Reiben sauer. Und endlich werde ich auf die Nacht nicht schlafen können»²⁷.

Lo strisciante manifestarsi di una componente patologica nella percezione di s  e nella condotta di queste figure   certamente un esito della commedia tradizionale, perch  si presta a caratterizzare nel modo pi  netto i difetti di un personaggio, assumendoli come una incancellabile componente identitaria, ma   anche l'aspetto destinato a rivelare l'ambiguit  annidata nella sfera del desiderio. Lo stato di esasperazione e di frenesia in cui nel *Loos in der Lotterie* versano tutti i personaggi avvinti nel giro delle proprie fantasie di possesso, e incapaci (con la sola eccezione della signora Damon) di temperare questa spinta immaginando un uso sociale e solidale delle proprie ricchezze,   un indicatore assai chiaro dell'insidia morale che aleggia

so gar viel. Ich pflege immer zu meiner lieben Frau zu sagen, da  niemand w fste, ob er mit seinem Vermögen auskommen wäre, als bis er todt wäre. Es sind der Fälle in der Welt gar zu viel, wodurch man in seiner Nahrung zurück gesetzt werden kann» (Christian F rchtgott Gellert: *Das Loos in der Lotterie. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*, in *Sämmtliche Schriften*, vol. 3, cit., pp. 221-342, qui p. 233).

²⁷ Ivi, p. 246.

sullo sfondo del dinamismo borghese: la pratica dell'accumulo va stabilendosi come un esercizio immune da ogni possibile finalità collettiva, la potenza del desiderio economico invade la psiche degli individui allargandosi progressivamente a tutte le sue dimensioni²⁸. L'impulso al possesso, che per il Gellert moralista costituisce una forza sana, purché sia temperata dal calcolo del bene comune, e che in ogni caso è il cardine più stabile dell'identità borghese nel suo sforzo di emancipazione dai vincoli dell'ordine premoderno, intride le relazioni private, falsifica gli affetti sottoponendoli alla violenza del controllo totalitario, soprattutto svuota dall'interno la struttura stessa del desiderio, prosciugandone l'efficacia²⁹. Nel finale del *Loos in der Lotterie*, questo processo degenerativo è solo parzialmente riassorbito dal compimento dell'amore tra Anton e Carolinchen, i quali possono sposarsi, dopo anni di attesa, grazie al beneficio concesso loro dalla titolare del biglietto vincente. In realtà, proprio l'insistito riferimento al fatto che sia

²⁸ Fondamentale è su questi argomenti lo studio di Daniel Fulda: *Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing*, Tübingen 2005, pp. 439-451.

²⁹ Quando viene a sapere che la moglie, senza informarlo, ha investito una modica somma di denaro nell'acquisto di un biglietto della lotteria, Damon si lascia andare a un vero e proprio diluvio di insulti e maledizioni ai danni della donna, suscitando perfino l'indignazione dell'intrigante signora Orgon, la quale gli aveva rivelato la circostanza con l'obiettivo di mettere in cattiva luce l'unico personaggio che, sia pure non del tutto senza ambiguità, si riconosce in un sistema di valori incentrato su generosità e umanità: «Wie? meine Frau legt Geld in die Lotterie? Das gottlose Weib! Ich darbe es meinem Leibe und Leben ab; und meine Frau ist so ruchlos und setzt das Meinige in die Lotterie? Ich möchte vor Aergerniß des Todes seyn. [...] Ich mag nichts mehr von ihr hören und wissen. Ich übergebe sie der Obrigkeit, dem weltlichen Arme. [...] Ich will mich von ihr scheiden lassen; Sie soll ins Zuchthaus, und ich gebe nicht einen Groschen zur Alimentation. [...] Ich will meine Frau selbst bestrafen. Ich will sie zu mir in mein Hinterstübchen kommen lassen. Ich will die Thüre zuschließen. Sie soll mir eine kniende Abbitte thun. Sie soll mir acht Tage lang nicht vor die Augen kommen, so wahr ich heute meinen Geburtstag begehe. [...] Ernst muß in der Ehe seyn. Mein Vater, der ein rechtschaffner Mann war, hat meine Mutter einmal die ganze Treppe hinunter gestoßen, weil sie ihm widersprochen hatte. Meine Frau soll es schon empfinden» (Christian Fürchtegott Gellert: *Das Loos in der Lotterie*, cit., pp. 236-238).

finalmente possibile disporre di una cifra adeguata alla celebrazione del matrimonio e all'avvio dell'esistenza coniugale, il richiamo dettagliato all'entità della cifra e l'implicito parallelismo fra la dotazione finanziaria della coppia e il grado del loro riconoscimento sociale – tutto ciò segnala con forza come l'economia delle passioni sia oramai inseparabile dall'economia reale. Lo affermerà con disincanto, nelle *Zärtliche Schwestern*, la condotta del più sprejudicato dei personaggi gellertiani, quel Siegmund che con la fissa impassibilità del seduttore seriale proverà a ottenere il massimo vantaggio dall'inopinato (e illusorio) arricchimento della futura cognata, accreditandosi presso il suocero come un valido partito non più per la sua promessa sposa, ma appunto per la giovane sorella di costei, destinataria di una cospicua eredità che nel finale del dramma si rivelerà inesistente. L'intercambiabilità degli individui, all'interno di un sistema di rapporti viziati dalla sovrapposizione di verità e menzogna, indica l'esaurimento del desiderio come forza vitale e la caduta in un orizzonte di dissimulazione nel quale il possesso dell'altro è il punto finale di una dinamica autonoma, fuori da qualunque regime di disciplina degli affetti³⁰.

III.

La rappresentazione del denaro, e in generale della ricchezza patrimoniale nei drammi di Gellert, è stata efficacemente interpretata come un «vielschichtiges Symbol, welches die Aufladung mit angst- bzw. lustbesetzten Phantasien, mit religiösen und moralischen Vorstellungen erlaubt»³¹. Questo groviglio di istanze, tanto più efficacemente declinate quanto più il commediografo riesce a metterne in evidenza l'intrinseca contraddittorietà, astenendosi dal connotare in modo univoco e polarizzato i singoli personaggi (il che determina l'interesse prioritario del *Loos in der Lotterie* fra tutti gli altri *Lustspiele* di Gellert)³², presiede con forza allo sviluppo dell'intreccio nella

³⁰ Cfr. Edward T. Potter: *Marriage, Gender, and Desire in Early Enlightenment German Comedy*, Rochester, NY 2012, in particolare pp. 64-86.

³¹ Thomas Wegmann: *Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe*, Würzburg 2002, p. 47.

³² In questo senso l'analisi di Werner Jung (*Das Geld und die guten Worte. Zur Rolle des*

Betschwester. La protagonista si rivela nel suo «abbominevole vizio della ipocrisia»³³, secondo la chiosa di un commentatore ottocentesco, innanzi tutto per l'uso egoistico delle proprie ricchezze. Oltre a rifiutare una misera elemosina a uno storpio, la cui invalidità viene sdegnosamente liquidata ora come un giusto castigo divino per la sua inettitudine, ora come un pretesto per non lavorare e vivere in modo parassitario, Frau Richard, fingendo di sostenere una vedova in condizioni di povertà, pratica ai suoi danni una vera e propria forma di strozzinaggio, esigendo la restituzione di un prestito a tassi da usuraia. Lorchen riconduce prontamente queste condotte, inconciliabili con le ostentate professioni di devozione, alla pretesa di un esonero generale dai vincoli della morale sociale, ai quali il personaggio sostituirebbe arbitrariamente la preghiera come una specie di simulacro, destinato a garantirle una immunità etica dall'esercizio di qualunque responsabilità nei confronti dei suoi vicini³⁴. È poi Ferdinand, che alla disinvoltura dell'uomo avvezzo agli usi del mondo abbina la buona disposizione di un animo generoso, a sancire con una formula concisa il pericolo di degrado morale fisiologicamente associato al possesso:

In Wahrheit, man sollte wünschen, daß die Frau um die Hälfte ihres Vermögens käme, damit sie vernünftig würde. Es ist ihr größtes Unglück, daß sie reich ist.³⁵

L'avidità di profitto si spinge a intaccare i presupposti stessi dell'esistenza borghese. Il perseguimento della ricchezza in una logica fine a se stessa e resa autonoma da qualunque temperamento morale, lungi dal soddisfare l'attesa di felicità privata che sta alla base delle pratiche di accumulo, getta gli individui in uno stato di prostrazione e di immedicabile angoscia. Mentre

Geldes bei Gellert, in «*Ein Lehrer der ganzen Nation*», cit., pp. 134-150) appare compromessa proprio dalla tendenza a vedere nei personaggi del *Loos in der Lotterie* l'espressione di identità contrapposte e del tutto inconciliabili fra loro.

³³ Così nel suo scritto introduttivo Angelo Bolis, l'autore (con lo pseudonimo di Bartolommeo da Bergamo) di una traduzione intitolata *La Spigolistra* (Milano 1804, p. 4).

³⁴ «Ich glaube auch, daß sie durch ihr vieles Beten sich bloß die Freyheit erkaufen will, nach ihrem Gefallen zu handeln» (Christian Fürchtegott Gellert: *Die Betschwester. Ein Lustspiel in drey Aufzügen*, in *Sammtliche Schriften*, vol. 3, cit., pp. 145-220, qui p. 155).

³⁵ Ivi, p. 157.

reclama compulsivamente, tramite un assurdo intreccio di rituali parareligiosi, una piena legittimità per l'insieme dei propri comportamenti, Frau Richard è scavata sempre più in profondità dal terrore non concretamente motivato, e dunque tanto più pervasivo (perché primario e biologicamente determinato), di perdere i propri averi e uscire dai propri privilegi. Le sue fantasie superstiziose sono chiaramente intese a disinnescare, proiettandolo su una costellazione sovranaturale e dunque indefinitamente lontana, il turbamento provocato dall'azione costante di tali timori: la caduta casuale di un oggetto come presagio di sventura, la comparsa di certi insetti o il canto del gallo come annuncio di morte imminente. Il pacato razionalismo di Ferdinand, che prova a relativizzare la portata di questi fenomeni con argomentazioni di comune buon senso³⁶, non può ottenere alcun effetto, ma, all'opposto, finisce per esasperare ulteriormente l'animo già esacerbato della donna, perché non coglie la natura profonda delle sue preoccupazioni: il declassamento sociale, la perdita di capacità finanziaria. Assai più efficace è, per questo motivo, la strategia di Simon, il quale viene facilmente a capo dell'indignazione suscitata in Frau Richard dalla perdita di una tazzina da caffè ripagandole il danno con un servizio nuovo di zecca e ancora più pregiato del precedente. Con questa mossa, il promesso sposo (che in questa fase è ancora incerto fra Christianchen, che gli sarebbe destinata, ma che gli appare insipida e priva di spirito, e Lorchen, la cui acutezza e il cui senso di umanità esercitano su di lui un vivissimo effetto) appaga non tanto una richiesta di riparazione materiale, quanto soprattutto un'attesa di riconoscimento simbolico, che si appunta sulla mutilazione narcisistica inflitta, attraverso la perdita di un oggetto impiegato nella sfera dell'ospitalità e delle pratiche conviviali, a una donna già fortemente minata nella percezione della stabilità della propria collocazione sociale.

³⁶ «Der Tod ist uns alle Tage nah, und er braucht nicht erst die Schüssel herunter zu werfen, oder an den Fensterladen, und an die Stubenthüre zu klopfen, wenn er kommen will. Wir müssen den Tod weder fürchten, noch wünschen. [...] Die Religion ist das Heiligste unter allem, was ein Vernünftiger hochschätzen kann. Aber die Meynungen eines übelbeschaffenen Verstandes gehören nicht zur Religion, sondern unter die Irrthümer» (ivi, pp. 160-162).

Anche il conflitto fra la signora Richard e Lorchen, che presta alla commedia l'asse di orientamento più evidente, riguarda solo apparentemente l'educazione di Christianchen e la gestione delle attività domestiche. In realtà, il violento contrasto che oppone le due donne è tutto incentrato su due differenti concezioni del buon vivere. Lorchen guarda a un ideale di armonioso sviluppo di tutte le migliori disposizioni, che aspira a mettere in pratica per Christianchen, elaborando un programma pedagogico da svolgere non a caso in una dimensione urbana, una volta ottenuto il trasferimento della ragazza a Berlino e il suo allontanamento dal claustrofobico mondo di provincia presidiato dall'arcigna signora Richard. Alla base di tale programma Lorchen pone un ben ponderato equilibrio di affinamento spirituale e conoscenza del mondo, che vede concretamente realizzato negli scritti dei moralisti inglesi e nei romanzi di Richardson. Letture che le procurano la riprovazione della padrona di casa, la quale, intrattenendosi con Simon, tratteggia in questi termini un peccato ritratto della sua dipendente:

Das redliche Mädchen braucht nichts. Wenn sie weltliche Bücher und Romane hat, so ist sie zufrieden, und denkt weiter an nichts. Ihre Aufführung gefällt mir gar nicht. Sie hätte lieber meine Tochter auch zu der galanten Lebensart anführen wollen. Letzthin gab sie ihr ein Buch zu lesen, ich weis nicht, ob es Pemala oder Pamela hieß. Genug, es war ein Liebesbuch, und auf dem Kupfer stund der Teufel hinter einer Frau, und wollte sie verführen. Aber ich kam zu allem Glücke dazu, und riß es meiner Tochter aus der Hand. Solche teuflische Bücher!³⁷

La chiusura di Frau Richard nell'ossessiva difesa dei propri privilegi poggia, va da sé, sulla predisposizione di meccanismi di difesa da ogni possibile dinamismo, sulla finzione di un'immobilità garantita da qualunque turbamento. La tutela dei propri beni è, di questa strategia, un pilastro fondamentale. Nella protagonista, l'economia materiale esercita un peso talmente dominante da ridurre l'economia degli affetti a una mera funzione ausiliaria. Nelle trattative riguardanti la dote da assicurare alla figlia, per esempio, la donna esclude con la massima decisione che anche solo una piccola somma

³⁷ Ivi, p. 175.

possa essere impiegata nell'acquisto di oggetti voluttuari e stabilisce che ogni risorsa debba essere destinata al mantenimento di un inflessibile ordine contabile³⁸. Lorchen, al contrario, ha bene in mente come una temperata amministrazione degli affetti presupponga in primo luogo una relazione distaccata e impersonale con le pratiche e gli oggetti del benessere materiale. Quando sul finire del primo atto Simon offre a Lorchen, commosso dalle lungimiranti premure che costei riserva a Christianchen, una cifra sufficiente ad assicurarle un'esistenza agiata anche nel caso in cui il piano pedagogico sul quale i due si vanno accordando non dovesse dare i risultati sperati, Lorchen rifiuta la donazione, chiarendo che da un mutamento così improvviso delle sue condizioni materiali dovrebbe necessariamente aspettarsi uno svantaggio morale:

Überhäufen Sie mich nicht mit Wohlthaten. Ich verlange den Reichtum eben so wenig als die Armuth. Fünf tausend Thaler würden mich beunruhigen, wenn ich sie behielte; und sie würden mich auch beunruhigen, wenn ich sie nicht allemal wohl anwendete. Und so viel traue ich mir nicht zu. Nein, Herr Simon, machen Sie mich nicht reich. Geben Sie mir nur so viel, als man braucht, wenn man nicht gehorchen, und nicht befehlen will.³⁹

La conclusione della commedia, con l'inopinato ribaltamento dei ruoli disposto dalla saggezza di Lorchen (che ripristina l'equilibrio iniziale restituendo Christianchen alle sue prerogative di futura sposa di Simon), segna senz'altro il trionfo di un ordine delle passioni indipendente dalla logica del possesso. La rinuncia di Lorchen ristabilisce la centralità del valore individuale rispetto a quello economico e relega quest'ultimo a una variabile secondaria se paragonata all'eccellenza delle attitudini, alla finezza dell'animo, alla sublimità delle doti morali. L'interesse di Simon per Christianchen si riaccende di

³⁸ «Nein, Herr Sohn, von denen fünf tausend Thalern, die ich ihr mitgebe, dürfen Sie nicht einen Heller zu Kleidern anwenden. Das Capital muß ausgeliehen, und die Interessen müssen wieder zu einem Capitale gemacht werden. Dieses ist mein Wille. Ich arme Wittwe, wie werde ich so viel Geld in meiner schweren Haushaltung entbehren können!» (ivi, p. 173).

³⁹ Ivi, p. 171.

fronte all'arguzia e alla gentilezza della ragazza, le cui capacità non necessitano – per rivelarsi compiutamente – che di un ambiente meno stretto di quello nel quale ha trascorso la sua prima giovinezza. E tuttavia la ricomposizione della coppia prevista dall'assetto iniziale del dramma implica anche il soddisfacimento delle pretese di Frau Richard, la quale fino all'ultimo, invocando l'aiuto di Ferdinand, aveva continuato a ribadire la convenienza economica del matrimonio fra Simon e Christianchen⁴⁰. Il compimento dell'amore è inseparabile dal calcolo della solidità patrimoniale degli amanti. L'ordine emotivo legato alla costellazione del desiderio appare saldamente congiunto alla necessità del possesso, che si avvia ad affermarsi come un fondamento identitario irrinunciabile per la cultura del Moderno.

Bibliografia

- Dehrmann, Mark-Georg: *Moralische Empfindung, Vernunft, Offenbarung. Das Problem der Moralbegründung bei Gellert, Spalding, Chladenius und Mendelssohn*, in *Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur*. Hrsg. von Sibylle Schönborn, Vera Viehöver, Berlin 2009, pp. 53-65.
- Denkert, Malte: *Lessing übersetzt Gellert: Beobachtungen zu seiner Auseinandersetzung mit dem Geniekonzept in «Pro Comoedia Commovente»*, in *Mittelalterliches Jahrbuch* 46, 2011, pp. 427-441.
- Eickenboom, Christine: *Lessings komödienhaftes Lachen als Strategie der Vermittlung zwischen rationalistischen Anforderungen und sozialer Lebenswirklichkeit*, in *Lessing Yearbook* 45, 2018, pp. 183-199.
- Engbers, Jan: *Der «Moral-Sense» bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland*, Heidelberg 2001.
- Fulda, Daniel: *Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesehenschaft von Shakespeare bis Lessing*, Tübingen 2005.
- [Gellert, Christian Fürchtegott]: *La Spigolistra*. Commedia in tre atti recata di Tedesco in comun Volgare per Bartolommeo da Bergamo, Milano 1804.
- Gellert, Christian Fürchtegott: *Sämmtliche Schriften*, Hildesheim 1968.

⁴⁰ «Lieber Herr Vetter, [...] was soll ich aber anfangen? Nehmen Sie sich doch einer armen Wittwe an. Rathen Sie mir. Herr Simon, ein so steinreicher Mann, der fast eine Tonne Goldes im Vermögen hat, der will meine Tochter, meine einzige Tochter nicht haben? Ach! sie ist ja auch nicht arm? Sie hat ja auf dreißig tausend Thaler. Sie ist jung, und schön, und christlich erzogen. Sie hat ihm ja vor ein paar Stunden angestanden. Warum will er sie denn itzt nicht haben?» (ivi, p. 208).

- Gellert, Christian Fürchtegott: *Abhandlung für das rührende Lustspiel*, in Gotthold Ephraim Lessing: *Sämtliche Werke*. Unveränderter photomechanischer Abdruck der von Karl Lachmann und Franz Muncker 1886 bis 1924 herausgegebenen Ausgabe von Gotthold Ephraim Lessings sämtlichen Schriften, vol. 6, Berlin/New York 1979, pp. 32-49.
- Giuriato, Davide: *Zärtliche Liebe und Affektpolitik im Zeitalter der Empfindsamkeit*, in *Handbuch Literatur & Emotionen*. Hrsg. von Martin von Koppenfels, Cornelia Zumbusch, Berlin/Boston 2016, pp. 329-342.
- Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992.
- Jung, Werner: *Das Geld und die guten Worte. Zur Rolle des Geldes bei Gellert*, in «Ein Lehrer der ganzen Nation». *Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts*. Hrsg. von Bernd Witte, München 1990, pp. 134-150.
- Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Stuttgart 1981.
- Kornbacher-Meyer, Agnes: *Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings*, Berlin 2003.
- Kramer, Olaf: *Poetik der Ausgrenzung. Zur Konturierung von Empfindung und Vernunft bei Christian Fürchtegott Gellert*, in *Das achtzehnte Jahrhundert*, 40, 2016, 1, pp. 30-46.
- Potter, Edward T.: *Marriage, Gender, and Desire in Early Enlightenment German Comedy*, Rochester, NY 2012.
- Späth, Sibylle: *Vom beschwerlichen Weg zur Glückseligkeit des Menschengeschlechts. Gellerts Moralische Vorlesungen und die Widerstände der Realität gegen die empfindsame Gesellschaftsutopie*, in «Ein Lehrer der ganzen Nation». *Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts*. Hrsg. von Bernd Witte, München 1990, pp. 151-171.
- Wegmann, Thomas: *Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe*, Würzburg 2002.
- Zwierlein, Cornel A.: *Das Glück des Bürgers. Der aufklärerische Eudämonismus als Formationselement von Bürgerlichkeit und seine Charakteristika*, in *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis, Marianne Willems, Tübingen 2006, pp. 71-113.

Justine Shu-Ting Kao
(New Taipei City, Taiwan)

*Olfactory Experiences and an Unknown Force in Patrick Süskind's
«Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders»*

ABSTRACT. Patrick Süskind's *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders* presents a sort of Janus-figure, gazing backwards toward the primitive form of life (Grenouille's Romantic deliverance) and forward toward an Enlightenment anthropocentric mechanism (an allusion to negative aesthetics) which reveals the formation and dissolution of political power through the olfactory experiences of the protagonist. In other words, it concerns the two worlds between which there is an unknown force transforming all olfactory manipulation/experimentation into nothingness: as men scheme their evil business through objects or scents, a greater force then deconstructs those schemes.

An Unknown Force that Men Fear

Heinrich Zimmer in *The King and the Corpse* remarks upon the sociohistorical movement towards humanity since the rise of Christianity:

The ideal hero of the Greek civilization – paving the way to Christianity and the age of modern man – rid the mind of its archaic reverence for those animal features and forms that had been so conspicuous in the earlier mythologies and religions of Mesopotamia and Egypt. Moses and the Prophets, in their establishment of the Jewish faith of the Old Testament, effected a comparable transformation when they resolutely battled, time and time again, against the relapses of their people into the worship of the local bull-shaped divinities of the Mediterranean; the “golden calf” of the Bible, and the other beast gods of the surrounding pagan world. The Greeks and the Hebrews brought to pass a humanization of the sphere of the divine, which represented the dawn of a new age and was to lead to modern man, a decisive break with the thenceforth archaic tradition that had been

inherited by the ancient world from primitive man, who felt and revered in himself an intrinsic kinship with the animal domain. (127-128)

Certain values in the archaic tradition have been suppressed since the establishment of Christianity, and they are often connected with superstitious notions or negative images such as devils, monsters, and cannibalistic beasts. Unknown force in nature is defamed as satanic possession or rituals of ghastly gods that do nothing but threaten humanity. Animals revered in archaic cultures are explained as agents of an evil force. In other words, there is a deliberate vilification of the archaic tradition, and this is done for the elevation of humanity above nature.

Süskind's *Das Parfum* exists in a sociohistorical context regarding a critique on Western enlightened thinking that values anthropocentric episteme over archaic tradition. His characters (such as Father Terrier), seemingly confident in the enlightened episteme, actually shudder over an unknown force, knowing well that such a force that has been suppressed for a thousand years still exists and dominates the earth in its way unknown to men. As he is informed by a wet-nurse that the infant (Grenouille) might be possessed by the devil because it has no smell, Father Terrier denies the claims and attributes the nurse's statement to the type of superstitious notion which he despises.

[...] it was really quite depressing to see how such heathenish customs had still not been uprooted a good thousand years after the firm establishment of the Christian religion! And most instances of so-called satanic possession or pacts with the devil proved on closer inspection to be superstitious mummery [...]. The worst sort of superstition, straight out of the darkest days of paganism, when people still lived like beasts, possessing no keenness of the eye, incapable of distinguishing colors, but presuming to be able to smell blood, to scent the difference between friend and foe, to be smelled out by cannibal giants and werewolves and the Furies, all the while offering their ghastly gods stinking, smoking burnt sacrifices. How repulsive! (*Perfume* 14-15)¹

¹ “[...] es war ja tief deprimierend zu sehen, daß solche heidnischen Gebräuche nach

Yet, as he shows contempt for paganism, particularly the smelling ability of primitive men, he is terrified over the infant's odd demeanor; the latter scrutinizes him with piercing eyes, sniffing hard as if he could detect something filthy emanating from him. At that moment, Father Terrier is probably aware that the unknown force – the force that was not uprooted thousand years ago – will demonstrate its effects through the innocuous-looking infant, and he might know that something suppressed in modernity is not superstitious, but real – a fact that he eschews.

Appropriation or manipulation of the olfactory in this novel alludes to suppression of the power of odors that the primitive men harnessed in the archaic tradition. For primitive men, it was the olfactory sense that they depended on most as their major receptor for information from their surroundings. Grenouille's "intense olfactory experience"² in his childhood exemplifies the primitive capability of coming into contact with his surroundings. Grenouille cannot speak until the age of four, when he blurts out his first word: fishes. Fish were the first things he ever smelled when he was just newly delivered in a fish booth. Later, he speaks the word "wood" as he sits on beechwood logs, smelling the odor of the wood. He learns the surrounding objects by smelling their scents, rather than depending on language, as most children do. "[He] even knew how by sheer imagination to arrange new combinations of them, to the point where he created odors that did not exist in the real world"³. Presented in contrast to Grenouille's

über tausendjähriger fester Installation der christlichen Religion immer noch nicht ausgerottet waren! Auch die meisten Fälle von sogenannter Teufelsbesessenheit und Satansbündelei erwiesen sich bei näherer Betrachtung als abergläubisches Spektakel [...]. Schlimmster Aberglaube, wie in dunkelster heidnischster Vorzeit, als die Menschen noch wie Tiere lebten, als sie noch keine scharfen Augen besaßen, die Farbe nicht kannten, aber Blut riechen zu können glaubten, meinten, Freund von Feind zu erriechen, von kannibalischen Riesen und Werwölfen gewittert und von Erinnyen gerochen zu werden, und ihren scheußlichen Göttern stinkende, qualmende Brandopfer brachten. Entsetzlich!" (*Das Parfum* 19-20).

² "intensive[s] Geruchserlebnis" (33; 25).

³ "[Er] sie sogar in seiner bloßen Phantasie untereinander neu zu kombinieren verstand und dergestalt in sich Gerüche erschuf, die es in der wirklichen Welt gar nicht gab" (34; 26).

olfactory capabilities, Madame Gaillard has been deprived of the sense of smell due to serious abuses imposed by her father in her childhood (25; 19). As Freud argues, the rise of civilization is associated with the suppression of olfactory stimuli (Gray 491). Madame Gaillard is a typical victim in the age of the Enlightenment that attempts to suppress the primitive sensory impulse. She is also a typical Enlightened thinker with merciless order and rationality (Gray 495). The olfactory system connects not merely to the recognition of the visible world, but the memory and the realm of imagination. Grenouille's primitive sensory forte reaches its ultimate state of deliverance after he stays in the cave for seven years. If human effluvium in the city where Grenouille grows up is intrinsic to the system of Enlightenment, the cave "devoid of humanity"⁴ is a place unbounded with the mechanic system; it is also a place where Grenouille feels "peace, olfactory peace"⁵.

There was not the least notion of God in his head. He [Grenouille] was not doing penance nor waiting for some supernatural inspiration. He had withdrawn solely for his own personal pleasure, only to be near to himself. (123)⁶

At the moment of peace, Grenouille disengages from dissecting the odors, since what he longs for is the primitive odor of the sea.

It had a simple smell, the sea, but at the same time it smelled immense and unique, so much so that Grenouille hesitated to dissect the odors into fishy, salty, watery, seaweedy, fresh-airy, and so on. He preferred to leave the smell of the sea blended together, preserving it as a unit in his memory, relishing it whole. The smell of the sea pleased him so much that he wanted one day to take it in, pure and unadulterated [...]. (35)⁷

⁴ "menschenlee[r]" (149; 116).

⁵ "Ruhe [...] geruchliche Ruhe" (154; 120).

⁶ "Er hatte mit Gott nicht das geringste im Sinn. Er büßte nicht und wartete auf keine höhere Eingebung. Nur zu seinem eigenen, einzigen Vergnügen hatte er sich zurückgezogen, nur, um sich selbst nahe zu sein" (158).

⁷ "Es roch simpel, das Meer, aber zugleich roch es groß und einzigartig, so daß Grenouille zögerte, seinen Geruch aufzuspalten in das Fischige, das Salzige, das Wäßrige, das

Grenouille's feeling of peace and deliverance in the cave is temporary⁸. He eventually leaves the mountain. Nevertheless, the cave that contains an unknown force deconstructing the system of the enlightened episteme still functions as a counterforce against modernity in Grenouille's subsequent olfactory adventures.

Epistemic environment

This novel set within the historical framework of eighteenth-century France reveals a satirical critique of the age of Enlightenment. It debunks modernity as a horrible age that “subjugates all matter to its design” (Donahue 38) through a form of mimetic appropriation and de-differentiation.

Tangige, das Frische und so weiter. Er ließ den Geruch des Meeres lieber beisammen, verwahrte ihn als ganzes im Gedächtnis und genoß ihn ungeteilt. Der Geruch des Meeres gefiel ihm so gut, daß er sich wünschte, ihn einmal rein und unvermischt [...]” (46).

⁸ According to Judith Ryan, under Süskind's “masterful blending technique”, the Romantic influence manifests in Grenouille's isolated mountaintop (equivalent of Goethe's *Faust*, Thomas Mann's *Doktor Faustus*, Job's “sore boils”, and the “alchemic power” of Baudelaire and Rilke), superstitious notes, revolutionary notion, as well as classical models and ancient myths. The pastiches of romantic themes/multiple allusions, however, function as an “insertion of quotations” (Ryan 399) that facilitates the effect of parody in post-modern text. Süskind's *Das Parfum*, in other words, appropriates the existing texts of Romanticism while “cannibalizing” or evaporating them via the technique of parody. See Judith Ryan's “The Problem of Pastiche: Patrick Süskind's *Das Parfum*”. Manfred R. Jacobson reads *Das Parfum* as a parody of the “artist's novel” (*Künstlerroman*) of Thomas Mann's *Tonio Kröger*; he identifies the protagonist as a monster-criminal artist. According to Jacobson, there is no epiphany in the cave of the mountaintop; it is merely a place where Grenouille hibernates (survival instinct) till fear strikes him, as he is aware of his lack of an odor. See “Patrick Süskind's *Das Parfum*. A Postmodern *Künstlerroman*”. In contrast, Bruce E. Fleming reads *Das Parfum* as a parable rather than a parody: Grenouille represents a typical (post)romantic artist alternating between the “innermost” and the social life (79). The cave in the mountain, characteristic of romantic vision “impervious to change and dissolution” (Fleming 81) of reality, provides artists with self-sufficiency. Yet Grenouille leaves the place since he swings back to the world of the other, where he appeals to technique (language/rationality/principles) for self-expression to others. See Bruce E. Fleming's “The Smell of Success: A Reassessment of Patrick Süskind's *Das Parfum*”.

As the sense of smell is a primitive ability of human beings in their communication with divinity, “he who rule[s] scent rule[s] the hearts of men”⁹; “Odors have a power of persuasion stronger than that of words, appearances, emotions, or will. The persuasive power of an odor cannot be fended off, it enters into us like breath into our lungs, it fills us up, imbues us totally. There is no remedy for it”¹⁰. To control men’s emotions and consciousness, the usurper blends and fabricates odors that in some way replicate the original odors capable of evoking enlightened spirits. Nevertheless, it is ridiculous and ironic for those who desire to manipulate or earn profits through olfactory experimentation or techniques, since the essence of odor extracted from its matter is evanescent, transitory, and temporary – a reality that no man can alter.

Baldini is one of the typical enlightened thinkers indulging in “hectic mania for novelty”, “experimentation”, and “speed”¹¹. He warns himself, “Baldini! Sharpen your nose and smell without sentimentality! Dissect the scent by the rules of the art! You must have the formula”¹². Baldini has no talent for distinguishing smells; he can progress within the perfumery business since he depends on his mechanic replication skill, a skill applicable to the age of mechanism: “the art of perfumery was slipping bit by bit from the hands of the masters of the craft and becoming accessible to mountebanks, at least a mountebank with a passably discerning nose, like this skunk Pélissier”¹³. Baldini underscores formula as exact instruction for his apprentice Grenouille. As he succeeds in beating down his rival Pélissier, he desires

⁹ “wer die Gerüche beherrschte, der beherrschte die Herzen der Menschen” (199; 155).

¹⁰ “Es gibt eine Überzeugungskraft des Duftes, die stärker ist als Worte, Augenschein, Gefühl und Wille. Die Überzeugungskraft des Duftes ist nicht abzuwehren, sie geht in uns hinein wie die Atemluft in unsere Lungen, sie erfüllt uns, füllt uns vollkommen aus, es gibt kein Mittel gegen sie” (107-108; 82).

¹¹ “hektische Neuerungssucht”, “Experimentierwut”, “Geschwindigkeit” (72; 55).

¹² “Baldini! Die Nase geschärft und gerochen ohne Sentimentalität! Den Duft zerlegt nach den Regeln der Kunst! Bis heute abend mußt du im Besitz der Formel sein!” (81; 62).

¹³ “[...] entglitt die Kunst des Parfümiers nach und nach den wenigen universalen handwerklichen Könnern und stand Quacksalbern offen, sofern sie nur eine leidlich feine Nase besaßen, wie zum Beispiel diesem Stinktief Pélissier” (72; 55).

to expand his perfumery enterprise, circulating scents in the greatest quantity as well as the fastest speed (131; 100). He believes that as he holds the inscription of perfumery production that Grenouille offers, odors can be replicated via a form of mimetic appropriation. The untalented Baldini dominates the shop as a master, and the genius Grenouille initiates as an apprentice since he “lacks norms for expression” (Fleming 80). However, Baldini’s principles and formula reflect the fantasy of the enlightened episteme. His skill is unnecessary, even superfluous for Grenouille, who (before assimilating with the social mechanism) creates perfume via his olfactory talent and imagination. As Baldini arrives at the summit of business, the Pont-au-Change where his shop is located suddenly collapses, and this greatest of perfumers vanishes along with his dream. As Süskind allows the diverse odors of Baldini’s shop to “float high above the Seine from Paris to Le Havre”¹⁴ for several weeks, the sociohistorical movement towards catastrophe is teeming with satire on rationality and mechanism.

The Marquis de la Taillade-Espinasse, whom Grenouille encounters as he has just left his tranquil cave, fetishizes no less over experimentation and mechanical means than does Baldini. He deduces that “life could develop only at a certain distance from the earth, since the earth itself constantly emits a corrupting gas, a so-called *fluidum letale*, which lames vital energies and sooner or later totally extinguishes them”¹⁵. Obsessed with the theory, he contributes to the development of *fluidum vitale* with “mechanical and dietetic means”¹⁶ that he believes can help living creatures “grow away from” the corrupting earth. Just as Baldini uses Grenouille to beat down his business rival, so the marquis uses Grenouille to support his *fluidum letale* theory, as the latter is an ideal example for proving the condition of having

¹⁴ “[...] Lauf der Seine von Paris bis nach Le Havre überschwebte” (145; 111).

¹⁵ “[...] Leben nur in einer gewissen Entfernung von der Erde entwickeln könne, da die Erde selbst ständig ein Verwesungsgas verströme, ein sogenanntes *fluidum letale*, welches die Vitalkräfte lähme und über kurz oder lang vollständig zum Erliegen bringe” (179; 139-140).

¹⁶ “mechanischen und diätetischen Mitteln” (202; 158).

been “completely encapsulated by the corrupting element of the earth”¹⁷. The marquis successfully convinces the public of the healing power of the *fluidum vitale* through the process of transforming Grenouille from a “brutalized beast” to a “civilized, properly proportioned human being”¹⁸. Indulging in hectic mania for *fluidum vitale*, he believes he can be rejuvenated by the high elevation of the Pyrenees mountains. However, he has never returned since his adventure in the highest mountain. The Marquis de la Taillade-Espinasse represents the age of Enlightened episteme of (pseudo)-science and medicine, engaging in his flawed theory with which he eventually kills himself.

Süskind’s criticism of enlightened rationality is thoroughly expressed in Antoine Richis. Ostensibly, Süskind shapes Richis an image of a protective parent. In reality, what the author emphasizes is that Richis’ fatherly love for his daughter Laure is “tied to her utility for his self-serving ambitions, since her blossoming beauty provides him with an efficient means to accomplish his plan for sociopolitical advancement” (Gray 502). Richis and Grenouille are rivals, since both of them compete to appropriate Laure for their specific aims. “Although Richis thinks in visual metaphors while Grenouille follows olfactory pursuits, the structure of their thought remains the same” (Gray 502). Just as the perfumers like Baldini and Grenouille employ the technique of enfleurage extricating essence from the matter – which is a process of abstraction – so Richis enacts the abstract idealism in his plan of marrying Laure to an aristocrat (Gray 502). Richis, in this rivalry, loses his commercial treasure to Grenouille. To some degree, *Das Parfum* mysteriously binds the father together with the murderer. It deliberately engages Richis in the position of accomplice: this father’s anxiety for the security of his daughter in previous days vanishes at the moment of Laure’s approaching danger, and he sleeps well that night when Laure is falling victim to murder. Through revealing a mysterious destiny, Süskind integrates Richis

¹⁷ “also völlig umschlossen vom Verwesungselement Erde” (179; 140).

¹⁸ “geschundenes, verrohtes Tier”; “wahrhaftig ein zivilisierter, wohlgestalter Mensch” (202; 158).

into an epistemic sociohistorical environment that establishes despotism and destruction.

Grenouille's Progress

Patrick Süskind's novel *Das Parfum* elicits contemplation over the compatibility of art and society. Bruce E. Fleming argues in "The Smell of Success: A Reassessment of Patrick Süskind's *Das Parfum*" that the novel concerns the parable of the (post)romantic artist: the artist is anxious to engage in some type of self-expression, as conforming to his nature – solitary and alienated – no longer suffices his desires. The protagonist, Grenouille, though resenting the outside world, desires to be accepted in society, and he looks for a form of expression in art. In other words, he searches for an outlet that can conflate his art with his society. In his quest for the definition of the self through a certain format, he becomes a serial killer – his art co-exists not simply with the world, but also with violence. In his study of reader reactions to the novel, Damon O. Rarick in "Serial Killers, Literary Critics, and Süskind's *Das Parfum*" argues that the novel *Das Parfum* engages in a certain "ritual violence" stemming from "a traditional dis-ease in conflating aesthetics and violence" (211). This conflation reflects the dark aspect in eighteenth-century Enlightenment thought that undermines humanist ideals, and is influenced by twentieth-century media representations and promotion of violence and barbarity. If violence, as Rarick observes, penetrates through media into a fiction world embedded with aesthetics and parodic allusions to its precursors so as to achieve the effect of pleasure on its readers, then the same violence is represented when it reflects back from fiction into the media. Patrick Süskind's novel exemplifies a conflation of aesthetics and violence through political allusion to one's quest for political identity. Grenouille, in his quest for the essence of love, elicits the formation of power through an anthropocentric political mechanism which penetrates the artist's consciousness as well as the collective consciousness of society.

The sociohistorical movement towards humanity that has existed since the rise of Christianity involves the suppression of the value of archaic tradition that held reverence for animals or even regarded them as the intrinsic

kin of human beings. Süskind's *Das Parfum* reveals man's contempt for, or objectification of, animals as an ingrained bias in Enlightened culture. Grenouille, before his progress into the enlightened society, is seen as a beast – a toad (17, 96, 97; 13, 73, 74), a tick (29, 41, 90, 114, 168, 242-244; 21, 31, 69, 87, 131, 190-192), a spider (24, 30, 99; 17, 23, 75-76), etc. The dichotomy of human beings and animals reflect a hierarchy of social status enacted through political discourse of the anthropocentric machine. In "Tick"¹⁹, Agamben describes the confinement of animals, echoing Heidegger's concept of *Umwelt*: the invertebrate animal's environment is a domain where it can reside as a parasite, drawing in the blood of its host until its lifespan comes to an end. In contrast to animals, man does not perpetually remain in such relationships with other species: host and parasite, predator and prey. Man, having started out as an animal, intends to elevate himself from a place on food chain to that of "humanity" – from the animal's environment to the man's world as a world builder. By the time Agamben sees the binary division between animal and man, he sees the animal-man binary narrative as a discourse stemming from the frame of an anthropological machine. Süskind's *Das Parfum* opens with the scene of the fish market where Grenouille is born as a base animal at a fish booth. His mother is about to dispose of him as she did for her previous stillbirths, which for her are merely "the bloody meat", not greatly different from "the fish guts that lay there"²⁰. Though rescued and later fostered in an orphanage, Grenouille lives in solitude; children fear him and keep distance from him. Before acquiring his journeyman papers – a necessary certification for possessing human rights for work with dignity, he works for those (e.g., Grimal) who take him in and exploit him to the full. Grenouille has no human identity; he lives as a parasite animal or insect in a world of utilitarianism where his exploiters accept him for his unusual capability of smelling odors – a talent that helps them make a fortune. In other words, Grenouille is endowed with two double identities: an undesired base creature and a useful animal. He is

¹⁹ See Agamben's *The Open: Man and Animal*, page 45-48.

²⁰ "das blutige Fleisch"; "dem Fischgekröse, das da schon lag" (8; 5).

nothing more than a monster shunned by human society; even when he is exploited, he is still classified as an animal separable from the *qualified life*. His animal-like existence is reduced to a repulsive monster-beast or devil, or in Agamben's term a *bare life*²¹ in the anthropocentric social/political mechanism.

There is always an underlying innuendo of the term *bare life* and the “anthropocentric machine” in Süskind's *Das Parfum* (adapted to Tom Tykwer's 2006 German crime thriller *Perfume: The Story of a Murderer*.) Grenouille's lack of physical scent symbolizes a lack of identity recognized by society. The fundamental physical scent of human being is an effluvium that facilitates men to blend with their stench surrounding.

The stench of sulfur rose from the chimneys, the stench of caustic lyes from the tanneries, and from the slaughterhouses came the stench of congealed blood. People stank of sweat and unwashed clothes; from their mouths came the stench of rotting teeth, from their bellies that of onions, and from their bodies, if they were no longer very young, came the stench of rancid cheese and sour milk and tumorous disease. (*Perfume* 3)²²

²¹ In *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Giorgio Agamben remarks on the banishment of the undesired in society into alienation. The term “homo sacer” in Greek refers to a criminal or an outlaw whose existence has been shunned by human society. For Agamben, *homo sacer* is a term extended to meaning “men being politically deprived of human rights”. It is not hard to find historical examples of political persecution: the Nazi concentration camps, the ruins of Yugoslavia, Cuba's imprisonment by the Spanish, etc. Such examples demonstrate the indestructible cage facing the *homo sacer*. In *The Open*, Agamben argues that there is a danger in the dichotomy between man and animal, and he quotes from Martin Heidegger's description of the state of animals in captivation/captivity (a state of being withheld in prison) as an example of the man-animal dichotomy. Agamben identifies “animal in captivation” as a discourse of political persecution: Under the frame of discourse, men are compared to “animals in captivation” or identified with men having *bare life*. As the State classifies them as *bare life* in being controlled by their biological lives, they are forced to respond to stimuli in the domain of the food chain and wait to be devoured by their predators due to their weaker nature. If they desire to gain political significance, they must motivate themselves to elevate above the state of captivation.

²² “Aus den Kaminen stank der Schwefel, aus den Gerbereien stanken die ätzenden

As Gray notes, Süskind “draws on Corbin’s social history of odor in evoking the putrid smells of civilized Paris. The infernal stench pervading the metropolitan center of the European Enlightenment parallels the infernal lovelessness Süskind attributes to the city’s populace” (494). Lacking in human odor, Grenouille’s existence is perceived as strange by others. He is shunned by human society. The fish market where he is born and abandoned symbolizes the state of exception separable from the *qualified life*. He is a *homo sacer* – a creature or an animal, rather than a *qualified life* with human rights.

Grenouille is endowed with a superhuman sense of smell that signifies dual meanings: the capability of tracing the smell of heaven and the monstrous desire eliciting corruption and violence. The first time he smells the scent of a redheaded girl, he finds it is not like that effluvium of the public which is disgusting and even unbearable to him. The scent on the girl is angelic; it possesses the power to initiate love and peace. It is the scent that enters his memories in his subsequent reclusive life in a cave (Grenouille recalls the scent on the girl as he smells the odor of the sea in the cave and detects the scent on Laure Richis in a garden.) To capture the essence of the angelic scent, Grenouille accidentally kills the girl. He does not feel guilty for her death; instead, he laments the loss of the scent. The evanescence of scent evokes his desire to “revolutionize the odoriferous world”, “like all gifted abominations, for whom some external event makes straight the way down into the chaotic vortex of their souls”²³. Overwhelmed by the desire for the aroma, Grenouille decides to “establish a pure and systematic aesthetic” (Gray 497) to “delay its loss as long as humanly possible”²⁴. This

Laugen, aus den Schlachthöfen stank das geronnene Blut. Die Menschen stanken nach Schweiß und nach ungewaschenen Kleidern; aus dem Mund stanken sie nach verrotteten Zähnen, aus ihren Mägen nach Zwiebelsaft und an den Körpern, wenn sie nicht mehr ganz jung waren, nach altem Käse und nach saurer Milch und nach Geschwulstkrankheiten” (6).

²³ “die Welt der Düfte zu revolutionieren”; “und wie alle genialen Scheusale, denen durch ein äußeres Ereignis ein gerades Geleis ins Spiralenchaos ihrer Seelen gelegt wird” (57-58; 43-44).

²⁴ “seinen Verlust so lange als irgend möglich hinauszuzögern” (245; 192).

ambition leads him to transform from a *bare life* to a *qualified life*, sustaining the life of the parasitic tick. “The parasitic ‘tick’ of the super-natural” – Neil H. Donahue notes in “Scents and Insensibility” – “is carried along and sustained by the warm body of historicism” (37).

In his quest for the aroma in Grasse, Grenouille is engaged in biopolitics, which is “a new technology of power...[that] exists at a different level, on a different scale, and [that] has a different bearing area, and makes use of very different instruments” (Foucault, *Society Must Be Defended* 242). He attempts diverse methods for the creation of the perfume – distillation, hot enfleurage, cold enfleurage, etc. – and each method is an instrument having the potential to change the bio-life of humanity. It is the desire to approach the divine aroma that urges the protagonist to create his own perfume. Unfortunately, the action does not lead to divinity, but constitutes a certain form of politics that contaminates the soul. Grenouille is then drawn into obscene activities. He kills a young lavender picker, a prostitute, and several other beautiful young women in order to distill his “thirteenth scent”. Eventually, he hunts and murders Laura Richis, whose scent he successfully distills by cutting her hair, obtaining the thirteenth scent. The process of fabricating perfume signifies a transformation within Grenouille. As Gray notes, *Das Parfum* concerns a perverted bildungsroman of a young man, relating “the progressive integration of its singular protagonist into his sociohistorical and epistemic environment” (493). Grenouille changes from an outsider of society who loathes the scents of humans to an enlightened anthropocentric thinker who appropriates things that do not belong to him. This change, ironically, facilitates his integration into a *qualified life* of the sociohistorical environment. To obtain the essence of beauty, he uses the technique of separating essence from its matter (the body of his victims). Murder for him is the most efficient means, since he believes it avoids the ruin of the scent²⁵. As he successfully obtains the scents from his victims,

²⁵ Animals, while being macerating as flowers in a container, panic, struggle, and as a result produce “Todesschweiß, die das warme Fett durch Übersäuerung verderben” “sweat whose acidity ruin[s]” the quality of the scent (236; 186). Grenouille thus kills his victims before depositing of them in the process of maceration.

he deftly applies them to himself. Sometimes, he disguises himself as *an innocent man* so as to escape his rivals or undertake certain crimes. In other situations, he disguises himself as *a good man* merging harmoniously with people. In whatever case, Grenouille's perfumery reflects an enlightened episteme for "abstraction" (Gray 502) that underscores the de-differentiation of his victims. Just as the author applies the technique of pastiche to insert the themes of romanticism into the novel for the effect of parody (see Ryan), so Grenouille obtains the essence through the technique of pastiche/combination – a means that evokes the same effect of parody. As he strives for his *Dasein* through the blending of scents into oneness (idealism/abstraction), he ironically falls into his status within the obscene world. The novel debunks a trend of the sociohistorical/sociopolitical movement towards enlightened rationality that fosters negative/horrible aesthetics²⁶.

Grenouille's biopolitical business reaches its apex as he thoroughly controls the olfactory sensibilities of the public. On the day of his execution, Jean-Baptiste Grenouille applies a drop of the perfume that he has distilled from the scent of his victims' hair, taken from them following their murders. The fragrance of the perfume Grenouille now wears stirs a clamor among the crowd. What Grenouille represents to his executioner and the crowd in attendance is no longer a criminal, but rather "an angel" or someone who is seen to bring them love and care. The scaffold waiting to taste the blood of Grenouille turns into *a sacred altar*. The executioner and the crowd declare Grenouille innocent and become insane, falling into an orgy. Even Antoine Richis, father of one of the victims, embraces Grenouille as his son. Grenouille moves to the dominant biopolitical realm through his olfactory technique. As the power of the perfume takes effect, the crowd is

²⁶ Negative aesthetics influences not merely the protagonist, but also its readers. Rarick in "Serial Killers, Literary Critics, and Süskind's 'Das Parfum'" identifies Grenouille as a perverse and corrupt literary hybrid. He perceives a "wound culture" in the reaction of the public to the novel *Das Parfum*: the major reason that makes the novel popular is that it elicits public fascination with torn and tortured bodies. Such literary works or media are popular as they arise pleasure within that segment of the public who are drawn to images of violence and barbarism.

passively affected and emotionally disturbed, slavishly obeying Grenouille. Perfume is a catalyst, a vehicle for transformation. Both Grenouille and the crowd love and need perfume. There exists an inseparable symbiotic relationship between them in the biopolitical body. Each of the men and women is satisfied in dream, in hallucination, appreciating Grenouille as a savior/angel, while Grenouille savors his victory under the frame of anthropocentric machine that not only elevates him from *bare life* (undesired one) to *qualified life*, but also endows him a control apparatus exerted over a population.

An Unknown Force that Interrupts

Grenouille's murder for plundering the scents reflects a horrible negative aesthetic in the revolutionary age that epitomizes novelty, rationality, and progress. The narrator criticizes Enlightened men as maniacs who manage to "infect the whole society with their perfidious fidgets, with their sheer delight in discontent and their unwillingness to be satisfied with anything in this world, in short, with the boundless chaos that reigns inside their own heads"²⁷. He also forecasts an age of degeneration and disintegration due to man's propagation of atheism and disbelief in oracles:

you needn't wonder that everything was turned upside down, that morals had degenerated, and that humankind had brought down upon itself the judgment of Him whom it denied. It would come to a bad end. The great comet of 1681 – they had mocked it, calling it a mere clump of stars, while in truth it was an omen sent by God in warning, for it had portended, as was clear by now, a century of decline and disintegration, ending in the spiritual, political, and religious quagmire that man had created for himself, into which he would one day sink and where only glossy, stinking swamp flowers flourished, like Pélissier himself! (*Perfume* 58)²⁸

²⁷ "geschafft, ihre eigne perfide Ruhelosigkeit, die schiere Lust am Nichtzufriedensein und des um alles in der Welt Sichnichtbegnügenkönnens, kurz: das grenzenlose Chaos, das in ihren Köpfen herrscht, auf die gesamte Gesellschaft auszudehnen" (74; 57).

²⁸ "[...] brauchte man sich nicht zu wundern, wenn sich alles von oben nach unten

The typical Enlightened figures in the novel – Madame Gaillard, Baldini, the Marquis de la Taillade-Espinasse, and Grenouille – exemplify a century of decline and degeneration. They are encapsulated in their planning, yet they all end in sinking into stinking swamp.

Süskind's *Das Parfum* elucidates “the futility of systematic calculation and long-term planning in a world governed by unforeseeable forces” (Gray 495). Although his characters seek out prosperity through systematic calculation, they all end in (self)-destruction despite fulfilling their ambitions. Süskind illuminates an unknown force that, though having been suppressed for a thousand years, still exists and dominates the earth. It is the force that Father Terrier despises and fears as he senses it in the infant Grenouille. It is regarded as a mystery, superstition, or nonsense regarding the age of rationality; it is deliberately repressed as ineffable knowledge. Nevertheless, it is an antagonist/destructive force overwhelming the system of enlightened calculations.

Süskind dramatizes the antagonism between the anthropocentric machine of enlightened reason and the archaic unknown force. If the man-made perfume is the odor bio-politically applied in the realm of anthropocentric despotism, there is an unknown force unpredictably reincarnated into a certain form of scent that deconstructs the bio-political power. The mountain cave where Grenouille dwells for seven years is one of the places where the antagonism takes place. To shun human smells, the protagonist exiles himself from society and takes refuge in a cave. The cave is a space of Romantic deliverance, yet it is still a barrier to be penetrated by Grenouille's enlightened consciousness. As Fleming notes, the cave is a place

kehrte und die Sitten verlotterten und die Menschheit das Strafgericht dessen, den sie verleugnete, auf sich herabzog. Böse wird es enden. Der große Komet von 1681, über den sie sich lustig gemacht haben, den sie als nichts als einen Haufen von Sternen bezeichnet haben, er war eben doch ein warnendes Vorzeichen Gottes gewesen, denn er hatte – jetzt wußte man es ja – ein Jahrhundert der Auflösung angezeigt, der Zersetzung, des geistigen und politischen und religiösen Sumpfes, den sich die Menschheit selber schuf, in dem sie dereinst selbst versinken wird und in dem nur noch schillernde und stinkende Sumpfb Blüten gediehen wie dieser Pélissier!” (75-76).

where the artist believes that memory or recollection is “under the control of the individual” (81), but a life of isolation cannot satisfy the artist, and Grenouille “realizes that the danger of this solipsistic feeding off one’s self is in the loss of form” (82). As Grenouille struggles between staying in the inner world of peace and adventuring into the outer world for perfumery prosperity, a fog appears as a warning to his soul at the moment of internal catastrophe.

The fog slowly climbed higher. Soon Grenouille was completely wrapped in fog, saturated with fog, and it seemed he could not get his breath for the foggy vapor. If he did not want to suffocate, he would have to breathe the fog in. And the fog was, as noted, an odor. And Grenouille knew what kind of odor. The fog was his own odor. His, Grenouille’s, own body odor was the fog. (*Perfume* 133)²⁹

Grenouille perceives the enlightened self in his soul, and recognizes the fact that he might be killed by himself if he evolves into a thorough enlightened man. Nevertheless, he succumbs to his weakness, returning to the world teeming with smells of stench. In Grenouille’s perverse progress towards a prosperous perfumer/artist/manipulator, an unknown force continues to participate in the antagonist relationship with the anthropocentric machine, eventually destroying the manipulator-artist.

In the episode of the orgy of the crowd, when Grenouille holds a power elevating him from *bare life*, the unknown force surreptitiously penetrates Grenouille’s olfactory realm. Mysteriously, Grenouille does not continue to rule over the crowd. His identity as “an angel” admired among the crowd does not satisfy the desire of being in love. He feels himself to be, though admired by the crowd, a stranger to himself. “Fog” reappears:

A light fog, or better a haze, hung now over the fields, and the odors that came from them – grass, broom, and rose – seemed washed clean,

²⁹ “Der Nebel stieg langsam immer höher. Bald war Grenouille vollkommen umhüllt von Nebel, durchtränkt von Nebel, und zwischen den Nebelschwaden war kein bißchen freie Luft mehr. Er mußte, wenn er nicht ersticken wollte, diesen Nebel einatmen. Und der Nebel war, wie gesagt, ein Geruch. Und Grenouille wußte auch, was für ein Geruch. Der Nebel war sein eigener Geruch. Sein, Grenouilles, Eigengeruch war der Nebel” (170-171).

comfortably plain and simple. Grenouille crossed the garden and climbed over the wall. (*Perfume* 244-245)³⁰

Different from the previous olfactory experience of sensing the fog as his odor, Grenouille now senses other odors from nature – the most simple and cleanest ones, representing the purity of the soul. The “fog” surreptitiously slips into the (un)consciousness of the protagonist and draws him back to his pre-natal state (the state before his progress into the anthropocentric world). Grenouille recognizes that his olfactory power cannot “make him able to smell himself”, though it “might allow him to appear before the world as a god”³¹. He knows that he still does not know who he is, though he has appropriated the essence extracted from others. Speculating upon the questions about his identity and the meaning of the perfume for him and others, Grenouille wanders to his birthplace in the fish market. Before him is “the cemetery grounds like a cratered battlefield, burrowed and ditched and trenched with graves, sown with skulls and bones”³². The atmosphere is gothic; the boundaries between life and death are ambiguous. The surrounding of the cemetery ground unleashes a power that Grenouille cannot control. As Gray notes, there is an ingrained “destructive impulse inherent in Enlightenment metaphysics” (503). The odor unleashed from the cemetery enacts destructive dialect that no one can escape. Grenouille is unable to unbound himself from the force that is driving him to follow the path towards death – the only path that disengages him from the Enlightenment, when he eventually recognizes what he has done in his activities of perfumery is futile or meaningless to him. He pours the perfume over his head in front of the crowd that has long been suffering from starvation. Then he is encompassed, worshiped, and devoured. Nothing is left, except for

³⁰ “Jetzt hing ein dünner Nebel, ein Dunst eher, über den Feldern, und die Düfte, die von dorthier kamen, Gras, Ginster und Rose, waren wie gewaschen, rein, simpel, tröstlich einfach. Grenouille durchquerte den Garten und stieg über die Mauer” (311).

³¹ “sie konnte ihn nicht vor sich selber riechen machen”; “mochte er auch vor der Welt durch sein Parfum erscheinen als ein Gott” (316; 252).

³² “Das Gelände des Friedhofs lag wie ein zerbombtes Schlachtfeld”; “zerwühlt, zerfurcht, von Gräben durchzogen, von Schädeln und Gebeinen übersät” (318; 253).

Grenouille's tattered clothes, blood, and the near-empty bottle of perfume holding the last remaining drop. This cannibalism in which the organs and each part of the body of Grenouille are snatched and devoured replicates Grenouille's appropriation/theft of the scents of those victims – a predatory behavior which to some degree could be seen as cannibalism. Then, the genius perfumer is forgotten as “his gifts and his sole ambition were restricted to a domain that leaves no traces in history: to the fleeting realm of scent”³³. The unknown force successfully intrudes Grenouille's olfactory realm and ruins it as much as it dissolves the ambitions of Madam Gaillard, Grimal, Giuseppe Baldini, and the Marquis de la Taillade-Espinasse.

Evil does not withdraw from the world, though Grenouille has died. Those cannibals who kill Grenouille are “all a little embarrassed” and then “smile” and feel “proud”: “for the first time they [had] done something out of love”³⁴. The last scene suggests though they just awake from the horrible act as the perfume evaporates or flees, they may commit the same type of homicide if evoked by the scent again. Evil dwells in desire, and desire dwells in human beings. Nevertheless, an unknown force perpetually traces men's evil activities and dissolves them in its way.

Conclusion

Das Parfum articulates an unknown archaic force lurking in the system of anthropocentric/enlightened culture. Though it has been suppressed in a form of superstitious notion, the unknown force still penetrates the activities of mankind and deconstructs their long-term planning. The force is not a chaotic power blindly destroying men and their schemes. Instead, it follows its own principles. One of the principles the archaic force ordains is evanescence and temporality. The essence exists on Earth only in the short-term. All the best scents or the most beautiful things (e.g., the scent of the sea and the ones from Laure Richis and the red-haired girl) are evanescent

³³ “[...] sich sein Genie und sein einziger Ehrgeiz auf ein Gebiet beschränkte, welches in der Geschichte keine Spuren hinterläßt: auf das flüchtige Reich der Gerüche” (5; 3).

³⁴ “alle ein bißchen verlegen”; “lächeln”; “stolz”; “sie hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan” (320; 255).

and temporary; the essence disappears or withdraws from the Earth as its original possessor dies. Even the scent of the ambergris that possesses a longer olfactory life than the other scents such as jonquil and tuberose (*Das Parfum* 245; 192-193) cannot keep the essence with it as it is exposed to the air. In much the same vein, as Grenouille's victims holding the best scents die, the new scent extracted from them eventually loses its effect as it evaporates within a few hours into the air. Another principle concerns the inseparability of essence and matter. Grenouille's appropriation of the essence through the technique of extracting the essence of odor from its original possessor (the matter) renders the deterioration of the essence – a result that he knows well before committing a series of murders (245; 192). The essence cannot maintain its primitive form as it leaves its original possessor, even under the most advanced technique of preservation. It has lost its original essence as those original possessors have died. This is witnessed in the crowd falling into hallucination in orgy. It is also seen in the famished crowd at the cemetery ground that enacts cannibalism as the evoked desires drive them to their darkest side of humanity, rather than heavenly deliverance. What they inhale is no longer the original essence, but the deteriorated one distilled through a process of predatory acquisition. Something that the perfume inspires, as a result, is not heavenly love, but human desire and violence. *Das Parfum* describes the destructive anthropocentric machine, demonstrating the status of nothingness at the moment when the unknown force eventually deconstructs the anthropocentric system.

Works Cited

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press, 1998.
- . *The Open: Man and Animal*. Translated by Kevin Attell, Stanford University Press, 2002.
- Donahue, Neil H. "Scents and Insensibility: Patrick Süskind's New Historical Critique of 'Die Neue Sensibilität' in *Das Parfum*". *Modern Language Studies*, vol. 22, no. 3, 1992, pp. 36-43.
- Fleming, Bruce E. "The Smell of Success: A Reassessment of Patrick Süskind's *Das Parfum*". *South Atlantic Review*, vol. 56, no. 4, 1991, pp. 71-86.

- Foucault, Michel. *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-1976*. St. Martin's Press, 1997.
- Gray, Richard T. "The Dialectic of 'Enscenment': Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture". *PMLA*, vol. 108, no. 3, 1993, pp. 489-505.
- Jacobson, Manfred R. "Patrick Süskind's *Das Parfum*: A Postmodern Künstlerroman". *The German Quarterly*, vol. 65, no. 2, 1992, pp. 201-211.
- Rarick, Damon O. "Serial Killers, Literary Critics, and Süskind's *Das Parfum*". *Rocky Mountain Review*, vol. 63, no. 2, 2009, pp. 207-224.
- Ryan, Judith. "The Problem of Pastiche: Patrick Süskind's *Das Parfum*". *The German Quarterly*, vol. 63, n. 3/4, 1990, pp. 396-403.
- Süskind, Patrick. *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*. Diogenes, 2006.
- Süskind, Patrick. *Perfume: The Story of a Murderer*. Translated by John E. Woods, Vintage, 2001.
- Zimmer, Heinrich. *The King and the Corpse: Tales of the Soul's Conquest of Evil*. Edited by Joseph Campbell, Princeton UP, 1993.

* * *

Monika Leipelt-Tsai
(Taipei City, Taiwan)

Intertext als Gedenken. Herta Müllers Roman «Der Fuchs war damals schon der Jäger» in Konstellation mit Texten von Günter Grass

[*Intertext as Remembrance. Herta Müller's Novel «Even back then, the Fox was the Hunter» in Constellation with Texts by Günter Grass*]

ABSTRACT. This article traces intertextual references in Herta Müller's 1992 novel *Even back then, the Fox was the Hunter* with Günter Grass's texts as a dialogical form of remembrance. In conjunction with an excerpt from Günter Grass's *Peeling the onion*, selected passages are examined to show how these texts articulate in exemplary manner a remembrance of experiences of dictatorship, war, and National Socialism. Herta Müller's and Günter Grass's texts discuss contemporary historical "collective events" in a special literary conjunction of fiction and memory distinguished from the historical discourse which invokes reality.

I. Einleitung

Intertextuelle Schnittstellen wurden in Herta Müllers Texten bereits in der Forschung untersucht¹, aber man findet wenig zu ihren versteckten

¹ So z.B. zu Paul Celan (vgl. u.a. Herta Haupt-Cucuiu: Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers "Diskurs des Alleinseins" und seine Wurzeln. Hamburg (Igel) 1996, S. 132-44; Iulia-Karin Patrut: Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller. Köln (Böhlau) 2006), zu Ingeborg Bachmann (vgl. Graziella Predoiu: Faszination und Provokation bei Herta Müller. Frankfurt a. M. (Peter Lang) 2001, S. 93-105; Monika Leipelt-Tsai: Spalten – Herta Müllers Textologie zwischen Psychoanalyse und Kulturtheorie. Frankfurt a. M. (Peter Lang) 2015, S. 145-7), zu Thomas Bernhard (vgl. Paola Bozzi: Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005, S. 52-7; Haupt-Cucuiu, S. 145-53), zu Peter Handke (vgl. Bozzi, S. 62-5) und zu Italo Calvino (vgl. Margaret Littler: Beyond Alienation. The City in the Novels of Herta Müller and Libuše Moníková. In: Brigid Haines (Hg.): Herta Müller. Contemporary

Verweisen auf Texte von Günter Grass. Neben Müller ist Grass, der den Literaturnobelpreis zehn Jahre vor ihr erhielt, ebenfalls ein herausragender Vertreter des Schreibens gegen das Vergessen. Während sie den Literaturnobelpreis dafür erhielt, dass sie «mittels der Verdichtung der Poesie und der Sachlichkeit der Prosa Landschaften der Heimatlosigkeit»² zeichne, gewann Grass, «weil er in munterschwarzen Fabeln das vergessene Gesicht der Geschichte gezeichnet hat»³. Auf unterschiedliche Weise arbeiten beide für ein Gedenken als eine der zentralen Aufgaben von Literatur. Im Folgenden werden Spuren zu intertextuellen Verknüpfungen als eine dialogische Form von Gedenken mit Grass' Texten verfolgt. In Konstellation mit einem Textausschnitt aus Grass' Roman *Beim Häuten der Zwiebel* von 2006 wird durch Close Reading anhand ausgewählter Passagen von Müllers Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger* aus dem Jahr 1992 exemplarisch untersucht, wie und mit welchen Schreibstrategien in den Texten für ein Gedenken an Erfahrungen von Diktatur, Krieg und Nationalsozialismus gearbeitet wird. Müllers und Grass' autobiografisch inspiriertes Schreiben verhandelt zeitgeschichtliche "Kollektivereignisse" in einer besonderen literarischen Verknüpfung von Fiktion und Erinnerung, die vom sich auf Realität berufenden historischen Diskurs abzugrenzen ist. Intertextualität liest sich nicht allein in Günter Grass' *Beim Häuten der Zwiebel*, vielmehr kommt sie auch in Müllers Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger* auf höchst unterschiedliche Weise zum Tragen (u.a. in der Zwergenfigur als motivische und im Jagdspiel als strukturelle Intertextualität).

II. Intertext als Gedenken

In der "Echokammer" des Leseprozesses läuft neben der Erfahrung eines

German writers. Cardiff (University of Wales Press) 1998, S. 36-56 (S. 51); Morwenna Symons: Room for Manoeuvre. The role of Intertext in Elfriede Jelinek's "Die Klavierspielerin", Günter Grass's "Ein weites Feld", and Herta Müller's "Niederungen" and "Reisende auf einem Bein". London (Maney Publishing) 2005, S. 134-51.

² Vgl. 1999 und 2009 in *Nobelprize.org. The official Website of the Nobel Prize*, [LINK](#) (aufgerufen 13. Mai 2018).

³ Vgl. ebd.

«Horizontwandels»⁴ (als einer Art Veränderung im rezipierenden Bewusstsein) zugleich auch eine Wiederholung ab, die durch das Zuordnen von Textelementen zu Codes produziert wird. Jeder dieser Codes besteht aus einer Serie von Stereotypen, welche nach Roland Barthes zuvor Gelesenes oder Erlebtes zitieren:

Der Code ist eine Perspektive aus Zitaten, eine Luftspiegelung von Strukturen. [...] Die aus ihm hervorgegangenen Einheiten [...] sind [...] aufleuchtende Splitter von diesem Etwas, das immer schon gelesen [...] war.⁵

Barthes' Metaphorik der Splitter als Umschreibung von schon Gelesenem verweist darauf, dass literarische Lektüren auch aus dem Bestand der bereits verarbeiteten Texte schöpfen. Eine «Intertextualität»⁶ besteht dabei u.a. in umgreifend genereller Dimension im Sinne von Julia Kristeva bezüglich von bekannten Prätexten. Diese universale Begriffsauffassung besagt, dass jeder poetische Text als Ergebnis von Transformationen einer Vielzahl weiterer konstitutiver Textstrukturen (d. h. semiotischer Codes und kultureller Zeichensysteme) wirkt. Kristeva erweiterte generalisierend Michail Bachtins Begriff der Dialogizität der Stimmen innerhalb eines einzelnen Textes⁷ und umschrieb ihr Intertextualitätskonzept auch als «Transposition»⁸ entsprechend der Entstellungsarbeit des Traumes bei Freud. Wie sich zeigen wird, lässt sich durch die Textstrategie der Intertextualität ein Zusammenspiel verschiedener Verfahren entfalten, die die Leseprozesse der Texte steuern, obschon Herta Müller in ihren Texten Günter Grass nicht direkt anspricht.

⁴ Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*. 3. Aufl., Frankfurt a. M. (Fink) 1973, S. 178.

⁵ Roland Barthes: *S/Z*. 2. Aufl., Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1994, S. 25.

⁶ Vgl. u.a. Manfred Pfister/Ulrich Broich (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen (Niemeyer) 1985, S. 14.

⁷ Vgl. Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München (Hanser) 1969, S. 101-2, 124-5.

⁸ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1978, S. 69.

Intertextuelle Verflechtungen können auch als eine Form von Gedenken aufgefasst werden. Der Begriff “Gedenken” ist eine Nominalisierung des gleichlautenden Verbs, das zum einen «die Erinnerung an jemand [...] pflegen»⁹ und zum anderen «etwas beabsichtigen»¹⁰ bedeutet. Demnach knüpft es nicht allein an Vergangenes an, vielmehr ermöglicht es polysemisch auch einen Verweis auf die Zukunft. Das *Etymologische Wörterbuch* verweist weiterhin auf die Bedeutungsverflechtung des Verbs «gedenken» mit «erinnern», welches u.a. die Bedeutung «ins Gedächtnis zurückrufen»¹¹ trägt. Welche semantische Besonderheit findet sich beim abgeleiteten Nomen “Erinnerung” im Vergleich zu “Gedenken”? “Erinnerung” bezeichnet u.a. einen «im Gedächtnis bewahrte[n] Eindruck»¹² und betont neben seiner semantischen Verknüpfung mit dem Begriff “Gedenken” im Lexem «-inne-» etwas «inwendig»¹³ Tiefliedendes. Das Präfix «er-»¹⁴ kann u.a. das Erzielen eines Zustands bezeichnen. Demzufolge könnte man “Erinnerung” als einen Zustand formulieren, welcher sich aus dem im Gedächtnis bewahrten Eindruck (aus dem Innern heraus) einstellt. Im Unterschied zu dieser eher statischen Identität von “Erinnerung” rückt der Begriff “Gedenken” als nominalisiertes Verb in seiner Prozessualität¹⁵ die Aktivität ins Interesse. Eine Erinnerung kann als etwas formuliert werden, das zuvor verinnerlicht wurde und dessen Einschreibung erneut – vom Angedenken angestoßen – nachträglich wiederholt ins Gedächtnis kommt. Das Erinnern selbst beinhaltet zugleich ein Nichterinnern von dem, was tief ins Archiv¹⁶ der Verdrängung eingeschlossen ist.

⁹ “gedenken”, *Wikitionary, das freie Wörterbuch*, [LINK](#) (aufgerufen 17. Juli 2018).

¹⁰ Ebd.

¹¹ *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 2. Aufl., durchgesehen und ergänzt von Wolfgang Pfeifer, Berlin (Akademie Verlag) 1993, S. 294.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 292.

¹⁵ Verben beschreiben keine Zustände, sondern Ereignisse, vgl. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2002, S. 249.

¹⁶ Zur Verdrängung als Archivierung siehe Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben*. Berlin (Brinkmann und Bose) 1997, S. 116.

III. Ein Versteckspiel?

Günter Grass' Buch *Beim Häuten der Zwiebel* aus dem Jahr 2006 wird aufgrund der darin verwendeten Selbstfigurationen oft als autobiografischer Roman gelesen¹⁷. Grass wurde wegen des späten Zeitpunkts der Offenbarung seiner Mitgliedschaft in der «Waffen-SS»¹⁸ kritisiert, der er laut einem Interview mit der FAZ als Jugendlicher im Alter von 17 Jahren angehörte. Auch sein Protagonist tritt dort als 17-Jähriger ein¹⁹. Julia Kanchana Schlichting hat bereits auf Grass' Figuren hingewiesen, die

den Zweiten Weltkrieg erlebt haben und in der Folge mit den (unbewältigten) Erfahrungen und deren Verarbeitung und somit Deutungshoheit [...] konfrontiert sind [...]. Ihnen allen ist gemein, dass sie sich zu den traumatischen Erlebnissen des Krieges zu positionieren versuchen.²⁰

In der ambivalent-konflikthaften Erfahrung des Krieges befinden sich diese jugendlichen Figuren zwischen einer Unbedarftheit und der Fähigkeit zur Reflexion. Grass' Metaphorik der Zwiebel deutet durch ihre Schichtenstruktur eine Ambivalenz an. Das Erzählen von Erinnerung wird so als historische Wahrheit und zugleich als Narration von unterschiedlich erscheinenden Ge-Schichten problematisiert. In Grass' *Zwiebel*, wo meist von der Zeit zwischen 1939 bis 1959 erzählt wird, heißt es schon auf Seite 2: «Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich». Dieser

¹⁷ Vgl. Carsten Gansel: Zwischen Störung und Affirmation – Zur Rhetorik der Erinnerung im Werk von Günter Grass. In: Carsten Gansel, Markus Joch und Monika Wolting (Hg.): Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989. Göttingen (V&R Unipress) 2015, S. 147-175, hier S. 155.

¹⁸ Günter Grass enthüllt: «Ich war Mitglied der Waffen-SS». In: *FAZ*, 11.08.2006, [LINK](#) (aufgerufen 23. Juli 2018).

¹⁹ Vgl. Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel*. 2. Aufl., München (dtv) 2015 (nachfolgend mit der Sigle *Zwiebel* zitiert), S. 133-4.

²⁰ Julia Kanchana Schlichting: Die «Nach-Vergangenheit» als neues Zeitfenster und die Bedeutung des Siebzehnjährigen – Zur Poetologie des Zweifels. In: Mirosław Ossowski (Hg.): Günter Grass. Werk und Rezeption. Gdańsk (Wydawnictwo Uniwersytetu) 2013, S. 65-74, hier S. 72.

Satz gibt nicht nur einen Wink auf eine verhüllende Eigenschaft von Erinnerung, vielmehr wird durch die Verknüpfung des Kindlich-Spielerischen mit der Funktion des Erinnerns auch eine Unschuld assoziiert. In einem Interview betonte Grass die Fiktionalität seines Icherzählers und präzisiert, dass ihm ein Statuieren von Fakten unmöglich sei, denn er schreibt: «Ich könnte gar nicht autobiografisch schreiben, weil ich sofort ins literarische Lügen geriete»²¹. In Differenz zum wehrdienstverweigernden Helden «Wir-tunsowasnicht» im gleichnamigen Kapitel erweist sich der Icherzähler in *Vom Häuten der Zwiebel* als schuldverstrickt. Wie liest sich das “munter-schwarze Fabulieren” bei Grass?

Fest steht, daß ich Mitte April zweimal als Teil einer zusammengewürfelten Gruppe hinter die russischen Kampflinien geraten war. [...] Und jedesmal war ich Teil eines Spähtrupps mit unklarem Auftrag.²²

Grass setzt den Icherzähler mit einem Ort («hinter die russischen Kampflinien») und einem Zeitpunkt («Mitte April») in Beziehung und bezeichnet die Aufgabe der Kampftruppe als «unklar-«. Unklar bleibt aber auch Grass' Formulierung, so dass man sich fragt: Was war unklar an dem Auftrag? Wurde der Auftrag vom Vorgesetzten undeutlich artikuliert? Doch wenn dies temporal mit dem Adverb «jedesmal» bestimmt wird, gaben demnach alle Vorgesetzten von Spähtrupps unklare Aufträge? Das kann kaum der Fall sein. Wird so sprachlich angedeutet, dass die Erinnerung des Icherzählers lückenhaft ist, ein «immer wieder gestückelte[r] Film»²³, der auch reißen kann? Grass' Text lässt die Lesenden Vermutungen anstellen. In den folgenden zwei Absätzen wird dann durch direkte Quellenangabe intertextuell Bezug genommen auf eine andere Kriegserzählung, Grimmelshausens Roman *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*²⁴, den der

²¹ Richard E. Schade: Layers of Meaning, War, Art: Grass's "Beim Häuten der Zwiebel". In: *The German Quarterly*, July 2007, 80 (3), S. 279-301, hier S. 281.

²² *Zwiebel*, S. 145.

²³ *Zwiebel*, S. 139.

²⁴ Grimmelshausens Roman wurde selbst als hochgradig intertextuell befunden (vgl. Achim Aurnhammer: Simplicius zwischen Herzbruder und Olivier. In: *Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft*, 25 (2003), S. 47-62, hier S. 49.

Icherzähler als Schüler gelesen haben soll. Es wird u.a. auf das Glück von Grimmelshausens Protagonisten verwiesen, welcher immer wieder Schlupflöcher gefunden habe. Das intertextuelle Verknüpfen mit Grimmelshausen wird von Grass auch stilistisch durch syntaktische Einschübe eingesetzt:

Die erste Gelegenheit, im Maschinengewehrfeuer zu krepieren oder in Gefangenschaft zu geraten [...], ergab sich, als ein versprengter Haufen von sechs oder sieben Mann, den ein Feldweibel befehligte, den Versuch unternahm, aus dem Keller eines einstöckigen Hauses auszubrechen. Das Haus stand im russisch besetzten Teil eines Dorfes [...].

Wie wir hinter die russische Linie geraten sind und in den Keller des einstöckigen Hauses [...] ist unklar. [...] Der Name der umkämpften Ortschaft, die in der sandigen Lausitz lag und sich als Straßendorf in die Länge zog, blieb ungenannt oder wurde von mir vergessen.²⁵

Ein Blick auf die Wortwahl in diesem Absatz zeigt, dass Grass Jargon nutzend («krepieren») und mit mehrfachem Einsatz der exkludierenden Konjunktion «oder» sowie Adverbien wie «unklar», «ungenannt» und dem Verb «vergessen» die Erzählung in der Schwebelage hält. Diese raffinierte Verschleierungstaktik geht dem Inhalt genau komplementär. Einzig die Tatsache, dass eine Gruppe des «wir» sich hinter der russischen Linie befindet, bleibt deutlich. Aus wie vielen Personen genau diese Gruppe besteht, bleibt jedoch unklar («sechs oder sieben»). Ob es zur Zeit der Handlung keine Informationen gab oder diese vom Erzähler zum Zeitpunkt des Erzählens vergessen wurden, bleibt ebenso völlig offen. Das Verbum «geraten» indiziert in diesem Kontext zudem, dass das «wir», der eigentliche Akteur, in einer gewissen Passivität und nicht durch eigene Wahl bzw. sein Tun an einen Ort versetzt wurde. Diese Verbform deutet so auf eine Entschuldung der Taten dieser Gruppe: In dieser passivischen Aktivität könnten diese Jugendlichen der Waffen-SS im Kontext mit den *Simplicissimus*-Rückbezügen im Hin und Her des Krieges ebenfalls etwas einfältig erscheinen.

Grass' Narration erweist sich auf raffinierte Weise von Lücken durchsetzt, welche – narrativ und nährisch zugleich – eine von den Lesenden als

²⁵ *Zwiebel*, S. 146-147.

Wahrheit gesuchte Handlungsebene zersetzen und die anzunehmende Handlung in Zweifel ziehen lassen. Man kann bei Grass von einer «Karnavalisierung des historischen Prozesses»²⁶ sprechen. Polysemien und der intertextuelle Bezug auf Grimmelshausen als prominent literarische Erzählung von Geschichte produzieren Ambiguitäten und problematisieren ein Wissen von Wahrheit. Das narrative Prinzip der «Ästhetisierung vom Akt des Erinnerns und vom Anspruch auf Erinnerung zu Themen des Zweiten Weltkriegs»²⁷ bei Grass hinterfragt die vermeintliche Authentizität von Erinnerungsebene und gemahnt an die Unzuverlässigkeit des menschlichen Gedächtnisses. Grass' Text scheint darauf zu verweisen, dass es eine Unsicherheit im Prozess des Erinnerns zu bedenken gilt. Ironisierend schreibt er sich so in die Tradition des *Picaros* ein, welcher gewitzt wie ein Schelm eine singuläre Möglichkeit von Geschichte verkehrt.

IV. *Kinder und Zwerge*

Auch Herta Müllers Texte sind keine historische Geschichtsschreibung, die sich auf einen singulären Wahrheitsdiskurs beruft, sondern gehören dem poetisch-literarischen Diskurs an. In schlichtem Stil und im Verfahren der Montage fokussiert ihr Text nicht allein themen- und inhaltsbezogen, sondern auch narrativ auf vermeintliche «Nebensächlichkeiten und Kleinigkeiten»²⁸. Wie thematisiert und funktionalisiert sie das Erinnern? In *Der Fuchs war damals schon der Jäger* erinnert sich ein Kind, das durch eine «Einsamkeit»²⁹ als alteritär markiert wird, an die vorherige Nacht und erzählt der Lehrerin «Adina» von seiner Teilnahme an einer Demonstration nahe der Kathedrale:

²⁶ Vgl. Nikita Gladilin: *Postmoderne deutschsprachige Literatur. Genese und Haupttendenzen der Entwicklung*. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2015, S. 93.

²⁷ Schlichting, S. 66.

²⁸ Hiroshi Yamamoto: «Im Geschau anderer Sprachen». Einige Randbemerkungen zur Problematik der Übersetzbarkeit von Herta Müllers Romanen. In: Jens Christian Deeg/Martina Wernli: *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2016, S. 319-333, hier S. 325.

²⁹ Herta Müller: *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Roman. München (Hanser Verlag) 2009 (nachfolgend mit der Sigle *Fuchs* zitiert), S. 227.

Dort wohnt der ungarische Pfarrer, dort waren viele Leute beten und singen. [...] Die Polizisten und Soldaten haben gefroren, sagt das Kind. Adina sieht die grauen Warzenketten an den Fingern. Die Pappeln stehen spitz und kahl im Himmel. Meine Mutter hat gesagt, überall wo niemand ist, kann jemand sein [...], sagt das Kind.³⁰

Diese Szene kurz vor dem Sturz des Diktators führt einen besonderen dialogischen Sprachmodus vor: Es liest sich eine textuelle Dialogizität als Zwiegespräch des Kindes mit der Lehrerin Adina, welcher überlagernd einen intratextuellen Dialog mit seiner Mutter vorführt. Den die Bürgerbewegung observierenden staatlichen Repräsentanten wird adäquat eine Kälte («gefroren») zugeordnet, die im übertragenen Sinn für Gefühllosigkeit stehen kann. Die Figur «ungarische[r] Pfarrer» verweist neben der Rolle der Kirche in den Massenprotesten auch auf die ethnische Heterogenität der rumänischen Bevölkerung, welche von der sozialistischen Einheitspartei als Singularität propagiert wurde. Rhetorische Figuren der *repetitio* dieser Passage (u.a. «sagt das Kind») implizieren Kreisbewegungen von Wiederkehr und Unveränderlichkeit, welche einen Wandel der Verhältnisse in Rumänien nicht erwarten lassen³¹. Die Erzählerposition im rätselhaft übergangslosen Aussagesatz «Die Pappeln stehen spitz und kahl im Himmel» erscheint opak. Da er ohne Sprecherzuschreibung direkt nach einer der Protagonistin zugesprochenen Perzeption folgt, scheint eine Wahrnehmungsbeschreibung durch diese wie auch durch eine Erzählerinstanz möglich. Auch dem Kind könnte sie zugesprochen werden, da «Meine Mutter hat gesagt» anschließt. Die enigmatische Ver-Ortung des Pappelmotivs «im Himmel» lässt an den Tod denken, denn Pappelholz wird auch zur Herstellung von Särgen verwendet. So wird ein bedrohender Machtmechanismus in den Pappeln als «Überwachungssystem»³² lesbar.

³⁰ *Fuchs*, S. 228.

³¹ Warzen indizieren neben unhygienischen Verhältnissen eine Ansteckungsgefahr durch die “krank machende” Doktrin der diktatorisch-staatlichen Macht. Zum Warzenmotiv siehe Martina Hoffmann/Kerstin Schulz: “Im Hauch der Angst”. Naturmotivik in Herta Müllers “Der Fuchs war damals schon der Jäger”. In: Ralph Köhnen (Hg.): *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Frankfurt a.M. (Peter Lang) 1997, S. 79-94, hier S. 91.

³² *Ebd.*, S. 84.

Der Textausschnitt zeigt exemplarisch, dass in der Diktatur die bedrückende Atmosphäre des Zwangs auf die Bevölkerung Wirkung zeigt. In der einem Paradoxon affinen Rhetorik («wo niemand ist, kann jemand sein») wird deutlich, dass Müllers Narrativ von Erinnerung die Atmosphäre des Widersinns in Szene setzt, welcher in einem totalitären Staat durch Unterdrückung und gegenseitige Überwachung generiert wird. In der Forschung wurde bereits bei der Untersuchung der Naturmotivik unter dem Aspekt der Auseinandersetzung mit dem politischen System darauf hingewiesen, dass Müller die Natur «niemals einfach mimetisch»³³ beschreibt. Müller transformiert sie vielmehr poetisch in einer metonymischen Verschiebung, wenn die Pappeln zu Messern werden und aggressiv wirken, als ob sie «das passiv sitzende Subjekt angreifen und ihm Leid antun»³⁴. In dieser verkehrten Welt wird durch die übergreifende Observation eine systemische «Abgründigkeit»³⁵ vorgeführt, die ein erträgliches Leben verunmöglichen.

Müller operiert mit einer verdichteten Sprache, die in einer «lyrischen Verknappung»³⁶ die Differenz von Wahrnehmung und Erfindung aufzuheben scheint. Nur scheinbar Unscheinbares wird wichtig, wenn mit sezierend «kindlichem» Blick die Bäume ihre Grenzen überschreiten. Welches Subjekt betroffen ist, «Adina», das Kind, oder beide, bleibt dabei offen. Es wird deutlich, dass die narrative Instanz in *Fuchs* nicht eindeutig in der Handlungsebene erscheint, sondern sich einer festlegbaren Position entzieht. Natur erscheint nicht als Fluchtpunkt, vielmehr als bedrückendes «Sinnbild für das umfassende Ausgeliefertsein des [Einzelnen] an das System»³⁷. In dieser

³³ Ebd., S. 81.

³⁴ Predoiu, S. 119-120.

³⁵ Norbert Otto Eke: «Zeit ist geblieben/Zeit ohne Zeit». Chronotopische Konstruktionen im Werk Herta Müllers. In: Jens Christian Deeg/Martina Wernli (Hg.): Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2016, S. 53-71, hier S. 55.

³⁶ Claudia Becker: «Serapiontisches Prinzip» in politischer Manier. Wirklichkeits- und Sprachbilder in Niederungen. In: Norbert Otto Eke (Hg.): Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller. 2. Aufl., Hamburg (Igel) 2009, S. 29-36, hier S. 33.

³⁷ Hoffmann/Schulz, S. 82.

(nur) scheinbar kindlichen Perspektive auf die Welt lassen sich Spuren von Unheimlichkeit in alltäglichen Dingen aufspüren. Der Begriff des «Unheimlichen»³⁸ als etwas, das zugleich unvertraut und vertraut ist, bezeichnet nach Sigmund Freud eine Angst vor der Wiederkehr des Verdrängten. Das einst Vertraute kehrt in verfremdeter Form wieder und stört. Dies wird in Müllers Roman mit der Strategie der Ironie verknüpft, wenn die parodistisch in einen vampiristischen Beißer aus den Karpaten transformierte Figur des ausbeutenden Fabrikdirektors³⁹ auf einen Kleinwüchsigen rekurriert:

Manchmal klopft es an der Tür [...], ich höre es kaum. Und wenn ich die Tür öffne, ist da keiner, wenn ich nicht gleich nach unten schau. Dann [...] hält der Zwerg ein Blatt Papier in der Hand und sagt nichts. Und geht, noch bevor ich was sagen kann.⁴⁰

Die Zwergenfigur verdeutlicht ebenfalls eine Unheimlichkeit, verlinkt mit einer verfremdenden Alterität, die vom «Direktor» durch konstantes Nichterinnern an dessen Namen⁴¹ verdrängt wird. Die Zwergenfigur referiert auf mythologische Gestalten des Märchendiskurses und kann als Variante von Müllers Kinderfigur mit einer stärkeren Emphase auf Alterität aufgefasst werden. Sie berührt zudem auch intertextuell die Figur des Protagonisten «Oskar» in Grass' Nachkriegsroman *Die Blechtrommel*⁴², welche er selbst im «Zweiten Buch» mit folgenden Worten umschreibt:

Natürlich sahen die beiden [mutmaßlichen Halbgeschwister Stephan und Marga] in mir das anomale, bedauernswerte Zwergenkind, kamen sich selbst gesund und vielversprechend vor, waren ja auch die Lieblinge meiner Großmutter Koljaiczek.⁴³

³⁸ Sigmund Freud: «Das Unheimliche». Studienausgabe, Band IV, Psychologische Schriften, Frankfurt a. M. (Fischer) 1982.

³⁹ Dieser ist von «Mottenfalter[n]» (*Fuchs*, S. 115) umgeben und hinterlässt mit den Zähnen auf dem Schenkel seiner Sekretärin schmerzhaftes Spuren, eine intertextuelle Referenz auf Bram Stokers «Dracula».

⁴⁰ *Fuchs*, S. 117.

⁴¹ Vgl. *Fuchs*, S. 119.

⁴² Günter Grass: *Die Blechtrommel*. Roman. 16. Aufl., München (dtv) 2006.

⁴³ Ebd., S. 275.

Die Formulierung vom «Zwergenkind», das als «anomal» betrachtet wird, verdeutlicht, dass der Protagonist der *Blechtrommel* ein Kleinwüchsiger ist. Die in diesem Fall vorliegende intertextuelle Beziehung kann auch als motivische «Anspielung» bezeichnet werden⁴⁴. Allerdings bestehen große thematische und stilistische Differenzen in den Narrativen. Während in Müllers Roman der Zwerg nur eine unter vielen Figuren ist, erscheint Grass' rückblickende Erzählinstanz selbst als Kleinwüchsiger, dessen pikareske Erzählungen unzuverlässig bleiben, zumal ihn die Rahmenhandlung in einer Heilanstalt lokalisiert. Im Unterschied dazu entzieht sich die narrative Instanz bei Müller (s.o.). Ferner steht die Hilfsbereitschaft des Müller'schen Zwergs, an dem man sich buchstäblich stößt⁴⁵, dem teilweise unmoralischen Tun von Grass' mehrdeutiger Zwergenfigur (u.a. Täuschung, Diebstahl, versuchte Denunzierung) gegenüber. Ihre Funktion hingegen korrespondiert, indem beide Zwergenfiguren die Norm der Einheitskultur durchbrechen und gegen eine diktatorische Ordnungsmacht arbeiten. Sie fallen dadurch «gleichsam durch das Raster der Überwachung»⁴⁶. Mit diesen alteritären Figuren wird auf eine «Bewusstseinsveränderung der Lesenden»⁴⁷ gezielt:

Diese Schuhe, diese Beine, dieser Rücken verstören den Blick, der leer bleiben will. Auch wenn Jahre vergehen in der Fabrik, sieht kein Auge den Zwerg an, ohne sich selber dabei zu spüren.⁴⁸

Ein verstörender Effekt der Wiedererkennung in einer unheimlichen Spiegelung wird hier evident, die in der kleinwüchsigen (kindhaften sowie zwerghaften) Figur reflektiert wird. In der alteritären Figur des Anderen zeigen sich demnach Attribute und Möglichkeiten jedes Menschen. Diese Alterität

⁴⁴ Unter «Anspielung» versteht Genette die fragmentarische, nicht deklarierte Entlehnung, die verfremdet ist und die die Lesenden nur erkennen, wenn ihnen der Bezugstext bekannt ist (vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1993, S. 10.

⁴⁵ Vgl. *Fuchs*, S. 123.

⁴⁶ Yamamoto, S. 323.

⁴⁷ Becker, S. 35.

⁴⁸ *Fuchs*, S. 116.

stört die gesellschaftliche Gleichförmigkeit und die strukturelle Macht der dominanten, normierend-normalisierenden Ordnung. Die Figuren der Alterität spiegeln einen Widerstand, der der Konformität von diktatorisch-hierarchischen Ordnungen entgegengebracht wird und die Macht subvertiert. Wahrnehmungs- und Wissensformationen werden so in Frage gestellt.

V. Jagds Spiele

Die Zwergenfigur weckt das Interesse, auf die Jagd nach weiteren intertextuellen Spuren in Müllers *Fuchs* zu gehen. So fällt eine spannende Textstelle ins Auge, wo der Kehlkopf des Fahrers, der Schulkinder zur quälenden Tomatenernte auf die Felder bringt, wie folgt beschrieben wird:

Mähdrescher sind hoch, sagt der Fahrer, das ist gut, wenn man oben sitzt, sieht man im Weizen nicht die Toten liegen. Sein Hals ist behaart, sein Kehlkopf zwischen Hemd und Kinn eine hüpfende Maus, auch der Weizen ist hoch, sagt er, von den Hunden der Soldaten sieht man nur die Augen. Nur für die Flucht ist der Weizen zu klein.⁴⁹

Der die Kinder überwachende Mann spricht hier über Landesflüchtige, die von den rumänischen Soldaten entdeckt und erschossen werden. Wenn der Weizen nicht abgeerntet ist, werden diese Toten im Weizenfeld aus der Höhe eines Mähdreschers jedoch nicht gesehen. Die scheinbar kontingent eingeschobene Metapher der Maus als verkürzter Vergleich für den Kehlkopf des Fahrers, welcher – vom tabuisierten Thema bedrückt – zu schlucken scheint («hüpfend-»), erweist sich als intertextuelle Referenz auf die Figur des Außenseiters «Mahlke» aus Grass' Novelle *Katz und Maus* von 1961. Mit Müllers Sprachgestus des Insistierens auf dieses Motiv heißt es darauf «sein Kehlkopf hüpfte vom Kinn ins Hemd»⁵⁰. Indem die Bewegung eines Kehlkopfs zweimalig durch das Verb “hüpfen” bezeichnet wird, wird der Verweis auf das bekannte Grass'sche Motiv deutlich signifiziert. In *Katz und Maus* berichtet ein Icherzähler von einem Jungenstreich, als er eine Katze dazu brachte, statt mit einer Maus mit dem großen Adamsapfel seines am

⁴⁹ *Fuchs*, S. 62.

⁵⁰ Ebd., S. 63.

Sportplatz schlafenden Freundes Mahlke zu spielen, «denn Mahlkes Adamsapfel wurde der Katze zur Maus»⁵¹. Nach Mahlkes Verschwinden fühlt Grass' Icherzähler sich gejagt, wenn er an seine schuldhafte Verstrickung erinnert wird, und scheint schließlich selbst die Rolle der Maus zu spielen. Die Struktur dieses raffinierten narrativen Chiasmus im Katz-und-Maus-Spiel bei Grass transferiert Müller in ihrem Roman in einen neuen Kontext, nämlich in die Observation der Protagonistin «Adina» durch den rumänischen Geheimdienst. Die Position der jagenden Katze wird nun buchstäblich zum Jäger. Statt wie bei Grass ein Gedenken an den Nationalsozialismus anzustoßen, wird sein Chiasmus des «Jagdspiels» als strukturelle Intertextualität von Müller metonymisch auf traumatische Ereignisse in der rumänischen Diktatur übertragen. Indem anfangs die Protagonistin «Adina» die Gejagte darstellt, zeigt sich die Struktur der Jagd auch in *Fuchs*. Wie schon in Grass' *Katz und Maus* kreuzen sich ebenfalls in Müllers Roman später die Rollen und scheinen sich ins Gegenteil zu verkehren, als schließlich Parallelen vom Jäger zur Protagonistin gezogen werden («Adina will der Jäger sein»⁵², «ihr Blick ist der Jäger»⁵³), wenn ihre Freundin mit dem Geheimdienst zusammenarbeitet. Müllers Roman macht eine Verkettung von Opfer und Täter deutlich. An die Lektüreerfahrung der Lesenden anknüpfend, spielt er intertextuell mit dem Motiv der Grass'schen Novelle, die zum Korpus der kanonischen deutschsprachigen Literatur⁵⁴ gehört, und schreibt sich zugleich darin ein.

VI. Die Vätergeneration

Obwohl das tägliche Leben von der Ohnmacht des Einzelnen geprägt ist, zeigt die Protagonistin in *Fuchs* Widerstand, als ein Mann der Securitate sie zur inoffiziellen Mitarbeit zwingen will. Müller formuliert dies so:

⁵¹ Günter Grass: *Katz und Maus*. Eine Novelle. München (dtv) 2004, S. 7.

⁵² *Fuchs*, S. 168.

⁵³ Ebd., S. 223.

⁵⁴ Herta Müller hat laut Aussage von Prof. Dr. Roxana Nubert an der West-Universität Timișoara u.a. Germanistik studiert (vgl. ein Gespräch mit ihr am 27.08.2015 auf dem IVG Weltkongress in Shanghai).

Er hat gefragt, warum, ich habe gesagt, ich kann damit nicht leben. [...] Als er weg war, habe ich an dieser Wand meinen Vater gesehen, mit ausgehöhlten Wangen und großen Ohren.⁵⁵

Die Protagonistin verweigert sich hier dem Druck, für die Securitate zu arbeiten, und halluziniert im Folgenden das Bild ihres Vaters. Weshalb wird die Absage an die Mitarbeit als Spitzel mit der Erinnerung an den Vater verknüpft? Im Blick auf eine ähnliche Szene in Müllers Essayband *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel* heißt es bezüglich der Weigerung, mit der Geheimpolizei mitzuarbeiten:

Aber ausgegangen ist diese Verweigerung vom Mitmachen meines Vaters. Zuallererst wollte ich nicht so werden, wie er damals mit siebzehn war, weil man alle Jahre danach sah, an ihm sah, wie das nie mehr aufhört, wenn man sich verstrickt.⁵⁶

Die Lebensgeschichte der Icherzählerin wird hier mit der Figur des Vaters verwoben, und sich zugleich reflektierend davon abgesetzt. Im Gedenken an den Vater⁵⁷ wird nach dessen Tod der Nationalsozialismus angesprochen, wenn sich Müller wie der Icherzähler in Grass' *Zwiebel* ebenfalls auf einen Jugendlichen im Alter von 17 Jahren bezieht:

[I]ch [habe] von Anfang an und dann immer wieder über meinen Vater geschrieben. [...], er] ging 1943 mit seinen siebzehn Jahren freiwillig in die Waffen-SS. Wahrscheinlich war er ein "tüchtiger" Soldat, er wurde Oberscharführer. Das war schon alles, was er erzählte. Der Krieg selbst ging in keinen Satz hinein.⁵⁸

⁵⁵ *Fuchs*, S. 214f.

⁵⁶ Herta Müller: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München (Hanser) 2011 (nachfolgend mit der Sigle *Schnee* zitiert), S. 93.

⁵⁷ Der biografische Vater der Autorin gehörte wie Grass der SS-Division Frundsberg an, vgl. Katrin Hillgruber: Herta Müller. *Der Himmel über dem Banat*, *Der Tagesspiegel*, 29.04.2010, [LINK](#) (aufgerufen 13. Dezember 2018). Die Frage der Autofiktionalität, die in der Forschung bereits oft behandelt wurde und auch bezüglich der Figur des Vaters gestellt werden kann, wird an dieser Stelle nicht weiter diskutiert und bleibt einer zukünftigen Abhandlung vorbehalten.

⁵⁸ *Schnee*, S. 85-86.

Diese Schreibszenen verweist auf den Einfluss ihres Vaters und das Paradox von gleichzeitiger Liebe und Hass, die das Schreiben initiierten. Mit der Strategie der Auslassung wird von Müller das Schreckliche des Krieges in eine Leerstelle des Nichtsagbaren transformiert. Während in *Zwiebel* durch Grass' Formulierungen Fiktion und historische Geschichte zu höchst unsicheren Begebenheiten verschränkt werden, um das Ungewisse von Erinnerungen aufzuzeigen, liest sich Müllers Narration vom Krieg und der Waffen-SS als reine Leerstelle des Unsagbaren («ging in keinen Satz hinein», s.o.), die einen Bruch (in) der Erzählung generiert. Diese Tabuisierung bewirkt etwas, das Abraham/Totok in ihrer Wiederaufnahme Freuds als «transgenerational haunting»⁵⁹ bezeichnen. Dieses beschreibt eine Art über Generationen hinweg weitergetragenes Trauma, welches durch die Lücken lesbar bleibt: «the gaps left within us by secrets of others»⁶⁰. In Müllers Texten liest sich so die Figur des Vaters als ein Phantom, mit dem sich die Icherzählerin imaginär identifiziert. Wofür es keine Sprache gibt und was aus der Ordnung der Sprache herausfällt, muss nachträglich anders formuliert werden.

VII. Ausblick

Der Begriff “Gedenken” kann als Anstoß formuliert werden, der ein Erinnern als nachträgliche Wiederholung produziert. Im Unterschied zur Erinnerung betont der Begriff des Gedenkens – als Ergebnis des ereignishaften Vorgangs “Erinnern” – das Hervorbringen einer Bewegung. Barthes’ “aufleuchtende Splitter” von etwas schon Gelesenem erweisen sich so in Herta Müllers Texten als signifikant. In einer exemplarischen Analyse von Müllers *Der Fuchs war damals schon der Jäger* in Konstellation mit einer Passage aus Günter Grass' *Beim Häuten der Zwiebel* wurde angeschnitten, dass beide Romane bemerkenswerte Strategien mit direkten und indirekten Bezügen zu fremden und eigenen Texten verfolgen, und die Auseinandersetzung mit

⁵⁹ Nicolas Abraham/Maria Totok: *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Chicago Illinois (University of Chicago Press) 1994, S. 171.

⁶⁰ Ebd.

Vergangenheit auf höchst unterschiedliche Weise inszenieren. Beide verschränken narrativ Fiktion und historische Geschichte zu einer poetischen Polyphonie von intertextuellen Verknüpfungen, die eine Form von Gedenken tabuisierter Themen der Vergangenheit produzieren. Bei Grass wurde eine Instabilität von Erinnerung entfaltet, die zur Bedrohung von Identität führt. Müllers Passagen zeigten thematisch Varianten von Alterität und eine gespaltene Position, welche in das Subjekt selbst projiziert und generalisiert wird, wobei autobiografische Züge deutlich herausgestellt und zugleich verfremdet wurden. Müller und Grass verdeutlichten, dass es keine eindeutige Grenze zwischen autobiografischen und fiktionalen Texten gibt, sondern dass die Texte als poetisch Erdachte zu bedenken sind.

In *Fuchs* steht Müller verdeckt im Dialog mit den vor dem Jahr 2006 publizierten Texten von Grass, um durch Rekontextualisierung und Transposition von bekannter Motivik und Struktur eine gleichfalls provokant-aufrüttelnde Wirkung zu erzielen. Wie schon Grass die Zwergenfigur als "ewiges Kind" einsetzte, so erweist sich auch bei Müller – parallel zum Topos des fremden Kindes⁶¹ – auf neuartige Weise die Zwergenfigur als Chiffre der Alterität. Müller verdichtet das Motiv des Jagdspiels aus Grass' *Katz und Maus* auf besondere Weise durch die Rhetorik der *repetitio*, zum einen bezüglich des Motivs selbst, zum anderen bezüglich einer chiasmatischen Verschränkung der Handlungsebene. Sie knüpft auf diese Weise an die Rezeption der Lesenden an, welche sich an Grass'sche kanonisierte Texte als schon Gelesene erinnern. In der Dialogizität mit Grass' Texten wird so das Gedenken an die Problematik des Nationalsozialismus und das Leben in Diktaturen wie in einem Palimpsest in einer Bewegung der Neueinschreibung wieder aufgelegt. Intertext wird dabei als besonders instabile Stelle des Textes genutzt⁶². Bei Müller wird so das Konzept des Autors erneut⁶³ als singuläre Einheit in Frage gestellt. Zu bedenken ist hierbei auch, dass Müllers Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger* im Jahr 1992 publiziert wurde und das intertextuelle Spiel von ihr demnach vor der Bekanntgabe von

⁶¹ Vgl. u.a. Patrut, S. 160.

⁶² Vgl. Symons, S. 156.

⁶³ Vgl. Leipelt-Tsai, S. 88, S. 248.

Grass' «Waffen-SS»-Mitgliedschaft betrieben wurde. Nach 2006, d.h. nach der Veröffentlichung von *Beim Häuten der Zwiebel*, hätte sich Müller mit Sicherheit von Grass (wie schon von ihrem biografischen Vater) deutlich distanziert. Somit liest sich das intertextuelle Gedenken in *Fuchs* heute als eine komplexe, sehr ambige Beziehung zu Grass' Texten, wenn sie als von einem berühmten literarischen Vorläufer inspiriert erscheinen. Mit anderen Worten, nach Bekanntwerden der SS-Vergangenheit von Grass wird keiner ihrer späteren Texte ein solches intertextuelles Spiel zu lesen geben, was aber als Leerstelle nicht nachweisbar ist⁶⁴. Der zur Generation ihres Vaters gehörende und im literarischen Kanon vorausgegangene Nobelpreisträger Grass schreibt: «Was ich mit dem dummen Stolz meiner jungen Jahre hingenommen hatte, wollte ich mir nach dem Krieg aus nachwachsender Scham verschweigen»⁶⁵. Nach der genannten Option, sich narzisstisch selbst zu belügen, hat diese «Scham» einen provokanten Dichter hervorgebracht, der neun Jahre vor seinem Tod schließlich «den Doppelbuchstaben»⁶⁶ öffentlich eingestand.

Michael Braun betont eine spezielle Ästhetik der Texte Müllers im Unterschied zu Grass, die er als «ästhetische Wende in der Erinnerungsliteratur»⁶⁷ bezeichnet. Müllers Texte im Modus der «erfundenen Wahrnehmung»⁶⁸ erweisen sich wie Grass' karnevalisierende Texte als literarische Verknüpfung von Fiktion und Erinnerungen, welche weder Historiografie noch Autobiografie sind. Grass schreibt «Wer sich ungenau erinnert, kommt manchmal dennoch der Wahrheit um Streichholzlänge näher, und

⁶⁴ Dabei steht dies ganz im Unterschied zu Harold Blooms «Einflussangst» (vgl. Harold Bloom: *The anxiety of influence. A theory of poetry*. Oxford (Oxford University Press), 2. Aufl., 1997), denn es findet sich keine Bedrohung der Kreativität, vielmehr eine ethisch-politische Differenz.

⁶⁵ *Zwiebel*, S. 127.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Michael Braun: Die Erfindung der Erinnerung: Herta Müllers "Atemschaukel". In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. Hg. von Paul Michael Lützel und Erin McGlothlin. Schwerpunkt: Herta Müller. (Stauffenburg) 10/2011, S. 33-53, hier S. 49.

⁶⁸ So laut Herta Müller selbst, vgl. u.a. Herta Müller: *Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Paderborner Universitätsreden. Paderborn (Rektorat der Univ.) 1990.

sei es auf krummen Wegen»⁶⁹. Müller hingegen spricht sich konsequent gegen das «Mitmachen» aus⁷⁰ und würde, so darf man annehmen, eine Figur wie die des fahnenflüchtigen Helden, dem Modell für «Mahlke»⁷¹, nicht in gleicher Weise der Lächerlichkeit preisgeben. Vielmehr bietet Müller für die Zukunft eine Erzählung von Widerstand, die insbesondere gegen die Angst vor Vernichtung zum psychischen Überleben gebraucht wird. Ihre Texte, die gegen eine Vereinheitlichung und Ritualisierung des Gedenkens arbeiten, geben auch für die Zukunft in ihrer Dialogizität intertextueller Verflechtungen mit Grass' Texten erneut zu denken und gedenken.

Literatur

- “gedenken”, *Wikitionary, das freie Wörterbuch*, <https://de.wiktionary.org/wiki/gedenken> (aufgerufen 17. Juli 2018).
- “Günter Grass enthüllt: «Ich war Mitglied der Waffen-SS»”, *FAZ*, 11.08.2006, <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/guenter-grass-enthuellt-ich-war-mitglied-der-waffen-ss-1354882.html> (aufgerufen 23. Juli 2018).
- Abraham, Nicolas und Maria Totok: *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Chicago Illinois (University of Chicago Press) 1994.
- Aurnhammer, Achim: *Simplicius zwischen Herzbruder und Olivier*. In: *Simpliana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft*, 25 (2003), S. 47-62.
- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München (Hanser) 1969.
- Barthes, Roland: *S/Z*. 2. Aufl., Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1994.
- Becker, Claudia: “Serapiontisches Prinzip” in politischer Manier. Wirklichkeits- und Sprachbilder in “Niederungen”. In: Norbert Otto Eke (Hg.): *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*. 2. Aufl., Hamburg (Igel) 2009, S. 29-36.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford (Oxford University Press), 2. Aufl., 1997.
- Bozzi, Paola: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005.
- Braun, Michael: *Die Erfindung der Erinnerung: Herta Müllers “Atemschaukel”*. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. Hg. von Paul Michael Lützel und Erin McGlothlin. Schwerpunkt: Herta Müller. (Stauffenburg) 10/2011, S. 33-53.

⁶⁹ *Zwiebel*, S. 10.

⁷⁰ Vgl. *Schnee*, S. 93.

⁷¹ *Zwiebel*, S. 103.

- Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben. Berlin (Brinkmann und Bose) 1997.
- Eke, Norbert Otto: "Zeit ist geblieben/Zeit ohne Zeit". Chronotopische Konstruktionen im Werk Herta Müllers. In: Jens Christian Deeg/Martina Wernli (Hg.): Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2016, S. 53-71.
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 2. Aufl., durchgesehen und ergänzt von Wolfgang Pfeifer, Berlin (Akademie Verlag) 1993.
- Freud, Sigmund: "Das Unheimliche". Studienausgabe, Band IV, Psychologische Schriften, Frankfurt a. M. (Fischer) 1982.
- Gansel, Carsten: Zwischen Störung und Affirmation – Zur Rhetorik der Erinnerung im Werk von Günter Grass. In: Carsten Gansel, Markus Joch und Monika Wolting (Hg.): Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989. Göttingen 2015, S. 147-175.
- Gladilin, Nikita: Postmoderne deutschsprachige Literatur. Genese und Haupttendenzen der Entwicklung. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2015.
- Grass, Günter: Beim Häuten der Zwiebel. 2. Aufl., München (dtv) 2015. (zitiert mit der Sigle *Zwiebel*)
- Grass, Günter: Die Blechtrommel. Roman. 16. Aufl., München (dtv) 2006.
- Grass, Günter: Katz und Maus. Eine Novelle. München (dtv) 2004.
- Haupt-Cucuiu, Herta: Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers "Diskurs des Alleinseins" und seine Wurzeln. Hamburg (Igel) 1996.
- Hillgruber, Katrin: Herta Müller. Der Himmel über dem Banat. In: Der Tagesspiegel, 29.04.2010, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/herta-mueller-der-himmel-ueber-dem-banat/1810366.html> (aufgerufen 13. Dezember 2018).
- Hoffmann, Martina und Kerstin Schulz: "Im Hauch der Angst". Naturmotivik in Herta Müllers "Der Fuchs war damals schon der Jäger". In: Ralph Köhnen (Hg.): Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers. Frankfurt a.M. (Peter Lang) 1997, S. 79-94.
- Jauß, Robert: Literaturgeschichte als Provokation. 3. Aufl., Frankfurt a. M. (Fink) 1973.
- Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1978.
- Leipelt-Tsai, Monika: Spalten – Herta Müllers Textologie zwischen Psychoanalyse und Kulturtheorie. Frankfurt a. M. (Peter Lang) 2015.
- Littler, Margaret: Beyond Alienation. The City in the Novels of Herta Müller and Libuše Moníková. In: Brigid Haines (Hg.): Herta Müller. Contemporary German writers. Cardiff (University of Wales Press) 1998, S. 36-56.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2002.
- Müller, Herta: Der Fuchs war damals schon der Jäger. Roman. München (Hanser) 2009. (zitiert mit der Sigle *Fuchs*)

- Müller, Herta: Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel. München (Hanser) 2011. (zitiert mit der Sigle *Schnee*)
- Müller, Herta: Wie Wahrnehmung sich erfindet. Paderborner Universitätsreden. Paderborn (Rektorat der Univ.) 1990.
- Nobelprize.org. The official Web Site of the Nobel Prize, http://www.nobel-prize.org/nobel_prizes/literature/laureates (aufgerufen 13. Mai 2018).
- Patrut, Iulia-Karin: Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller. Köln (Böhlau) 2006.
- Pfister, Manfred und Ulrich Broich: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen (Niemeyer) 1985.
- Predoju, Graziella: Faszination und Provokation bei Herta Müller. Frankfurt a. M. (Peter Lang) 2001.
- Schade, Richard E.: Layers of Meaning, War, Art: Grass's "Beim Häuten der Zwiebel". In: *The German Quarterly*, July 2007, 80 (3), S. 279-301.
- Schlichting, Julia Kanchana: Die "Nach-Vergangenheit" als neues Zeitfenster und die Bedeutung des Siebzehnjährigen – Zur Poetologie des Zweifels. In: Miroslaw Ossowski (Hg.): *Günter Grass. Werk und Rezeption*. Gdańsk (Wydawnictwo Uniwersytetu) 2013, S. 65-74.
- Symons, Morwenna: Room for Manoeuvre. The role of Intertext in Elfriede Jelinek's "Die Klavierspielerin", Günter Grass's "Ein weites Feld", and Herta Müller's "Niederungen" and "Reisende auf einem Bein". London (Maney Publishing) 2005.
- Yamamoto, Hiroshi: "Im Geschau anderer Sprachen". Einige Randbemerkungen zur Problematik der Übersetzbarkeit von Herta Müllers Romanen. In: Jens Christian Deeg/Martina Wernli: *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2016, S. 319-333.

* * *

Milena Massalongo
(Roma)

Antigone come problema
Brecht e la critica di un mito troppo moderno

[*Antigone as problem. Brecht and the criticism of a too modern myth*]

ABSTRACT. Antigone's myth seems to be one of the few ancient ones to have become in every way a myth in the modern sense: a reference image functioning as a means of rapid identification and as a flag of shared values. Antigone ended up becoming for us the myth of the Human against the political dimension, which is now being instinctively reduced to the constitutive violence of all power. By first concentrating on some critical moments of Sophocles' version, and then on some often neglected aspects of the version Brecht wrote in 1947, the following notes attempt to deconstruct this both on stage and in its reception within the dominant social imaginary. Although Brecht's *Antigone* is usually staged in line with this imaginary, it seems to offer, rather more than a correction or an update of Sophocles' text, an already critical counterpart to our contemporary reception of its underlying myth.

I.

Quello di Antigone è forse uno tra i pochi miti antichi a essere diventato in tutto e per tutto un mito in senso moderno. Intendo con questo il senso in cui si parla di mito nel linguaggio quotidiano, come immagine di riferimento e identificazione rapida, abbreviazione e vettore di valori già condivisi. In questo senso è anche uno dei pochi casi in cui un mito antico, accessibile alla cultura moderna soltanto come letteratura, torna ad essere popolare e citabile in contesti extra-letterari, di cronaca e politica. Negli ultimi anni fino a tempi recenti in diverse occasioni si è fatto il nome di Antigone, più o meno opportunamente. Tutti questi usi, o abusi, del mito sembrano avere un denominatore comune: presuppongono la giustizia superiore di Antigone e ne sostengono il gesto eroico. In maniera simile, la storia tormentata del

Novecento ha riconosciuto presto nella sua figura l'emblema della resistenza contro qualsiasi forma di potere oppressivo. Il mito di Antigone è cioè diventato, lungo l'ultimo secolo fino ad oggi¹, una sorta di bandiera, un fattore di polarizzazione e semplificazione. Di fatto, questo mito pare agganciare in pieno una duplice tendenza che attraversa il Novecento e che continua a dominare fin dentro ai nostri giorni: da una parte, la propensione a contrapporre un vago universale umano a potere e politica, come se questi cadesero fuori dall'umano e come se quello fosse già una critica efficace del potere. Dall'altra, la tendenza a far coincidere potere e politica senz'altro, quindi a declinare l'emancipazione dal potere come neutralizzazione della dimensione politica. Tanto che Antigone ha finito per diventare il mito dell'umano contro la dimensione politica *tout court*, ora ridotta istintivamente a coincidere con la violenza costitutiva di ogni potere.

Con questo il gesto di Antigone suscita subito sensazione, consenso o entusiasmo, tanto da travolgere l'intenzione di autori che magari, e Sofocle è già uno di questi, mirassero proprio a problematizzarlo. Mentre difettano letture o messe in scena che trattino Antigone stessa come "problema". La sua figura viene intesa e proposta piuttosto come soluzione: la soluzione del problema-Creonte, del problema del potere, del problema della storia come ciclo di violenze. Passando sopra alle evidenti incongruenze che la sua vicenda presenta già in Sofocle rispetto a quest'immagine agiografica.

Le note che propongo qui vogliono essere un tentativo di decostruire questa ricezione così dominante tanto sulle scene come nell'immaginario sociale. Lo farò sostando prima su alcuni momenti critici della versione di Sofocle, e poi attraverso la rielaborazione che ne fece Brecht² nel 1947

¹ Per una ricostruzione della storia e della fortuna di questo mito si veda il classico George Steiner, *Antigones. How the Antigone Legend has endured in Western Literature, Art and Thought*, Yale University Press, New Haven and London 1996. Più di recente in area italiana il bel contributo di Sotera Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2012.

² Per la traduzione italiana del testo di Sofocle e di Brecht faccio riferimento a: Maria Grazia Ciani (a cura di), *Sophokles, Jean Anouilh, Bertolt Brecht. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2000. Per il testo originale di Brecht mi riferisco a: Bertolt Brecht, «Die Antigone des Sophokles», in: *Gesammelte Werke*, pp. 2273-2329, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.

basandosi sulla traduzione compiuta da Hölderlin tra il 1802 e il 1804³. Benché di solito venga messa in scena in linea con la ricezione più comune, la versione di Brecht mi pare offrire, più che una correzione o un aggiornamento del testo di Sofocle, un contraltare alla stessa ricezione contemporanea di Antigone. Finisce così per mettere in luce una portata critica che è già in Sofocle e che in genere viene neutralizzata per la fretta di ritrovarvi la nostra critica spicciola del potere.

Benché non si tratti mai per Brecht di servire interessi filologici, gli spostamenti d'accento nella sua versione sono utili a rileggere lo stesso Sofocle con altri occhi filologici. Non si sottolinea mai abbastanza che l'indipendenza drammaturgica non consiste mai per Brecht nel poter fare quello che si vuole di un testo. D'altra parte, ammesso e non concesso che l'interesse filologico consista in un fantomatico «rievocare lo spirito dell'antichità», e ammesso che ci si senta per qualche motivo «tenuti a fare qualcosa per un'opera come *Antigone*, potremmo farlo solo così: permettendo che essa faccia qualcosa per noi»⁴. Non cambiarlo per avvicinarlo nelle sembianze e nella logica ai nostri tempi, in un senso povero e purtroppo molto frequentato di attualizzazione, che dovrebbe essere straniante nel senso di Brecht e invece finisce per essere proprio l'opposto, una forma di assimilazione ai tempi correnti. Ma non si tratta nemmeno di rimanervi fedeli ad oltranza, come se il contesto attuale di ricezione potesse essere messo tra parentesi e

Laddove non diversamente indicato, tutte le traduzioni di citazioni da testi in lingua tedesca e inglese sono a cura di chi scrive.

³ Per ragioni di spazio in questo articolo non discuterò la scelta singolare di Brecht di lavorare sulla vertiginosa traduzione di Hölderlin, che suscitò ilarità tra i contemporanei Goethe e Schiller tanto quanto è stata riscoperta e riutilizzata, insieme a quella di *Edipo re*, lungo il Novecento. Per una rassegna ragionata e approfondita di questi confronti con il teatro e le traduzioni di Hölderlin si veda tra i contributi più recenti e documentati: Marco Castellari, *Hölderlin und das Theater: Produktion – Rezeption – Transformation*, De Gruyter. Berlin 2018. Più nello specifico su Hölderlin e Brecht, sempre Marco Castellari, «La presenza di Hölderlin nell'*Antigone* di Brecht», in: *Studia theodisca* XI, 2004, pp. 143-182, e «Ri-scrivere per il teatro, Hölderlin, Brecht, Müller», in: *BAIG VII*, febbraio 2014, pp. 51-60.

⁴ Bertolt Brecht, «*Zu Die Antigone des Sophokles. Vorwort zum Antigonemodell 1948*», in: *Gesammelte Werke* 17, pp. 1211-1220, qui p. 1214, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.

sospeso a piacimento. Brecht mostra qui un esempio concreto di come l'interesse del teatro contemporaneo verso testi della tradizione non si esaurisca di certo nel puro arricchimento culturale: si può e si deve cioè poter lavorare con i testi della tradizione al di là di uno spirito di recupero museale-archeologico, usandoli come testi viventi, in grado di entrare in un rapporto critico con il nostro presente. Dall'altra, come questo non significhi affatto ridurre il testo, e questo vale per tutti i testi, non solo per quelli del passato, a un pretesto per l'inventiva teatrale. Si interviene nel testo dove questo non "arriva" più, nel senso che gira a vuoto o, al contrario, dove il pubblico lo riconosce e assimila troppo presto alla propria logica. Il punto non è né essere filologici e testuali, né originali e "teatrali". Il punto è costruire il punto di frizione con lo spettatore contemporaneo.

II.

Vale la pena accennare ad alcuni motivi per cui quello di Antigone è potuto diventare il mito più rappresentato e ripreso nell'ultimo secolo⁵. Si tratta di motivi sintomatici ma di cui non si è necessariamente consapevoli. Questo perché abbondano le letture di Antigone e le ricostruzioni storiche della ricezione, ma non le riflessioni critiche sul *perché*, o sui *perché*, proprio questo mito ci sia potuto tornare così congeniale, forse anche nel senso di troppo comodo.

Nella tragedia di Sofocle c'è un potere che si comporta in maniera anomala, quasi moderna rispetto alla prassi del potere e della politica nell'antichità: pretende di estendere il suo raggio di controllo su una dimensione che tradizionalmente cadeva fuori dalla politica, ossia la morte, il morto, il corpo in sé.

Questo è un punto dove il mito di Antigone ci balza sorprendentemente vicino, spesso a nostra insaputa. Il potere che compare in questa tragedia

⁵ Per una discussione recente di questi motivi in una prospettiva interdisciplinare cfr.: Katharina Pewny / Luc Van den Dries / Charlotte Gruber / Simon Leenknecht (ed. by), *Occupy Antigone: Tradition, Transition and Transformation in Performance*, Narr Francke Attempto Verlag Tübingen 2016. In ambito italiano si veda: Paola Del Zoppo / Giuliano Lozzi (a cura di), *Sulle tracce di Antigone*, Istituto di Studi Germanici, Roma 2018.

sembra già articolarsi depoliticizzando le vite, azzerandone la forza d'intervento, riducendole alla sola sopravvivenza, più o meno comoda, o vita privata. Mentre politicizza i morti, strumentalizzandoli sulla scena politica come pupazzi da schierare all'occorrenza, depoliticizza le vite, che Aristotele da lì a un secolo avrebbe chiamato umane proprio in quanto politiche: ne azzerava cioè la forza d'intervento sociale, riducendole alla sola sopravvivenza, più o meno comoda, o vita privata. In un certo senso non ci sono morti in questa tragedia, né vivi in senso pieno: ciò che è morto non è del tutto morto, è trattenuto in superficie a disposizione. E ciò che è vivo è, in realtà, sepolto vivo: sepolta viva è Antigone che viene punita in questo modo per la sua ribellione. E sepolti vivi sono anche i sudditi che accondiscendono e invitano forse troppo in fretta a lasciarsi alle spalle il morto e il torto e a celebrare la vita, questa vita ridotta, purché continui.

Questo è un punto dove la tragedia di Antigone ci balza, di fatto, sorprendentemente vicino. Creonte bandisce il cadavere di Polinice ai margini della polis e insieme lo tiene ancora stretto nelle maglie della legge, seppellisce viva Antigone in una caverna con cibo e acqua a sufficienza a tenerla in vita fino alla fine dei suoi giorni anziché ucciderla o bandirla e basta. È un potere che include escludendo, in modo che ciò che rifiuta non possa sussistere nemmeno al di fuori di esso. In questo pare quasi inaugurare il gesto-chiave dei nostri poteri e delle nostre politiche, che Michel Foucault ha notoriamente sintetizzato con la formula di *biopolitica*. «Si potrebbe dire che al vecchio diritto di far morire o di lasciar vivere si è sostituito un potere di far vivere o di respingere nella morte»⁶. Questo potere non lascia semplicemente vivere, non uccide e basta, o non di preferenza, costringe invece a vivere ad oltranza, in un certo modo, alle sue condizioni, o spinge a lasciarsi morire.

La vita immediata, quella che poi Giorgio Agamben su indizio di Walter Benjamin ha chiamato «nuda vita»⁷, diventa nella modernità sempre più og-

⁶ Michel Foucault, *La volontà di sapere*. Storia della sessualità 1, Feltrinelli, Milano 2013, versione ebook.

⁷ A partire dall'età moderna «la vita naturale comincia a essere inclusa nei meccanismi

getto di leggi, norme, decisioni, conflitti. Soprattutto diventa l'unica dimensione della politica. Lì è costantemente prevenuto o atrofizzato la nostra "vita politica", la nostra capacità e possibilità di intervenire nelle condizioni storiche che ci determinano. Una depoliticizzazione generale avviene ripoliticizzando la sola vita fisiologica, colonizzando politicamente questa che in passato è sempre stata il presupposto della vita politica, come la condizione che cadeva al suo margine. Di questa «nuda vita» senza forza d'intervento e, anzi, del tutto in balia di forze esterne, il corpo morto di Polinice sembra quasi già offrire la vera immagine.

Ma il vero punto dove la materia di Antigone ci facilita oggi l'identificazione è, naturalmente, il suo gesto di ribellione. Antigone si ribella a questo strano nuovo potere che pretende di politicizzare anche i morti, e lo fa in un modo che ci è diventato sempre più congeniale: rivendicando l'impoliticità di quel corpo morto. Molta della protesta dal secondo dopoguerra ai nostri giorni reagisce alle oppressioni che via via denuncia in una maniera che pare corrispondere in pieno a questo gesto. Molta critica dell'autorità, molto femminismo⁸, hanno mobilitato il corpo contro la politica, in fondo, come vedremo, la vita contro la storicità, non solo contro la storia che c'è stata finora. E lo hanno fatto proprio in un tempo in cui il nuovo potere persegue e consegue lo stesso effetto: spolicizzare le vite, neutralizzando in esse, in maniera inavvertita, ogni residuo di forza politica. Su questo sfondo si intuisce già ora come mai Antigone sia potuta diventare un fattore magnetico di identificazione. Ma insieme si intravede forse perché questa identificazione sia un cortocircuito fatale.

Sotto questa bandiera e i suoi facili slogan, tutti ci sentiamo sicuri, come

e nei calcoli del potere statale e la politica si trasforma in bio-politica». Come è noto, questo è il contributo fondamentale di Giorgio Agamben (prima di tutto nel 1998 con *Il potere sovrano e la nuda vita. Homo Sacer*, Einaudi, Torino), che si serve del concetto ripreso da Walter Benjamin di «nuda vita» per chiarire il concetto di «biopotere» e «biopolitica», così centrale (e anche così abusato) nella discussione estetico-politica contemporanea.

⁸ Per una disamina della ricezione femminista della materia di Antigone, o comunque in relazione alla questione femminile, si veda il recente: Elena Porciani, *Nostra sorella Antigone*, Villaggio Maori, Catania 2017.

Antigone, di sapere che cos'è giusto, e di essere nel giusto. E questo malgrado il mito stesso di Antigone, ossia malgrado la complessità ben più contraddittoria del mito tragico, almeno così come lo racconta già Sofocle. È raro che si riesca a tenere testa a questa complessità originaria. Spesso le letture e soprattutto le versioni drammaturgiche odierne tendono a livellare le tensioni interne al racconto di Sofocle secondo lo schema "torto/ragione". Nel mito moderno di Antigone chi ha torto e chi ragione è già chiaro fin dall'inizio, come si confà al nostro mitizzare. Ma la polarità torto/ragione è proprio ciò che salta subito nel racconto tragico, e proprio questo *fa* la tragedia: questa polarità diventa lì non solo impossibile da fissare, infine anche irrilevante.

Invece, nella nostra ricezione il mito di Antigone, come in genere la tragedia antica, è tragico soltanto nel senso comune di disperato, sfortunato, senza *happy end*. Certamente Antigone suscita la nostra compassione. Mentre non c'è traccia della paura che, secondo la descrizione di Aristotele, il personaggio tragico susciterebbe in ugual misura. A questo non arriviamo, Antigone non ci fa paura. E non capiamo davvero lo spavento del coro quando la ammonisce contro «il limite estremo dell'audacia» e il suo «innato orgoglio» che l'ha «perduta»⁹ e che è tale perché offende non tanto Creonte ma gli stessi dei che invoca.

III.

C'è, in effetti, qualcosa di mostruoso in Antigone, già in Sofocle, su cui vale la pena soffermarsi un po'. Perché Socrate è appunto tra quelli che espongono Antigone, e non solo Creonte, come *problema*. Prendendo subito le parti di Antigone si sorvola volentieri su un dettaglio ingombrante su cui invece Sofocle non sorvola: la prospettiva di Antigone non incarna semplicemente una giustizia maggiore. Antigone non è depositaria della volontà degli dei, o comunque di una verità superiore. È più esatto dire che Antigone stessa trasla il suo senso di giustizia sugli dei, li rivendica cioè a rappresentare la sua

⁹ Sofocle, «Antigone», p. 45, in Maria Grazia Ciani (a cura di), Sophokles, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito* 2000, cit.

causa. Il coro invece le ricorda che quelli, qualsiasi cosa siano, sfuggono ad ogni tentativo di addomesticarli. Gli dei non sono morali, non secondo la morale umana: «il male può sembrare un bene se gli dei ti accecano la mente»¹⁰.

Lungo il Novecento fino ad oggi Antigone per lo più difende nella legge degli dei in termini secolari l'umanità universale, i diritti umani, una generica libertà contro qualsiasi forma di potere oppressivo. Questo è per noi la "legge degli dei". Ma già Hegel leggeva meglio il testo cogliendone la verità storica, e con essa una tensione in ciascun polo non riducibile ad una opposizione schematica. Antigone si scriverebbe secondo Hegel nel passaggio storico dall'ethos familiare alla dimensione della polis: dall'interesse privato del nucleo familiare e tribale, a quello collettivo della società¹¹. Le leggi degli dei o, diremmo oggi, il rispetto dell'umanità prima di ogni politica e ideologia, compaiono lungo tutta la tragedia sempre declinate come primato della consanguineità: la famiglia prima di tutto. L'universale viene cioè difeso in maniera ancora troppo particolare. Viceversa, l'orizzonte promosso da Creonte non è riducibile al suo solo arbitrio. Creonte pone un bene più comune, pensa alla «nave»¹² su cui sono tutti imbarcati. Ma a sua volta questo primato dell'orizzonte pubblico su quello privato si declina nel concreto lungo la tragedia come priorità dell'ordine stabilito, obbedienza formale: giusto o ingiusto che sia, l'importante è fare ciò che ha deciso chi ha il potere di decidere. Qui oggi possiamo riconoscere non solo il potere tirannico, la disposizione capricciosa di chi regna, ma anche il formalismo del potere "tecnico", quando a contare non è la giustizia ma la legalità o la conformità alla procedura. Che si tratti di aderenza alla legge o inerzia del procedimento, in entrambi i casi si passa come un rullo compressore sulla situazione concreta.

¹⁰ Ivi, p. 38-39.

¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito* (1807), testo tedesco a fronte, pp. 630-643, qui p. 641, Rusconi, Milano 1995.

¹² Sofocle, «Antigone», p. 26, in Maria Grazia Ciani (a cura di), Sophokles, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, cit.

Sia Antigone che Creonte, potremmo dire, giocano sporco, contrappo-
nendo al lato-ombra della causa dell'altro la portata ideale della propria.
Questa tensione dialettica continua ad essere drammaturgicamente più in-
teressante, eppure oggi non trova quasi spazio nella nostra drammaturgia:
Creonte contrappone la dimensione del collettivo all'interesse solo privato
di Antigone, Antigone, che vede il formalismo di Creonte, gli contrappone
invece la dimensione di una giustizia concreta, capace di decidere caso per
caso. Lei tira in ballo ciò che è umano al di là di ogni tempo e condizione,
lui il bene comune qui ed ora. Hegel vede bene come entrambe le posizioni
aggancino *in teoria* prospettive che vanno oltre l'interesse personale. Ma si
articolarono *in pratica* come esercizi di potere personale. Insomma, i due si
corrispondono nell'atteggiamento molto più di quanto divergano, due osti-
nazioni dello stesso tipo si trovano qui in gara tra loro¹³.

Hölderlin aveva colto questo punto nelle sue osservazioni in margine alla
sua traduzione di *Antigone*, poi ripresa da Brecht: a differenza della descri-
zione di tragedia proposta da Aristotele, qui non ci sarebbe davvero con-
flitto tra forze eterogenee. Se la vicenda di Edipo assomiglia a una «lotta di
box tra due lottatori», la vicenda di Antigone assomiglia piuttosto a una
«corsa agonistica tra due corridori»¹⁴: entrambi stabiliscono e rivendicano lo
stesso traguardo astratto rispetto alla situazione e alla fine vince chi arriva
prima. O meglio, dato che su quel piano radicale dove la tragedia espone i
rapporti umani «vincere» non più ha alcun senso, per dirla con Hölderlin:
«alla fine chi per primo rimane senza fiato. o commette fallo sull'avversario,
ha perso»¹⁵.

¹³ Anche Judith Butler lo constata: «i due atti», quello di Creonte e quello di Antigone,
si rispecchiano l'un l'altro piuttosto che opporsi» (in: Judith Butler, *Antigone's Claim. Kinship
between Life and Death*, p. 10, Columbia University Press, New York 2000). Cfr. a proposito
della corrispondenza tra Antigone e Creonte anche ciò che ne dice Slavoj Žižek a p. 25
dell'introduzione «Antigone rennt», in *Die drei Leben der Antigone. Ein Theaterstück*, Fischer,
Frankfurt am Main 2015.

¹⁴ Friedrich Hölderlin, «Anmerkungen zur Antigonae», in *Übersetzungen, Sämtliche Werke*
5, pp. 265-272, qui p. 271, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1952.

¹⁵ *Ibidem*.

Che Antigone paladina della libertà e dei sacri valori inviolabili si faccia per così dire i “fatti suoi” è stato notato più volte¹⁶, ma è una pista non seguita nella ricezione contemporanea che va per la maggiore. Eppure è leggibile nero su bianco già in Sofocle. Questi si serve di un espediente drammaturgico delicato e intenso per mettere fin da subito sulle tracce di una certa parzialità presente nel presunto gesto “universale” di Antigone. Il primo tentativo di sepoltura di Polinice non si sa bene a chi attribuirlo: non ci sono tracce, solo il corpo non si vede più. Le guardie vedono poi uno strano vento alzarsi e velare di polvere il corpo, ancora prima che arrivi Antigone e ripeta l'azione. Sia loro che il coro lasciano dapprima aperta la possibilità che «questo evento» sia «voluto dagli dei»¹⁷, che qualcosa di non umano possa essere accaduto. È un dettaglio del testo di Sofocle che passa per lo più inosservato. Hans-Thies Lehmann è tra i pochi a soffermarsi su questo dettaglio sospeso. Lo legge come la manifestazione sensibile «di un altro modo di intendere, di un'altra lingua parlata da Antigone, in cui il motivo dell'incertezza»¹⁸ muove contro la sicurezza arrogante del potere e le sue leggi prescritte. Che non si sappia chi è stato e che in fondo non sia

¹⁶ Cfr. Giulio Guidorizzi, *Letteratura greca. Da Omero al secolo VI d.C.*, pp. 156-157, Mondadori, Milano 2002. Judith Butler nel suo *Antigone's Claim* (cit-) legge nei versi in questione un sentimento incestuoso di Antigone verso Polinice. Il che, se da una parte confermerebbe la maledizione della stirpe di Edipo, dall'altra sembrerebbe articolare una ribellione ancora più radicale di quella etica, in grado di mettere in discussione anche quelle “leggi eterne”, situate proprio al confine tra natura e cultura, che inaugurano la storia umana, come, appunto, il tabù dell'incesto. In questo senso il saggio di Butler mi sembra rientrare nella serie di letture intelligenti del mito, che attraverso una rilettura innovativa, diretta o, come in questo caso, indiretta, vorrebbero aprire una prospettiva inedita sulla violenza della e nella storia e sulla storicità stessa. A ben guardare finiscono però per rinnovare ancora una volta i paradigmi dominanti nella nostra ricezione del mito in questione, e prima ancora nella nostra critica del potere e della violenza. Cambiano cioè i motivi, ma il “culto” di Antigone come rivendicazione di una zona franca al di là o al di qua della violenza della storia non ne viene intaccato.

¹⁷ Sofocle, «Antigone», p. 28, in Maria Grazia Ciani (a cura di), Sophokles, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, cit.

¹⁸ Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und Dramatisches Theater*, p. 224, Alexander Verlag, Berlin 2013.

possibile saperlo, che non si possa andare più in là di rivendicazioni, smentite e testimonianze dovrebbe indurre a sospendere giudizi definitivi come quelli di Creonte, su chi sia colpevole e più ancora su che cosa si possa definire senz'altro crimine o colpa. Starebbe qui, secondo Lehmann, l'attualità di questa tragedia: nel fatto che rimandi a una «mancanza di fondamento nella legge stessa»¹⁹ (ivi, p. 225), ad una incertezza insuperabile al cuore di ogni certezza. Questo vale però non solo per la legge, il potere, lo Stato, ma per ogni conoscere e agire umano. Sarebbe come dire che Antigone rivendica in fondo l'impossibilità di conoscere e di agire, di prendere una decisione che non sia infondata. Ma anche lei non vive all'altezza di questa incertezza, compie soltanto un'ultima azione con cui rinuncia a rischiare ogni altra. Più ancora che ribellarsi alla violenza della certezza, Antigone si sottrae definitivamente al rischio dell'incertezza. Proprio come Creonte, in fondo, soltanto per un'altra via. Lui cerca di controllare l'incontrollabile, lei vi si sottrae *tout court*. Anche in questi termini messi a fuoco da Lehmann, non è possibile ritrovare l'incertezza da una parte e contrapporla alla certezza dispotica dell'altra, ciascuno dei due poli già vibra di dialettica. Basti pensare, lo vedremo più avanti, che è Creonte a mostrarsi incerto ad un certo punto: lui mostra di saper cedere e cambiare, non Antigone. C'è una certezza ostinata anche in lei, lo rimarca più volte il coro nel testo, che può ben gareggiare con quella del suo re tiranno. Se si omettono questi punti di scivolamento delle due parti l'una nell'altra si finisce per ripetere schematismi eroicizzanti e demonizzanti che la tragedia ha proprio il merito di far saltare non appena si accetti di scendere, ma lo si fa di rado, sul suo stesso piano di gioco.

È significativo che proprio un Brecht preservi questa scena della sepoltura incerta. La sua rielaborazione tende a razionalizzare l'elemento misterioso-religioso nel testo non per ostilità di principio, ma perché tende ad essere oggi soltanto una via d'ingresso per un fatalismo e un'irrazionalità di tipo moderno, cioè per una forma di inerzia o indolenza. Ma di questa scena Brecht conserva proprio la sua incertezza. Forse non è difficile capire perché.

¹⁹ Ivi, p. 225.

Se la si valorizza dal punto di vista teatrale, instilla un dubbio su dove cada davvero l'accento di quest'atto di pietà: sulla pietà che si deve al morto come a tutti i morti, o su qualcos'altro? Il dettaglio drammaturgico avvolge l'atto in un'atmosfera sospesa: forse è stato davvero qualche dio, oppure è stato solo il vento, più pietoso degli esseri umani, a gettare terra sul corpo di Polinice. Forse Antigone non ha avuto il coraggio di farlo, proprio come tutti gli altri. Ma ora che tutti sospettano di lei, coglie l'occasione e acconsente, lascia che l'atto diventi suo. Di fatto, l'atto stesso sembra vagare per il dramma, minacciando di agganciarsi a qualcuno, rivendicato da qualcuno che potrebbe non averlo compiuto, come Ismene, come la stessa Antigone, sconfessato da altri, come le guardie, che temono si sospetti di loro. L'atto si presenta ovunque sotto forma di atti di parola: la sentinella *riporta* di averla vista. Lei [Antigone] *riporta* di averlo fatto per prima²⁰. Ed è così che la pietà finisce sullo sfondo, mentre in primo piano sale una rivendicazione di merito: «no, tu non l'hai voluto e io non ti ho voluta»²¹, dice Antigone a Ismene. Ed è gelosa della proprietà del suo gesto. Non vuole dividere la sua «colpa» con Ismene, «non fare tua un'azione che non ti appartiene»²². Certamente in questo modo Antigone rimette i presenti alle loro mancanze. Ma è ancora in termini di proprietà che rivendica il diritto/dovere di seppellire il fratello. Polinice non va sepolto come vanno seppelliti tutti i morti, ma perché è sangue del *proprio* sangue, e in un senso specialissimo: perché non può essere più sostituito da nessuno. Lo spiega lei stessa: per un figlio o per un marito non avrebbe fatto altrettanto, perché ci possono essere altri figli e altri mariti, ma nel suo caso non possono più esserci altri fratelli²³. Ciò che lei vuole onorare non è un uomo morto, non è Polinice, chiunque sia stato: ma il valore esclusivo che lui aveva per lei in quanto fratello suo²⁴. Hegel aveva già messo l'accento su questo aspetto: «mediante i suoi intrighi, l'elemento

²⁰ Così Butler, *Antigone's Claim*, cit., p. 7.

²¹ Sofocle, «Antigone», p. 36, in Maria Grazia Ciani (a cura di), Sophokles, Anouilh, Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, cit.

²² Ibidem.

²³ Ivi, p. 46.

²⁴ Cfr. a questo proposito Judith Butler, *Antigone's Claim*, cit., pp. 21-22.

femminile [...] trasforma il fine universale del governo in un fine privato»²⁵. Questo, di fatto, fa Antigone, o *anche* questo.

Antigone si appropria, dunque, della sua stessa ribellione. Ne fa una questione privata, personalissima, non una questione collettiva. Se Creonte avesse permesso la sepoltura del fratello, mostrando, come non di rado fanno i tiranni, una magnanimità anche solo a fini di propaganda, Antigone non si sarebbe ribellata al suo potere. Ciò a cui si ribella è solo il divieto di sepoltura. Fatto questo, lei e tutti i suoi epigoni possono mettersi il cuore in pace. Al di sotto del gesto eclatante di sfida, anche Antigone, quindi, si sottomette. Questo è il contenuto reale, nel senso della *Realpolitik*, del suo gesto, ed è percepibile già in Sofocle. Esaudito il suo desiderio personale, Antigone lascia campo libero. Non contrasta il potere di Creonte e i suoi eventuali altri soprusi: si limita a tracciare un cerchio sacro intorno al corpo di Polinice. Qui il potere non deve trovare accesso, e ciò lascia aperta la possibilità, che ovviamente è già una certezza, che al di fuori di questa zona franca esso continuerà a fare come crede.

Antigone, insomma, non tocca la questione cruciale in cui vive immersa

²⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito* (1807), p. 641, Rusconi, Milano 1995. Nelle pagine in cui si serve del mito di Antigone come fenomeno concreto, Hegel rileva una «eterna ironia «giocata storicamente dall'elemento femminile all'interno della comunità: in quanto preserva i valori famigliari, quest'elemento tende a ricondurre l'orizzonte comune della comunità all'indietro, verso interessi più particolari. Fa cioè deviare dal processo che dovrebbe portare, oltre la semplice negazione dei singoli nel gruppo, a una vera maturazione dell'individualità. Nell'ottica dialettica di Hegel, l'elemento femminile è, da una parte, un momento sempre necessario, perché rimette una dimensione pubblica ancora astratta di fronte alla concretezza empirica dei singoli. Dall'altra, questa concretezza dei singoli, a cui l'elemento femminile richiama, rimane troppo finita in se stessa, troppo privata ed esclusiva, in fondo ancora troppo astratta a sua volta: deve ancora imparare a stare in rapporto con l'orizzonte comune per poter diventare davvero individuale. Così succede, sono esempi di Hegel, che la madre esalti il figlio che ha generato, contro tutti gli altri e soprattutto contro il suo stesso processo di individuazione, o che la sorella, e qui è immediato il collegamento ad Antigone, esalti «[...] il fratello, nel quale [...] vede la propria uguaglianza con il maschio». Lui incarna fuori di lei, ma in qualche modo facendo ancora parte di lei, il valore politico e umano che lei non ha in sé.

e di cui sopravvive, e cioè che tutti, lei compresa, si trovano già nella condizione di Polinice, o in quella che subisce una volta punita: essere dei corpi a disposizione della politica, ma senza vita politica, o sepolti vivi. Il gesto di Antigone sfiora soltanto la miccia, e nel farlo la disinnescava.

IV.

Di recente se n'è accorto Slavoj Žižek che proprio nella sua celebre ribellione riconosce la «mostruosità» di Antigone: «la passione [di Antigone] è la pulsione di morte in forma pura», «la sua purezza è quella di un significante», del «puro significante»²⁶. Žižek segue qui la lettura che dà Jacques Lacan²⁷ della tragedia, quando mette a fuoco un momento non etico nella posizione apparentemente etica di Antigone: Antigone si abbarbica, secondo Lacan, proprio sul confine di qualsiasi ordine simbolico, lì dove ha inizio e fine qualsiasi fondazione di senso, e non ne ammette più nessuno. In questo senso incarnerebbe alla perfezione la pulsione di morte di Freud, un'esclusione auto-conservativa. Il suo piano, chiosa Žižek, è una sorta di «ground-zero della simbolizzazione»²⁸. Detto in termini comuni: Antigone mette radici ai margini della cultura e non intende fare più un solo passo all'interno della storia. Formulata così, si comincia a capire per quale motivo nel dopoguerra *Antigone* sia potuta diventare la tragedia antica più rappresentata in occidente. Il suo è un gesto di congedo dalla storia con i suoi ricorsi di violenze e ragioni di parte, e quindi di torti inevitabili. Questa posizione di rifiuto assoluto non poteva non suscitare subito simpatia all'epoca in cui vi mise mano Brecht, dopo un paio di decenni di guerre, poteri e ideologie devastanti. Anche oggi Antigone si trova volentieri a guardia di un presunto spazio non-politico, indipendente dalle vicissitudini storiche. Più che l'umano universale, denudato così della sua dimensione storica e pratica, pare di riconoscere qui oggi la nostra deriva umanitaria, i singoli schiacciati

²⁶ Slavoj Žižek, «Vorwort: Antigone rennt», in *Die drei Leben der Antigone. Ein Theaterstück*, pp. 7-29, qui p. 13, Fischer, Frankfurt am Main 2015.

²⁷ Jacques Lacan, *Il Seminario, Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 1994.

²⁸ Slavoj Žižek, «Vorwort: Antigone rennt», in *Die drei Leben der Antigone*, cit., p. 25.

solo sulla loro sopravvivenza, al limite sul loro cadavere da rintracciare e a cui restituire almeno la dignità di morti che non hanno avuto da vivi. L'essere umano può esistere qui solo in quanto nuda vita che campa più o meno bene o che non scampa, vittima in ogni caso. Ad uno sguardo più lucido, che resista all'identificazione facile, Antigone dovrebbe dunque apparire oggi come l'antesignana di questa deriva umanitaria che investe tanto il potere quanto la critica diffusa al potere.

A questo proposito c'è un altro aspetto della sua vicenda che ci torna troppo congeniale. Žižek lo riconosce nel fatto che la ribellione di Antigone si limiti a un «gesto simbolico. Simbolo lo è certamente, ma in un senso povero: non è certo segno che annuncia e incalza, non è il primo atto di un'azione che irrompe, piuttosto il surrogato di ciò che non viene e che per questo, perché appagato dalla sua stessa rappresentazione, non verrà. In tutto e per tutto quello che oggi si dice “un gesto di protesta”, intendendo con “gesto” qualcosa di debole e vano, ma che viene fatto per mostrare che almeno si è fatto qualcosa. Antigone diventa così il comodo riferimento di una protesta che si accontenta dei suoi simboli e dei suoi gesti, ossia di una messa in scena del dissenso. Il successo del mito di Antigone, forte già al tempo di Brecht e ripetutamente confermato nell'ultimo secolo fino ad oggi, ha strettamente a che fare con una progressiva *spettacolarizzazione della critica, della resistenza, della disobbedienza*. Il dissenso non si articola più in conflitto e azione concreta, ma si limita ad *esprimersi*, in gesti e simboli, gesti puri, segni puri, cioè surrogati e quindi intralci, non inizi. Non a caso, il gesto più diffuso di critica e protesta è quello che intende liberare la “vita” occupata, posseduta, sfruttata dalla manipolazione, ad opera del diritto, dell'economia, della medicina, dell'informazione. Il fatto immediato di vivere viene celebrato come affrancamento non solo dal potere ma anche da una dimensione politica in generale. In questo senso biopotere moderno e strategie o tattiche di resistenza finiscono spesso per perseguire lo stesso fine, o almeno ottenere lo stesso effetto. Questo perché impiegano, in fondo, la stessa logica.

Sicché la protesta finisce per protestare contro la dimensione politica attiva delle singole vite, in pratica contro la storicità della vita umana.

Sta dunque qui, secondo Žižek, la mostruosità di Antigone: nel formalismo del suo gesto di ribellione, e nel fatto che questo formalismo si presti come non mai all'estetizzazione²⁹. Come di fatto è avvenuto e avviene.

V.

Alla luce di queste osservazioni, per guardare in faccia questi tempi e non esserne solo un sintomo, la materia di Antigone avrebbe bisogno di una rilettura che, prima di tutto, non ne *prevenisse* la tragedia. Žižek stesso ha proposto di recente una correzione del racconto tragico di Antigone, nello stesso senso in cui già Kierkegaard³⁰ o Brecht lo hanno fatto. Il punto non sta nel “migliorare” la materia mitica a livello estetico-espressivo, quanto nell’aggiornare le occasioni di contatto critico con il tempo in cui viene recepita. Si tratta di fare in modo che Antigone ridiventi, come già in Sofocle, «parte del problema», scuotendo il nostro «autocompiacimento umanitario»³¹ alla radice.

Žižek propone tre possibili sviluppi della vicenda di Antigone, da presentarsi assieme come alternative. A questo scopo tiene a modello non l’*Antigone* di Brecht, che evidentemente giudica ancora troppo “tradizionale” nella trama, ma il suo dramma didattico, nella fattispecie la coppia complementare *Il consenziente* e *Il dissenziente*, i quali presentano appunto la stessa situazione con epilogo opposto. Il primo epilogo seguirebbe in sostanza la versione di Sofocle. Il secondo sviluppa che cosa sarebbe successo se Antigone fosse riuscita a convincere Creonte a concedere la sepoltura a Polinice, mettendo così in luce il valore privato e politicamente conciliante che è già il contenuto effettivo del suo gesto di ribellione. Una terza soluzione infine muove nella direzione che ci saremmo forse aspettati da Brecht. E che invece Brecht, come vedremo dichiaratamente non ha *potuto* né ha *volut* prendere.

Così la riassume Žižek:

²⁹ Ibidem.

³⁰ Søren Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un esperimento di ricerca frammentaria*, il melangolo, Genova 2012.

³¹ Slavoj Žižek, «Vorwort: Antigone rennt», in *Die drei Leben der Antigone*, cit., qui p. 29.

Nella terza versione il coro non è solo lo strillone di banali universalismi, ma diventa esso stesso una forza in gioco. Al culmine dello scontro concitato tra Antigone e Creonte, [il coro] si fa avanti e falcia entrambi per la loro stupida contesa che sta mettendo in pericolo la città intera. Alla maniera del *Comité de salut public*, della commissione per la sicurezza durante la Rivoluzione Francese, assume il controllo in qualità di organo collettivo, impone un nuovo diritto e introduce a Tebe la democrazia popolare. Creonte viene detronizzato, arrestato insieme ad Antigone, entrambi vengono portati davanti al tribunale, condannati immediatamente a morte e liquidati.³²

Questo terzo epilogo a prima vista suonerebbe quasi più brechtiano di Brecht: il popolo che prende l'iniziativa e liquida i contendenti della falsa contesa è una soluzione che ci si sarebbe aspettati dal Brecht "comunista", almeno per come lo si (dis)conosce (e liquida) in genere. Invece, alcune sue osservazioni in margine alla sua rappresentazione del 1948 chiariscono che questa sarebbe proprio la soluzione drammaturgica (e politica) inadeguata ai tempi. Tanto quanto sente inadeguato il gesto di Antigone. Brecht, infatti, ammette che il testo di Antigone *ora* è un ripiego. Lo rielabora in luogo di un'opera che avrebbe dovuto essere scritta, ma che, date le circostanze, non è possibile proporre. Certamente il testo di per sé presenta «numerose analogie con il recente passato, ma queste si sono rivelate «più uno svantaggio»³³ che un vantaggio. Corrispondenze di superficie hanno deflesso l'attenzione dal vero punto: «la grande figura della resistenza nel dramma antico non rappresenta i combattenti della resistenza tedesca, che devono apparirci come i più significativi in assoluto»³⁴. A chi pensa Brecht qui? Non solo agli attentatori di Hitler o alla resistenza antifascista, anche ai comunisti fatti prigionieri durante la guerra e sopravvissuti o annientati nei campi di concentramento. Insomma, tutti quegli avversari politici uccisi subito o internati che hanno tentato di lottare non solo contro Hitler e il nazismo ma contro violenze che lo precedono, che gli sopravvivono e che lo hanno reso

³² Ivi, pp. 28-29.

³³ Bertolt Brecht, «Zu Die Antigone des Sophokles. Vorwort zum Antigonemodell 1948», cit., p. 1212.

³⁴ Ivi, pp. 1212-1213.

possibile. Non hanno lottato cioè solo per una libertà astratta, per essere liberi di circolare come merci, ma per essere una forza in gioco nel tessuto sociale, per non subire soltanto le condizioni del proprio tempo. Ora, il gesto di ribellione di Antigone non può in alcun modo rappresentare quella resistenza. Qui sta il limite della tragedia *oggi* secondo Brecht, e ammette che continua a rimanerlo anche nella sua versione. Ma allora perché mai servirsi della traduzione di Hölderlin dell'*Antigone* di Sofocle e non scrivere direttamente un testo nuovo? Brecht lo dice chiaro e tondo: «Il testo poetico [di questa resistenza] non ha potuto essere scritto qui, e questo rincesce tanto più che oggi accade molto poco per farla ricordare, e invece accade così tanto per farla dimenticare»³⁵. Il testo di questa resistenza non ha potuto essere scritto, e non perché questa resistenza non ci sia stata. I resistenti sono stati o disertori, come Polinice, e come tali adesso verrebbero considerati traditori, oppure avversari politici, non solo del nazismo, ma spesso, in quanto comunisti, anche della società capitalista degli alleati³⁶. Se non sono stati annientati fisicamente dai nazisti, si sono ritrovati neutralizzati politicamente, in un primo momento dalla necessità di unire tutti i fronti nella lotta comune sempre più impolitica, astorica, o antistorica, dell'umano contro il disumano, e poi dalla soddisfazione per la fine del nazismo, come se con questo fossero cessati anche tutti i soprusi e le violenze. Questa resistenza che mirava a rinnovare radicalmente la società, non solo a fermare un potere totalitario, si ha fretta di metterla da parte, non la si ricorda già più. I crimini del nazismo rubano, per forza di cose, la scena. Mentre per quei resistenti si prepara quell'oblio che, a conti fatti, sopravvive oggi. La loro resistenza rischia di essere dimenticata da un modo di ricordare il nazismo che si annuncia già allora e che contempla solo boia e vittime. La

³⁵ Ivi, p. 1213.

³⁶ Nel 2005 la Rosa-Luxemburg-Stiftung ha provveduto a pubblicare una raccolta di nominativi e relative biografie dei militanti rintracciabili, che documenta, per quanto in maniera non esaustiva, l'estensione della resistenza tedesca attiva: Gottfried Hamacher (unter Mitarbeit von André Lohmar, Herbert Mayer, Günter Wehner und Harald Wittstock), *Gegen Hitler. Deutsche in der Résistance, in den Streitkräften der Antihitlerkoalition und der Bewegung "Freies Deutschland"*. *Kurzbiografien*, Karl Dietz, Berlin 2005.

“tragedia” in senso moderno del potere violento e della vita innocente che lo subisce è diventata poi, in effetti, il paradigma della narrazione contemporanea, non solo del nazismo ma della storia presente.

VI.

«Il fatto che di questi combattenti non si parli nemmeno qui, non sarà chiaro senz'altro a tutti»³⁷, prosegue Brecht: non tutti saranno in grado di percepire questo silenzio come un'omissione, Antigone come il rimpiazzo di una mancanza. Eppure: «solo chi avrà chiaro questo, riuscirà a portare con sé quella quota di estraneità necessaria affinché ciò che merita di essere visto in questo dramma di Antigone, vale a dire «il ruolo dell'impiego della violenza [*Gewalt*] nel crollo del vertice di uno stato», possa essere visto con profitto»³⁸. Per ricavare qualcosa dalla visione di questa *Antigone* bisogna sentire tutto il tempo la mancanza di quella resistenza che essa non fa vedere. Solo in questo modo si potrebbe eludere la tentazione, in cui in realtà si cade in genere e gli spettatori, a giudicare dalle recensioni, caddero anche allora, di leggere la vicenda come una storia morale, in modo «pericolosamente vicino alla massima dabbene “il crimine non paga”»³⁹. Nel suo *Diario di lavoro* Brecht racconta la stizza per questo tipo di ricezione perché finisce per neutralizzare una questione attualissima, posta dalla sua rielaborazione. Si tratta di una questione elementare eppure cruciale, che le moralizzazioni e le metafisiche del potere e del male boicottano di continuo, e cioè:

niente di più (o di meno) di questo: le imprese che necessitano di troppa violenza, falliscono facilmente. Ciò non vorrebbe dire nient'altro che le imprese non-pratiche non sono pratiche e sarebbe decisamente banale se non si potesse qui intravedere una specie del tutto particolare di violenza, e cioè quella che deriva dall'inadeguatezza; si tratta quindi di ricondurre la crudeltà alla stupidità. In questo modo

³⁷ Bertolt Brecht, «Zu Die Antigone des Sophokles. Vorwort zum Antigonemodell 1948», cit., p. 1214.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, p. 444, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, appunto del 10/4/1948, Suhrkamp. Frankfurt am Main 1977.

l'elemento morale viene messo in relazione con la non-praticità, in modo da perdere quel carattere assoluto e rigido che troneggia nel sovrasensibile.⁴⁰

Prima ancora che Hannah Arendt parli di «banalità del male» e di «perdita del senso pratico» nella società moderna⁴¹, Brecht tenta qui di infilzare il nesso che c'è tra violenza contemporanea e atrofia diffusa del senso pratico, quella che chiama stupidità. Di questa stupidità o non-praticità partecipa anche l'elemento morale incarnato da Antigone, col suo «carattere assoluto e rigido che troneggia nel sovrasensibile». Di questa perdita di contatto con la situazione i gesti e le azioni isterizzate della storia contemporanea sono la reazione e insieme la causa, in un circolo vizioso che, appunto, non riguarda solo le violenze conclamate dei potenti.

Brecht si rende conto che la materia di Antigone rischia oggi di far percepire la questione del potere e della violenza solo sul piano oggettivo: come se riguardasse soltanto «il piano estraneo dei dominatori»⁴², ci parlasse cioè della violenza solo come ansia di controllo da parte dei potenti, che le vittime possono solo subire. Quello che invece dovrebbe interessarci è il «problema soggettivo»⁴³: come ci si comporta soggettivamente verso la violenza che pur si subisce. Che il dominio sia un male non c'è bisogno di ripeterlo l'ennesima volta crogiolandosi nel facile consenso sull'ovvietà. Il vero punto, che si elude volentieri, è quanto la connivenza o l'inerzia dei dominati agevoli questo male, e soprattutto da che cosa dipenda questa connivenza. Non si tratta di colpevolizzare le vittime, questa sarebbe una conclusione isterica a cui facilmente si ricorre per sventare ogni tentativo di far saltare gli schemini oppositivi buoni-cattivi, vittime-carnefici. Ma è proprio con questi schemini che si finisce per inchiodare le vittime allo stato di

⁴⁰ Ivi, p. 444.

⁴¹ Cfr. Hannah Arendt, «Understanding and Politics (The Difficulties of Understanding)», in *Essays on Understanding 1930-1954*, pp. 307-327, qui p. 314, Schocken Books, New York 1994.

⁴² Bertolt Brecht, *Zu «Die Antigone des Sophokles». Vorwort zum Antigonemodell 1948*, cit., p. 1213.

⁴³ Ibidem.

vittime come fosse una sorta di seconda natura a cui sono ormai ridotte, perdendone di vista l'aspetto di "ruolo" impolitico in cui sono state cacciate e da cui si tratta sempre di uscire al più presto.

Brecht riconosce che l'aspetto soggettivo della questione è rimasto appena accennato. Anche il prologo che scrive per la rappresentazione a Chur del 1948 non ha potuto fare altro che «porre una questione attuale e abbozzare il problema soggettivo»⁴⁴. Brecht ambienta questa scena a Berlino nell'aprile del 1945. Due sorelle trovano tracce del fratello che sapevano essere al fronte, intuiscono che deve aver disertato, ma quando l'SS chiede loro se conoscano l'uomo che penzola ancora caldo nel cortile, esitano entrambe. Significativamente Brecht non le nomina, non sappiamo con certezza quando è Antigone e quando Ismene a parlare. I due atteggiamenti, solo leggermente diversificati, rimangono per lo più intercambiabili. E questo può mettere sulle tracce di una somiglianza tra le due che è già in Sofocle, e che è molto più interessante di qualsiasi celebrazione della differenza di Antigone: la remissività di Ismene corrisponde bene a un nucleo di remissività che, come si è visto, è già al cuore della ribellione di Antigone. La scena di Brecht si chiude sull'esitazione di una delle due di fronte all'SS, con il coltello in mano davanti al corpo del fratello, non si sa se ancora vivo o morto. In questione qui non è più il «problema oggettivo» di un potere che dispone dei vivi e dei morti, non è più se seppellire o meno Polinice. In questione è il «problema soggettivo» di riconoscerlo: nel senso di stare ufficialmente dalla sua parte al momento giusto e non solo quando i giochi sono fatti, riuscendo magari ancora a salvarlo, perché: «forse non era ancora morto»⁴⁵. Un prologo è troppo marginale, viene ovviamente travolto dalla rappresentazione che gli succede. Ma se potesse idealmente rimanere impresso nella retina, presente tutto il tempo come uno sfondo o un ritornello (e si potrebbero immaginare drammaturgie a questo scopo), funzionerebbe come una domanda in margine ad ogni scena: quali sono le azioni mancate che avrebbero potuto *sventare* e non solo *seppellire* l'accaduto, quelle che

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Bertolt Brecht, «Antigone», in Maria Grazia Ciani (a cura di), *Sophokles, Jean Anouilh, Bertolt Brecht. Variazioni sul mito*, cit., p. 126.

avrebbero potuto impedire il disumano e non solo restituire l'ultima umanità a dei cadaveri?

VII.

Brecht sottopone la vicenda mitica a quella che chiama una «Durchrationalisierung»⁴⁶, cerca cioè di contenere il più possibile il fattore misterioso e paradossale, la necessità imperscrutabile. Ma anche, al contrario, l'autoevidenza, ossia quei punti della vicenda che filano lisci e comprensibili, come la guerra finita a inizio della storia, o, appunto, la nobiltà del gesto di Antigone e il dispotismo senz'altro di Creonte. Su niente deve cadere quell'alone di sacralità o necessità a priori che volentieri emana invece dalla nostra ricezione della materia mitica e tragica in particolare.

Brecht rivede dunque i punti di snodo della vicenda, così come le azioni, gli atteggiamenti dei personaggi, che vengono dati per scontati e che invece vanno chiariti. Il che significa nient'affatto spiegati, problematizzati piuttosto. Altrimenti cadono dall'alto in modo assoluto, come carattere o destino appunto, forme della necessità che piacciono tanto ai moderni perché chiudono subito ogni questione invece che aprirla.

Nella versione di Brecht la guerra viene fatta contro un'altra potenza, la città di Argo, per estorcerle materia prima necessaria alla sopravvivenza di Tebe. E il ribelle Polinice viene descritto come un disertore che a un certo punto non ha più voluto combattere una guerra privata, una guerra non sua. Detto ciò, per Brecht non si è trattato soltanto di storicizzare il conflitto per il potere, così come figura nel mito, traducendolo in una guerra moderna di colonizzazione e sfruttamento. Queste sono in fondo le attualizzazioni più di superficie, che saltano subito all'occhio e su cui si insiste forse troppo, perdendo di vista altri interventi di Brecht, meno appariscenti e tuttavia più radicali. Queste attualizzazioni più radicali riguardano non tanto il potere, l'esercizio della violenza, ma, appunto, quello che lui chiama il «problema

⁴⁶ Bertolt Brecht, *Zu «Die Antigone des Sophokles». Vorwort zum Antigonemodell 1948*, cit., p. 1212. Cfr. a proposito Frank Dietrich Wagner, *Antike Mythen Kafka und Brecht*, p. 63, Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2006.

soggettivo» del potere: chi lo subisce, chi vi resiste, e chi crede di averlo vinto troppo presto. Tutta l'ultima parte della tragedia, dal momento che precede il colloquio con Tiresia, viene intensamente rimaneggiata da Brecht in questo senso. Non in maniera plateale, ma con piccoli ritocchi e interventi che tentano di spostare l'accento, o almeno di farne valere un altro. Al centro dell'attenzione ora non è più soltanto il potere al governo, giusto o ingiusto che sia, nemmeno il gesto di protesta astratto, quanto la condotta collettiva che in un modo o nell'altro vi acconsente e lo sostiene. Qui è rappresentata da un coro di vecchi, intesi però in un senso molto moderno: gente di cui il massimo che si può dire è che ha vissuto abbastanza per vedere abbastanza, che ha già visto come altri non siano stati «risparmiati»⁴⁷, eppure vuole dimenticare al più presto e spera di essere risparmiata, perché, come insinua Creonte con Tiresia: «Nessuno è tanto vecchio / Che non voglia invecchiare ancora un po'»⁴⁸. Questi vecchi, insomma, fuoriescono dall'iconografia tradizionale, sono meno saggi e prudenti di quanto siano semplicemente attaccati alla vita e desiderosi di continuare a vivere ancora nel modo in cui sono riusciti a scampare finora. Proprio questa massa di "vecchi", anagrafici o meno, più o meno letterali, che vogliono soltanto essere risparmiati dal cambiare, diventa in Brecht figura in causa. Forse la vera figura in causa, ancor più di Antigone e di Creonte. È la connivenza di questa massa a "fare" il potere di Creonte, e sempre la sua connivenza a "fare" e "disfare" una come Antigone, a rendere la sua ribellione eroica, ossia necessaria e insieme inutile.

Sono loro a commemorare Antigone ancora in vita come fosse già morta, facendone un monumento vivente all'eroismo. La paragonano alle grandi eroine mitiche come se non restasse nient'altro da fare, a lei, a loro, che consolarsi: «Certo tu muori / Ma muori grande; non dissimile / da vittime divine»⁴⁹. La trattano cioè come un caso eccezionale, anziché guardare

⁴⁷ Bertolt Brecht, «Antigone», p. 162, in Maria Grazia Ciani (a cura di), *Sophokles, Jean Anouilh, Bertolt Brecht. Variazioni sul mito*, cit.

⁴⁸ Ivi, p. 166.

⁴⁹ Ivi, p. 161.

a quel che possono ancora fare e non fanno («Voi mi abbandonate. / Guardate in alto, non nei miei occhi»⁵⁰). Ammirano, e come tutti gli ammiratori, allontanano su un piedistallo per non dover imitare ciò che ammirano. Sono loro a chiamare in causa la forza invincibile del destino, e nel senso sbrigativo in cui lo intendiamo noi, come condizione che toglie responsabilità e possibilità d'intervento in un accadere, non certo quello che intendevano i greci. Antigone li riporta al punto: «Non parlate, vi prego, del destino. / Questo lo so. Parlate / di chi mi uccide, innocente; a lui/ Collegate un destino!»⁵¹. È uno di quei casi in cui invocare ciò che esula dall'umano serve solo a distogliere da quello che è ancora in potere dell'uomo fare. Questi hanno fretta di guardare alla vicenda non ancora conclusa come a una storia mitica di cui si conosce già l'esito. Si ritirano cioè a bordo scena nella posizione di spettatori, dove rischiano di essere sempre stati, nella speranza di risparmiarsi quello che, almeno per il momento, guardano soltanto e non subiscono. Antigone allora allarga il campo visivo dello "spettacolo" a cui assistono, mettendo tutti gli spettatori di fronte o dentro alla scena che è poi diventata una delle più ossessionanti dell'ultimo secolo: «Non crediate / Di essere risparmiati, infelici. / Altri cadaveri a pezzi / Vedrete a mucchi giacere insepolti / Sull'insepolto»⁵². L'immagine del cadavere insepolto di Polinice sfuma nelle immagini contemporanee dei cadaveri anonimi amucchiati a cielo aperto, da Auschwitz alla Bosnia-Erzegovina, ai migranti morti in mare dei nostri giorni.

«Aiutatemi nell'afflizione / E aiutate voi stessi»⁵³, dice Antigone ai vecchi. Ma i vecchi tacciono. Quando si scopre che la guerra non è finita affatto e che Tebe è ancora in pericolo, ammettono di aver udito «brutte voci», e di averle ignorate per «paura della paura»⁵⁴. E Creonte gli ricorda come abbiano approfittato dei vantaggi del suo potere per indignarsi solo ora che non ci sono più vantaggi da godere, da perfetti «ingrati! Divoratori delle

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ivi, p. 162.

⁵² Ibidem (traduzione modificata).

⁵³ Ivi, p. 144.

⁵⁴ Ivi, p. 171 (traduzione modificata).

carni, ma / Non vi piace il grembiule sporco di sangue del cuoco»⁵⁵. Questa formula ritorna in Brecht in varie versioni, riferita a chi bolla la violenza, magari con sincera indignazione, eppure continua a mangiarne i frutti, incapace di collegare cause e conseguenze: «continuano a pensare di poter avere il macellaio proibendogli per legge di macellare»⁵⁶. È la battuta con cui Brecht inchioda spesso la falsa coscienza degli intellettuali umanisti, dei pacifisti, degli antifascisti che non si preoccupano delle violenze indirette del capitalismo e intervengono solo laddove la violenza sia cruenta e manifesta: «Hitler sa almeno che non può avere il capitalismo senza guerra. Cosa che non fanno i liberali. Per esempio, la letteratura tedesca, che secondo Karl Kraus è tramontata anche con Mann e Mehring»⁵⁷. Sono quelli che continuano a volere ciò che si può ottenere solo tramite violenza, ma non vogliono vedere la violenza, tantomeno commetterla in prima persona.

Siccome non potete più trarne benefici, dice Creonte al coro, dice a noi oggi, «curvi, cianciate di eccidi e biasimate / La mia durezza»: è l'indignazione [...] di quando il bottino non arriva»⁵⁸. O di quando non si vuole vedere da dove arriva. Ma finché la durezza del nazismo o di altri regimi lungo il secolo ha fatto comodo, gli eccidi sono stati, e tuttora sono, ignorati o perfino provocati. Qui non sono certo solo i tedeschi del dopoguerra ad essere apostrofati: sono anche i liberatori, i vincitori del nazismo, noi che veniamo più di cinquant'anni dopo e ancora ci sentiamo dalla parte "giusta".

Anche questa Antigone che chiede aiuto e preferisce morire piuttosto che fare parte di quelli che si risparmiano, non ha l'ultima parola, i vecchi inchiodano anche lei alle sue omertà: «anch'essa un tempo / Mangiò del pane che nell'oscena roccia / Veniva cotto»⁵⁹. Anche lei ha vissuto del privilegio, al riparo dalla vita, «all'ombra delle torri / Che celano la sventura»⁶⁰, senza

⁵⁵ Ivi, p. 172 (traduzione modificata).

⁵⁶ Bertolt Brecht, «Flüchtlingsgespräche», in *Gesammelte Werke 14*, pp. 1381-1515, qui p. 1485, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Bertolt Brecht, «Antigone», p. 162, in Maria Grazia Ciani (a cura di), *Sophokles, Jean Anouilh, Bertolt Brecht. Variazioni sul mito*, cit.

⁵⁹ Ivi, p. 163.

⁶⁰ Ibidem.

subire e nemmeno vedere quel che accadeva ad altri. Siede «a suo agio» in questa comodità finché le conseguenze del potere colpiscono lontano dai suoi affetti e interessi. Solo quando le ripercussioni arrivano a toccare la cerchia dei suoi e ciò che è suo, «esce allo scoperto con la sua rabbia / spinta verso il bene!»⁶¹.

Anche quando il popolo di Argo si ribella, si riversa per le strade e muove contro Tebe facendo quello che il popolo di Tebe non ha fatto, anche in questo momento i vecchi tentano di salvare il salvabile: consigliano a Creonte di far combattere Eteocle, il nipote che gli resta, in un ultimo tentativo di vincere la guerra di conquista, e fare così sopravvivere il potere di Creonte. Ancora una volta sopportano, facendo quello che pare necessario fare pur di continuare a godere dei frutti della violenza. Su questa «Duldung»⁶² insiste Brecht, questa sopportazione dei molti che ne traggono qualche vantaggio, forse anche solo quello di risparmiarsi. E non nel senso di averne salva la vita: ci si risparmia, come la gente di Tebe, per continuare a mangiare della carne finché ci è possibile ignorare il macello. Questa docilità è il vero punto di forza della violenza inferta e subita, diretta e riconoscibile come quella del fascismo, oppure indiretta ed esportata altrove, giuridicamente impeccabile come quella del neoliberalismo, che non si lascia riconoscere subito come il potere esplicito di qualche tiranno.

Pure la decisione di Creonte di liberare infine Antigone non avviene in Brecht, come in Sofocle, per «agnizione»: nessuna comprensione fulminante del proprio limite come nella tragedia greca. Semplicemente riconciliarsi con Antigone è l'unico mezzo che resta a Creonte per mobilitare il figlio nella guerra contro Argo, nel tentativo estremo di ribaltare una situazione già compromessa. La “svolta” di Creonte in Brecht, supportata dal coro di Tebe, non è che la speranza diffusa di continuare a vivere come hanno vissuto finora. Anche le ultime parole di Creonte non sono più di disperazione per la morte del figlio, come in Sofocle, ma perché con la morte di Emone svanisce l'ultima speranza di battere Argo («Ancora una

⁶¹ Ibidem (traduzione modificata).

⁶² Ivi, p. 180 (traduzione modificata. La versione italiana traduce solo «sofferenza» per «Duldung»).

battaglia, e Argo sarebbe stata / A terra!»⁶³). Piuttosto che le cose cambino, meglio che periscano del tutto. È l'ultima volontà di cui è capace questo Creonte, e richiama certamente l'ultima volontà di Hitler. Ma solo di Hitler?

Le ultime parole sono per la colpa di Antigone, «colei che ha visto tutto», ma nel suo capire ha «saputo solo aiutare il nemico, che / Adesso viene / E ci stermina»⁶⁴. La resistenza di Antigone, come quella di chi combatte per la salvezza dell'umano universale contro la violenza di ogni potere, ha certo aiutato a far fuori il potere spudoratamente violento. Ma nella sua ingenuità ha aiutato anche un altro nemico, «quello che viene adesso». Chi è questo nemico che viene dopo Creonte, dopo il nazismo, e «ci stermina»? Rientrata l'emergenza nazista, l'oppressione non è finita, perché non è finita la disponibilità generale a «risparmiarsi».

VIII.

Nelle sue osservazioni in margine a questa rielaborazione, Brecht registra le sue perplessità verso l'atteggiamento diffuso nel primo dopoguerra: la pur sacrosanta voglia di ricominciare che si respira attorno sembra avere un po' troppa fretta di lasciarsi tutto alle spalle. Domina la sensazione troppo ottimistica che il passato sia passato per definizione, senza chiedersi quanto di quello che c'era fino a ieri possa davvero essere cessato di colpo oggi. C'è troppa «confusione», scrive Brecht, su «che cosa sia vecchio e cosa nuovo»⁶⁵. Non è così facile distinguerli come si crede. La «sete di novità» che c'è nell'aria viene ovviamente dalla paura che il recente passato possa tornare, ossia che in realtà non sia passato affatto. Al tempo stesso c'è «paura per l'incursione del nuovo»⁶⁶. Si ha paura che il nuovo non sia poi così nuovo, ma anche che qualcosa di cui non si è ancora fatto esperienza possa irrompere sul serio. Quest'ansia di novità forse non è così ansiosa di novità come

⁶³ Ivi, p. 179.

⁶⁴ Ivi, p. 180 (traduzione modificata).

⁶⁵ Bertolt Brecht, *Zu «Die Antigone des Sophokles». Vorwort zum Antigonemodell 1948*, cit., p. 1211.

⁶⁶ Ibidem.

sembrerebbe. In effetti, che cos'è vecchio, il nazismo? Può considerarsi morto, superato, passato, soltanto perché è stato ufficialmente sconfitto? La domanda vale certo l'indomani della fine della guerra, ma non è senza senso nemmeno più tardi. E cos'è nuovo, la democrazia liberal-capitalista, che si propone come custode dell'umano, al di là di qualsiasi politica, custode chiaramente interessata, in questo senso politica, di una dimensione apolitica, umanitaria, dei suoi cittadini-sudditi ridotti a vittime impotenti da difendere? Forse potremmo dire che tutta la seconda metà del Novecento fino ad oggi sta sotto il segno di questa «vaga sete di novità» registrata da Brecht, che è in realtà una paura molteplice: paura di un passato che forse struttura ancora il presente, e paura di una vera innovazione da scongiurare ad ogni costo, anche al costo di non vedere le nuove spoglie in cui ci si limita a rinnovare il passato.

All'epoca questa paura si esprime secondo Brecht nel fatto che «i vinti vengono istruiti su più fronti a superare il nazismo soltanto sul piano intellettuale e psicologico»⁶⁷. È chiaro a cosa si riferisce qui Brecht: alla cosiddetta opera di denazificazione, quella sorta di lavaggio del cervello in positivo messa in atto con proverbiale piglio manualistico dagli alleati. Come se il nazismo fosse solo un'idea, un'opinione, come se l'ideologia fosse solo un oggetto di coscienza e sapere, una questione di convinzioni, e non soprattutto struttura, logica dei comportamenti, organizzazione della realtà quotidiana, abitudini e automatismi d'azione. Così il nazismo viene trattato soltanto come un fatto psichico-soggettivo, un'idea malsana accolta da menti deboli o deviate che vanno disinfestate e riprogrammate. Mentre si escludono dall'angolo visuale le condizioni oggettive che hanno favorito genesi e proliferazione di quest'ideologia che è prima di tutto una logica *comportamentale* prima di un'idea, e che sopravvivono alla sua sconfitta ufficiale. Lo noterà Hannah Arendt solo pochi anni più tardi da Brecht: i fattori la cui cristallizzazione storico-sociale ha permesso il nazismo non cessano di esistere con la sconfitta di uno o tutti i governi totalitari.

È stata, per esempio, la presenza di questi fattori [...] a rendere la vittoria

⁶⁷ Ibidem.

dei nazisti in Europa non soltanto possibile, ma anche così vergognosamente facile. Se le potenze mondiali extraeuropee, che impiegarono *sei* anni per sconfiggere la Germania di Hitler, avessero capito questi fattori, non avrebbero appoggiato la restaurazione dello status-quo in Europa, compreso il vecchio sistema politico, di classe, partitico, che, come niente fosse successo, continua a dissodare e a preparare il terreno per altri movimenti totalitari.⁶⁸

IX.

Nel periodo in cui Brecht è in Svizzera e lavora all'*Antigone*, il suo diario di lavoro intreccia appunti di lettura e drammaturgia con osservazioni preoccupate in margine a quello che nel frattempo sta succedendo oltre confine, in Germania. La guerra è finita, il nazismo sconfitto, almeno ufficialmente, ovunque sono rovine e troppa fretta di ricominciare:

ogni cosa mostra con chiarezza che la Germania ancora non ha capito la crisi in cui si trova. Il piagnisteo quotidiano, la mancanza di tutto, il movimento in circolo di ogni processo mantengono la critica a un livello sintomatico. Andare avanti è la parola d'ordine. Si rimanda e si rimuove. Da ogni parte si ha paura di quel demolire senza il quale è impossibile costruire.⁶⁹

È questo il contesto con cui questa messa in scena si confronta direttamente, non la guerra e il nazismo appena "superati". Non sono questi a stare in primo piano, o meglio, davanti alla scena. Molte letture e rappresentazioni odierne mancano questo punto, e con esso il punto di contatto che ci sarebbe tuttora tra questa rielaborazione e il nostro tempo. Quella sete di novità che c'è nell'aria nell'immediato dopoguerra, e poi lungo tutto il secolo fino ad oggi, va guardata con un minimo di sospetto. Perché rischia di alimentare un rito sbrigativo di catarsi collettiva, a cui partecipa anche l'arte.

Dalla caverna in cui è sepolta viva Antigone si possono sentire in lontananza i bacchanali, la città che ricomincia a vivere e celebra la gioia di vivere,

⁶⁸ Hannah Arendt, «Understanding and Politics (The Difficulties of Understanding)», in *Essays on Understanding 1930-1954*, cit., pp. 307-327, qui p. 324.

⁶⁹ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, cit., p. 440.

il potere dell'oblio. Al momento in cui va in scena l'*Antigone* di Brecht, questi festeggiamenti risuonano, appunto, del clima di festa dell'immediato dopoguerra per la vittoria sul nazismo e soprattutto per la pace ritrovata. Nella versione di Brecht i festeggiamenti sono prematuri, Tebe non può ancora cantare vittoria su Argo, ma festeggia lo stesso. Tutti, o quasi, esultano, gustando la vittoria. La danza bacchica, al momento della rappresentazione, intercetta solo di striscio l'esaltazione dei nazisti per le vittorie intermedie prima della sconfitta o la loro falsificazione dei rapporti di guerra. Coglie invece in pieno l'entusiasmo collettivo e internazionale per la sconfitta del nazismo. Insomma, la realtà che irrompe nel testo non è solo il passato recente dell'arroganza e della millanteria nazista: è anche la festa della democrazia contro il nazifascismo sconfitto, è la celebrazione della pace ritrovata, della vita che ricomincia dopo la guerra, della libertà contro il potere. Con questi festeggiamenti è l'invito all'oblio e alla riconciliazione frettolosa che viene mostrato e insieme messo in questione: la fretta di tornare a vivere, di ricostruire, passando sopra a quello che è appena successo, dando per scontato che ciò che lo ha reso possibile sia morto con esso. A questo proposito ci sono continui richiami lungo il testo, che dovevano fischiare nell'orecchio dello spettatore di allora, o avrebbero dovuto. A quanto risulta dallo spoglio delle recensioni dell'epoca, non fu così⁷⁰ Si vuole dimenticare, bere «il vino della vittoria», senza chiedersi di quali «molte erbe» sia fatto, «mescolate nell'oscurità»⁷¹. In questa vittoria come in altre vittorie ci sono ombre che non si vogliono vedere. Come Tiresia, Brecht viene a guastare la festa di chi è ubriaco di vittoria prematura e sordo per il clamore dell'entusiasmo. «È finita la guerra»⁷², dice Creonte. È davvero finita? Gli chiede Tiresia, e Brecht lo chiede a chi vede lo spettacolo.

⁷⁰ Tutte le recensioni di quotidiani ritagliate da Brecht e ora conservate al Brecht-Archiv di Berlino leggono la rappresentazione in senso morale-moralistico, cadendo nella trappola della facile contrapposizione tra violenza totalitaria e istanza umanitaria. Si veda a questo proposito anche il disappunto di Brecht verso questo tipo di lettura nell'appunto già citato del 10/4/1948 (Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, cit., p. 444).

⁷¹ Ivi, p. 163.

⁷² Ivi, p. 167.

Nel momento storico in cui quest'*Antigone* viene messa in scena, quando i crimini del nazismo sono ancora freschi per poi emergere più tardi in tutta la loro portata, l'invito "dionisiaco" all'oblio alla gioia di vivere, l'esortazione del coro tragico a voltare pagina e ad aderire al flusso della vita, assumono un valore grottesco. Sofocle e la tragedia antica in genere mettevano l'accento sul momento positivo di questo "saper divenire", e Brecht probabilmente sarebbe d'accordo, fatte le dovute distinzioni tra i contesti. Il pericolo sociale nell'Atene del V secolo sembrerebbe addensarsi più laddove si irrigidiscono le posizioni piuttosto che in questo senso pratico del saper cedere e cambiare. Quest'ultimo in fondo risuona pure bene con un concetto centrale in Brecht, quello di «*Einverständnis*», o l'esigenza di essere d'accordo con la situazione in cui ci si trova, non per rassegnarsi, ma per poter trovare un punto di presa da cui metterla in moto.

Eppure la tragedia antica sembra già mettere in crisi questa saggezza dionisiaca che all'epoca dei tragici, in fondo, è filosofia popolare. E lo fa nel momento stesso in cui la mostra come una via necessaria nel momento in cui si accetta di vivere. Dove corre la linea sottile che distingue la saggezza dionisiaca di chi asseconda il ritmo del vivere dall'opportunismo di chi asseconda di volta in volta il potente di turno? Questa è la domanda indiretta che sembrano già porre i protagonisti della tragedia greca. A un oblio già umano troppo umano, forse poco dionisiaco, un'*Antigone*, un'*Elettra*, pur con le differenze sopra viste, oppongono la necessità di rimanere in rapporto con ciò che non c'è più e che tuttavia non è ancora davvero scomparso.

A maggior ragione nel dopoguerra, proprio come oggi, questo senso pratico rischia di declinarsi troppo in fretta soltanto nel senso perverso: "dobbiamo pur vivere, dobbiamo ricominciare, non possiamo perdere tempo a capire". Adesso, e si tratta di un "adesso" lungo quasi un secolo, il pericolo sta meno nell'eventuale sopruso del singolo che nella paura dei molti, spacciata per voglia di vivere.

Non a caso, nel periodo in cui Brecht è in Svizzera e lavora all'*Antigone*, il suo diario di lavoro intreccia appunti di lettura e drammaturgia con osservazioni preoccupate in margine a quello che nel frattempo sta succedendo

oltre confine, in Germania. La guerra è finita, il nazismo sconfitto, almeno ufficialmente, ovunque sono rovine e fretta di ricominciare:

ogni cosa mostra con chiarezza che la Germania ancora non ha capito la crisi in cui si trova. Il piagnisteo quotidiano, la mancanza di tutto, il movimento in circolo di ogni processo mantengono la critica a un livello sintomatico. Andare avanti è la parola d'ordine. Si rimanda e si rimuove. Da ogni parte si ha paura di quel demolire senza il quale è impossibile costruire.⁷³

È questo il contesto con cui questa messa in scena si confronta direttamente, non la guerra e il nazismo appena “superati”. Non sono questi a stare in primo piano, o meglio, davanti alla scena, ma questo pubblico, questa Germania e la politica dei vincitori. Sono questi i problemi ora. La furia del rinviare e rimuovere, la paura di demolire e quindi anche di costruire davvero, questo muoversi in circolo che non porta da nessuna parte, fatto di migliorie e restauri senza autentici cambiamenti: quest’atteggiamento diffuso e trasversale impedisce al pensiero critico di andare a fondo della situazione, lo trattiene a registrare e ad affrontare solo sintomi.

Di fatto, molte letture e rappresentazioni odierne rischiano di mancare questo punto⁷⁴. Insistono sulla rappresentazione e la condanna del nazismo all’opera in questa *Antigone*, dimenticando che Brecht è davvero scrittore di teatro. Il centro di gravità e di interesse di una messa in scena non sta mai per lui in che cosa o in come si rappresenta, non è cioè mai collocato sul palco, ma è spostato in fuori, nella frizione tra ciò che accade in scena e davanti alla scena. Non si tratta mai di raccontare una storia, men che meno di fare una lezione di storia, nemmeno del presente. Piuttosto di scoprire all’improvviso insieme al pubblico, attraverso una storia, quindi in maniera indiretta, pseudonimica si potrebbe dire, aggirando le resistenze della

⁷³ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, cit., p. 440.

⁷⁴ Cfr. ad esempio la lettura di Luigi Forte «L’*Antigone* di Bertolt Brecht ovvero la tragedia del potere» in *Cultura Tedesca* 36, 2009, pp. 9-18, a p. 17: «Sofocle gli [a Brecht] servì da scenario per un sotteso apologo contro la violenza. Tra le macerie della Germania Brecht fu tra i primi a cogliere nel passato l’indispensabile richiamo al risveglio politico che ora finalmente poteva generare, dopo l’orrore, la speranza della democrazia».

coscienza empirica, dove ci si trova davvero in un momento storico rispetto a dove ci si illudeva di stare. Mancando questo intento fondamentale di Brecht, si manca di percepire e di usare il punto di contatto che ancora ci sarebbe tra questa rielaborazione della materia di Antigone e il nostro tempo.

X.

Brecht fiuta con la lucidità che gli è propria questo pericolo: alla fretta di “vivere”, di essere “nuovi” e fare cose “nuove”, mantra o parola d’ordine allora come oggi, corrisponde la fretta di seppellire subito un passato talmente prossimo da intralciare ancora i passi. «Il passato lasciato a se stesso / Non rimane passato»⁷⁵, dice la sua Antigone. Eppure, a guardare bene, dovrebbe apparire paradossale, e insieme rivelatorio, il modo in cui Antigone cerca di trattenere quello che tutto intorno vorrebbe rimuovere troppo in fretta. Il suo sforzo di “tenere presente” si articola attraverso un gesto di sepoltura. Antigone è colei che non dimentica, e lo fa seppellendo: il mezzo smentisce il suo fine. Proprio la questione della sepoltura è uno dei momenti di questo mito tragico divenuti storicamente, e quindi drammaturgicamente, deboli. Il fatto che la resistenza di Antigone a un potere oppressivo si attui attraverso un gesto di sepoltura dovrebbe stonare a ridosso della Seconda guerra mondiale: è allora che si vedono, di fatto, «altri cadaveri a pezzi / [...] a mucchi giacere insepolti / Sull’insepolto»⁷⁶. Ma è stato necessario in un certo senso disseppellirli, perché il potere che li ha sterminati avrebbe voluto cancellarne ogni traccia. E ciò continua a valere per altri poteri e altri mucchi di morti che sono seguiti.

È difficile immaginare un potere contemporaneo che lasci i suoi cadaveri esposti, come vuole Creonte, a monito di eventuali dissidenti. Il potere come lo conosciamo noi, che si tratti dei totalitarismi novecenteschi o della democrazia-spettacolo dei nostri giorni, non ci tiene a lasciare i propri “morti”, letterali o metaforici, insepolti sotto agli occhi di tutti. Al contrario,

⁷⁵ Bertolt Brecht, «Antigone», in Maria Grazia Ciani (a cura di), *Sophokles, Jean Anouilh, Bertolt Brecht. Variazioni sul mito*, cit., p. 129 (traduzione modificata).

⁷⁶ Ivi, p. 162 (traduzione modificata).

seppellisce volentieri, in ogni senso, il prima possibile, al limite commemora e celebra anche, pur di stenderci sopra subito dopo uno strato di oblio. Le cerimonie della memoria finiscono spesso per essere in questo senso veri e propri atti di sepoltura reiterati: ogni volta la vittima va sigillata più a fondo. Il valore religioso dell'atto arretra subito sullo sfondo rispetto a quello politico-sociale. Seppellire, sul piano simbolico e storico-politico, significa per noi soprattutto metterci una pietra sopra, dimenticare, rimuovere le tracce.

In questo il gesto di Antigone risulta in fondo curiosamente solidale con la nostra fretta di toglierci i morti, letterali o metaforici, dalla vista e dalla memoria. C'è qui un punto cruciale con cui oggi qualsiasi messa in scena o rimessa in gioco teorica di Antigone dovrebbe misurarsi. Va tenuto conto che sotterrare in fretta nell'anonimato e nell'oblio, oppure commemorare ogni tanto per poter poi meglio fare come nulla fosse stato, è proprio il comportamento del potere odierno, e non da ultimo un comportamento di massa. Se non si considera questo, si resta dentro ai vecchi slogan di vecchie battaglie, di gesti simbolici poveri contro violenze reali, di resistenze clamorose ma episodiche, contro oppressioni diffuse ma poco appariscenti. Si resta cioè dentro al luogo comune, spesso indistinguibile dal mito in senso moderno, quello che incontra subito la simpatia di tutti perché mette d'accordo lì dove è facile andare d'accordo, nei generalismi al di fuori e al di sopra di contesti e conflitti di interessi concreti.

Ci sarebbe allora bisogno oggi di un vero e proprio rovesciamento della fabula originaria di Antigone: da una parte un potere aggiornato, che si affretta a seppellire i suoi morti, magari anche con tutti gli onori e le commemorazioni possibili, come è ripetutamente accaduto con le fosse comuni dell'ultimo secolo, come accade oggi con i migranti morti in mare. Dall'altra, una "signora delle ossa" che, come i medici legali in Bosnia ed Erzegovina, come una Cristina Cattaneo che oggi cerca di restituire un'identità e una dignità ultima ai migranti morti⁷⁷, lavori a "disseppellire". Stavolta però per dare loro più di un nome e più di una voce: per dare soprattutto una parola

⁷⁷ Cristina Cattaneo, *Naufraghi senza volto. Dare un nome alle vittime del Mediterraneo*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

precisa e lucida, capace di nominare non solo le vittime, non solo le ferite, ma anche di costruire il nesso attuale che stringe insieme ciò che sembra lontano e separato, e non solo di ricomporre i resti.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Il potere sovrano e la nuda vita. Homo Sacer*, Einaudi, Torino 1998.
- Arendt, Hannah, «Understanding and Politics (The Difficulties of Understanding)», in *Essays on Understanding 1930-1954*, pp. 307-327, Schocken Books, New York 1994.
- Brecht, Bertolt, «Die Antigone des Sophokles» in: *Gesammelte Werke*, pp. 2273-2329, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.
- Brecht, Bertolt, «Zu Die Antigone des Sophokles. Vorwort zum Antigonemodell 1948», in: *Gesammelte Werke 17*, pp. 1211-1220, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.
- Brecht, Bertolt, «Flüchtlingsgespräche», in *Gesammelte Werke 14*, pp. 1381-1515, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.
- Brecht, Bertolt, *Arbeitsjournal 1938-1955*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1977.
- Butler, Judith, *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, Columbia University Press New York 2000.
- Castellari, Marco, *Hölderlin und das Theater: Produktion – Rezeption – Transformation*, De Gruyter, Berlin 2018.
- Castellari, Marco, «Ri-scrivere per il teatro, Hölderlin, Brecht, Müller», in: *BAIG VII*, febbraio 2014, pp. 51-60.
- Castellari, Marco, «La presenza di Hölderlin nell'Antigone di Brecht», in: *Studia theodisca XI*, 2004, pp. 143-182.
- Cattaneo, Cristina, *Naufraghi senza volto. Dare un nome alle vittime del Mediterraneo*, Raffaello Cortina, Milano 2018.
- Ciani, Maria Grazia (a cura di), *Sophokles, Jean Anouilh, Bertolt Brecht. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2000.
- Del Zoppo, Paola / Lozzi Giulio (a cura di), *Sulle tracce di Antigone*, Istituto di Studi Germanici, Roma 2018.
- Fornaro, Sotera, *Antigone. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2012.
- Forte, Luigi, «L'Antigone di Bertolt Brecht ovvero la tragedia del potere» in *Cultura Tedesca* 36, 2009pp. 9-18.
- Foucault, Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2012, ebook.
- Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2013, ebook.

- Guidorizzi, Guido, *Letteratura greca. Da Omero al secolo VI d.C.*, Mondadori, Milano 2002.
- Hamacher, Gottfried (unter Mitarbeit von André Lohmar, Herbert Mayer, Günter Wehner und Harald Wittstock), *Gegen Hitler. Deutsche in der Résistance, in den Streitkräften der Antihitlerkoalition und der Bewegung "Freies Deutschland". Kurzbiografien*, Karl Dietz, Berlin 2005.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia dello spirito*, testo tedesco a fronte, Rusconi Milano 1995.
- Hölderlin, Friedrich, «Anmerkungen zur Antigona», in: *Übersetzungen, Sämtliche Werke* 5, pp. 265-272, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1952.
- Lacan, Jacques, *Il Seminario, Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 1994.
- Lehmann, Hans-Thies, *Tragödie und Dramatisches Theater*, Alexander Verlag, Berlin 2013.
- Pewny Katharina / Van den Dries, Luc / Gruber, Charlotte / Leenknecht, Simon (ed. by), *Occupy Antigone: Tradition, Transition and Transformation in Performance*, Tübingen 2016.
- Porciani, Elena, *Nostra sorella Antigone*, Villaggio Maori, Catania 2017.
- Steiner, George, *Antigones. How the Antigone Legend has endured in Western Literature, Art and Thought*, Yale University Press, New Haven and London 1996.
- Wagner, Frank Dietrich, *Antike Mythen Kafka und Brecht*, Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2006.
- Žižek, Slavoj, *Die drei Leben der Antigone. Ein Theaterstück*, Fischer, Frankfurt am Main 2015.

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English, Italian, French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

editor_austheod@unimi.it.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994. For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Editor-in-chief: Fausto Cercignani
Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition