

rst

romanische studien

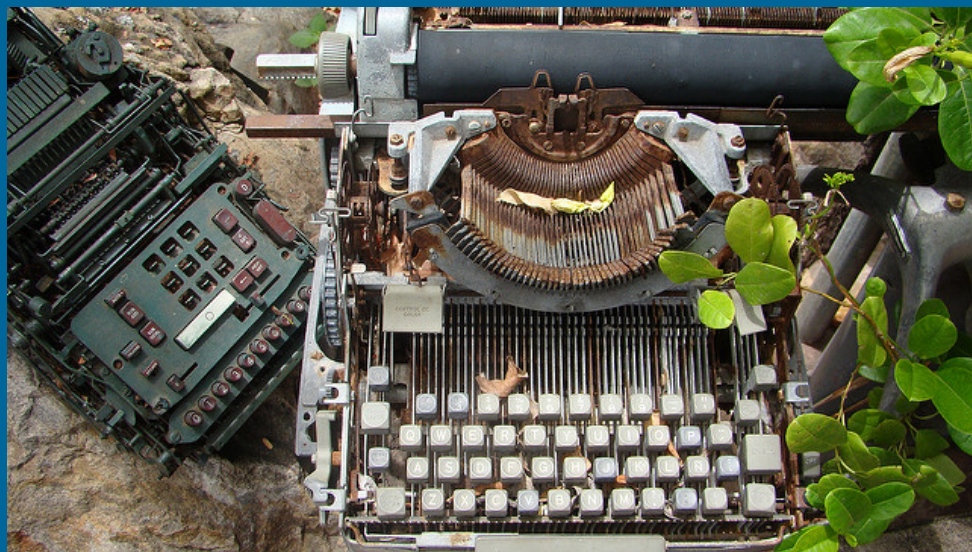
Heft 5 · 2016

**SEKTION**

**El texto como máquina:  
matices de una alegoría**

Matei Chihai

Antonio Sánchez Jiménez



# ROMANISCHE STUDIEN

ISSN 2364–4753

[www.romanischestudien.de](http://www.romanischestudien.de)  
[redaktion@romanischestudien.de](mailto:redaktion@romanischestudien.de)

## HERAUSGEBER

Red. REGENSBURG

*Französisch/Italienisch*

PD Dr. Kai Nonnenmacher  
 Universität Regensburg  
 Institut für Romanistik  
 Red. *Romanische Studien*  
 D–93040 Regensburg  
[nonnenmacher@romanischestudien.de](mailto:nonnenmacher@romanischestudien.de)

Red. WÜRZBURG

*Iberoromanistik/Lateinamerikanistik*

Prof. Dr. Christian Wehr  
 Universität Würzburg  
 Neuphilologisches Institut – Romanistik  
 Red. *Romanische Studien*  
 D–97074 Würzburg  
[wehr@romanischestudien.de](mailto:wehr@romanischestudien.de)

## REDAKTIONSASSISTENZ

Dominik Bohmann (Lektorat/Satz)  
[bohmann@romanischestudien.de](mailto:bohmann@romanischestudien.de)

PD Dr. Kurt Hahn  
[hahn@romanischestudien.de](mailto:hahn@romanischestudien.de)

PD Dr. Matthias Hausmann  
[hausmann@romanischestudien.de](mailto:hausmann@romanischestudien.de)

Jonas Hock (Rezensionen)  
[hock@romanischestudien.de](mailto:hock@romanischestudien.de)

Vgl. auch die Informationen online: „Über uns“  
 und das **Editorial** von Heft 1 (2015).

Die Begutachtungsform (*blind peer review, editorial review*) ist online je nach Rubrik ausgewiesen.



Die Artikel der Zeitschrift  
 stehen unter einer **Creative  
 Commons Attribution 4.0 License**.

## MITARBEIT ALS RUBRIKREDAKTEURE

Prof. Dr. Ursula Bähler | Geschichte der Romanistik, [baehler@romanischestudien.de](mailto:baehler@romanischestudien.de)  
 Dr. Reto Zöllner | Balzac-Lektüren, [rzoellner@rom.uzh.ch](mailto:rzoellner@rom.uzh.ch)

## WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Prof. Dr. Wolfgang Asholt | Osnabrück/Berlin, *Frz. Gegenwartsroman*  
 Prof. Dr. Ursula Bähler | Zürich, *Geschichte der Romanistik*  
 Prof. Dr. Rudolf Behrens | Bochum, *Lit. Anthropologie, Imagination, Rhetorik, Macht/Wissenschaft u. Lit.*  
 Prof. Dr. Brigitte Burrichter | Würzburg, *Frz. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*  
 Prof. Dr. Marc Föcking | Hamburg, *Ital. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*  
 Prof. Dr. Andreas Gelz, | Freiburg i. Br., *Spanische Literatur der Moderne*  
 Prof. Dr. Thomas Klinkert | Zürich, *Französische Literatur der Moderne*  
 Prof. Dr. Peter Kuon | Salzburg, *Ital. Lit. der Moderne*  
 Prof. Dr. Hans-Jürgen Lüsebrink | Saarbrücken, *Frz. Kulturwissenschaft*  
 Prof. Dr. Jochen Mecke | Regensburg, *Span. Kulturwissenschaft*  
 Prof. Dr. Olaf Müller | Mainz, *Um 1800 und 19. Jahrhundert*  
 Prof. Dr. Wolfram Nitsch | Köln, *Span. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*  
 Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser | Saarbrücken, *Allg. u. Vergl. Lit.wiss.*  
 Prof. Dr. Isabella v. Treskow | Regensburg, *Ital. Kulturwiss. u. Gewalt*  
 Prof. Dr. Jörg Türschmann | Wien, *Medienwissenschaft*  
 Prof. Dr. Gerhard Wild | Frankfurt, *Katalanistik u. Lusitanistik*

Abbildung Titelseite:

Leslye Alvarez, *Máquina*, Creative Commons License

# Inhaltsverzeichnis

Nach der Erinnerung . . . . . 9  
Kai Nonnenmacher  
Zu diesem Heft

## SEKTIONEN

### El texto como máquina

El texto como máquina: matices de una alegoría . . . . . 23  
Matei Chihaia y Antonio Sánchez Jiménez

“Quiero ser una máquina de escribir” . . . . . 41  
El *Alfabeto Dactilar* (2014) del artista, activista y poeta Cristian Forte como nuevo orden poético en el caos  
Sandra Hettmann

Procesos de escritura en *Beatus Ille* (1986). . . . . 61  
Primer estudio del “Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina” (Arch. AMM/5/1)  
Pablo Valdivia

“Ya no es necesario hacer obras con ayuda de la tecnología; mejor hacer máquinas que hagan las obras por nosotros” . . . . . 89  
César Aira y los procedimientos de escritura  
Juan Camilo Rodríguez Pira

La radio y sus *sounds* como maquinaria literaria . . . . . 101  
El *estridentismo* mexicano y su historia radial  
Christiane Quandt

Técnica, Tecnología, Posthumanismo. . . . . 117  
La materia del texto  
Gonzalo Navajas

## Artikel

Roman Jakobson contre Leo Spitzer . . . . . 135  
Militantisme critique et défense d'une méthode  
Daniel Maira

*Dante deutsch* . . . . . 155  
Riflessioni sulle traduzioni tedesche della *Divina Commedia* nel Novecento (George e Borhardt)  
Thomas Klinkert

Trois passants considérables devant la source coranique . . . . .	169
Hugo, Rimbaud, Gide	
Ines Horchani	
Die Literatur und Pessoa. . . . .	179
Überlegungen zur Genese der Heteronympoetik	
Gerhard Wild	
Die Graßsuche als Sauf tour . . . . .	205
Mittelalterliche Erzählstrukturen in Bernard Leonettis parodistischem Fantasy-	
Thriller <i>La Quête brestoise</i> (2007)	
Anna Isabell Wörsdörfer	

### Lektüren

<i>Le Bal de Sceaux, ou la politique de la vie privée</i> . . . . .	225
Anne-Marie Baron	

### Land, Kultur, Medien

Portugal und Spanien – 30 Jahre Europa . . . . .	239
Teresa Pinheiro	
Mehr als ARTE und Asterix . . . . .	257
Populärkultur im deutsch-französischen Kontext	
Christoph Vatter	
Il lato oscuro dello Stato . . . . .	263
LA TRATTATIVA di Sabina Guzzanti: un j'accuse fra cinema e teatro	
Giulia de Savorgnani	
La Roma campy . . . . .	279
La rappresentazione della città eterna ne LA GRANDE BELLEZZA di Paolo Sorrentino	
Stefanie Öller	
„Raccontare la realtà come fosse una storia“ . . . . .	299
Zu Jörn Glasenapps Neorealismus-Studie	
Giovanni di Stefano	
Das „Dasein als Inforg“ . . . . .	303
Luciano Floridi untersucht, <i>wie die Infosphäre unser Leben verändert</i>	
Bernhard J. Dotzler	

### Geschichte der Romanistik

Maurice Wilmotte (1861–1942), „le plus français des Belges“, und die deutsche Romanistik . . . . .	309
Mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe	
Frank-Rutger Hausmann	
Zwischen Kulturtransfer und Spracherwerb . . . . .	331
Walter Kuhfuß' Kulturgeschichte des Französischunterrichts	
Johanna Wolf	

## Ars legendi

Zwischen <i>patrimoine</i> und <i>sujet</i> . . . . .	341
Zu aktuellen Debatten um den Literaturunterricht in Frankreich Hartmut Duppel	

## Rezensionen

Im Gespräch mit den Dante-Beständen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek . . . . .	361
Florian Mehlretter	
Zu Rolf Lohse, <i>Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien</i> . . . . .	363
Bernhard Huß	
Zur europäischen Wirkungsgeschichte des <i>Orlando Furioso</i> . . . . .	373
Sergio Zatti	
Lyrische Fiktionen des Performativen . . . . .	383
Klaus W. Hempfer theoretisiert eine widerständige Gattung Kurt Hahn	
Illuminiertes Heldentum . . . . .	391
Der <i>éclat du héros</i> in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts Nikolas Immer	
„Oh Europa! Europa!“ . . . . .	395
Zu Roland Alexander Ißlers Untersuchung der Rezeption des Europa-Mythos in den romanischen Literaturen Anne Kraume	
Zwischen weitem und engem Aufklärungsbegriff . . . . .	401
Zum <i>Handbuch Europäische Aufklärung</i> , herausgegeben von Heinz Thoma Matthias Middell	
Würdigung statt Mythisierung . . . . .	409
Kulturelle Bezüge zur individuellen und kollektiven Erfahrung des Ersten Weltkriegs Isabella von Treskow	
<i>Texts and the City</i> . . . . .	419
Post/Koloniale Städte als Kreuzungs- und Knotenpunkte von Literaturen, Kulturen und Medien Beatrice Schuchardt	
Doppelte Verfremdung . . . . .	433
Evelyn Dueck über Celans Dichtung und ihre Übersetzungen Hermann H. Wetzel	
„Une immense tapisserie brûlante, belle et contradictoire“. . . . .	443
Die französisch(sprachig)e Poesie der Gegenwart Jana Nürnberger	
Littérature et faillite de l'humain. . . . .	455
Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire, par Catherine Coquio	

Peter Kuon

Der Traum als Forschungsgegenstand literatur- und kulturwissenschaftlicher Romanistik . . . . .	465
Ein Rundflug mit Zwischenstopps Marie Bonnot, Kristina Höfer, Agnes Karpinski, Martin Meiser, Janett Reinstädler, Sigrid Ruby und Christiane Solte-Gresser	

### Essay und Kritik

In memoriam Michel Butor (1926 – 2016). . . . .	487
Christof Weiland	
Dante in dürftiger Zeit. . . . .	499
Eine Rezension des neuen Romans <i>Pfingstwunder</i> von Sibylle Lewitscharoff Franziska Meier	
« Nous luttons avec l'œuvre comme Jacob avec l'ange ». . . . .	509
De nouvelles études sur Bernanos, une nouvelle édition de ses œuvres romanesques dans la "Bibliothèque de la Pléiade" Joseph Jurt	
Un centenaire secret. . . . .	531
Tour d'horizon à l'occasion de l'édition des <i>Œuvres complètes</i> de Louis-René des Forêts Jonas Hock	
Ein grenzenloser Albtraum? . . . . .	543
Boualem Sansals Dystopie 2084 und ihre mediale Verformung Juliane Tauchnitz	
Entretiens avec Tanguy Viel . . . . .	555
Jeux intertextuels : une écriture sur les pistes du roman américain ? Stephan Nowotnick et Maren Butzheinen	

### Forum

Romanistik in Bewegung . . . . .	571
Über die Freiheit zur Philologie Julian Drews, Anne Kern, Tobias Kraft, Benjamin Loy u. Marie-Therese Mäder	
Tagungsbericht: Das Theater der Zärtlichkeit . . . . .	585
Affektkultur und Inszenierungsstrategien in Tragödie und Komödie des vorbürgerlichen Zeitalters (1630–1760) Antonio Roselli	
Die Donau und ihre Bedeutung für die Balkanromania . . . . .	595
Bericht zum 12. Balkanromanistentag in Regensburg Carola Heinrich und Thede Kahl	
<i>Le Pour et le Contre</i> . . . . .	601
Compte rendu du colloque international « Le camp de prisonniers de Ratisbonne dans le cadre des relations franco-allemandes » Florent Dousselin	

**Kapitel**

Herausforderungen der Nanophilologie . . . . .	615
Laboratorien des (narrativen) Wissens	
Ottmar Ette	

**Anhang**

Abbildungsverzeichnis. . . . .	651
Verfasser- und Schlagwortindex . . . . .	653





## Nach der Erinnerung

Kai Nonnenmacher (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Nach der Erinnerung — In eigener Sache — Zu diesem Heft

SCHLAGWÖRTER: Erinnerungskultur; Kulturwissenschaft; Rousso, Henry; Coquio, Catherine; Trauma; Gedächtnis; Genozid

### Editorial

Monter à la mémoire, pour moi [...], c'est monter à la guerre. [...] Il se peut que j'aie à faire cela, le lien entre l'émotion de madame Jean et le détachement des étudiants des programmes Erasmus qui visitent Dachau comme nous Pompéi, emplis de révérence et de solennité, avant que tout cela ne sombre.  
(Mathieu Riboulet)<sup>1</sup>

Im Jahr 2011 verabschiedete die Assemblée nationale ein Gesetz, das das Leugnen von Völkermorden unter Strafe stellen sollte. Umgehend zog die Türkei in der Folge ihre Botschafter ab und beendete zunächst sogar die militärische Kooperation mit Frankreich, da sich der Verbot des *négalionisme* u.a. auf den Völkermord an den Armeniern im Osmanischen Reich bezog.<sup>2</sup> Der französische Conseil constitutionnel kassierte allerdings 2012 das Gesetz als verfassungswidrig. Im Jahr 2016 verschlechterte sich nun das deutsch-türkische Verhältnis rapide, unter anderem nach einer Resolution des deutschen Parlaments zur Erinnerung an diesen frühen systematischen Genozid des 20. Jahrhunderts:

Der Deutsche Bundestag verneigt sich vor den Opfern der Vertreibungen und Massaker an den Armeniern und anderen christlichen Minderheiten des Osmanischen Reichs, die vor über hundert Jahren ihren Anfang nahmen. Er beklagt die Taten der damaligen jungtürkischen Regierung, die zur fast vollständigen Vernichtung der Armenier im Osmanischen Reich geführt haben. Ebenso waren Angehörige anderer christlicher Volksgruppen, insbesondere

<sup>1</sup> Mathieu Riboulet, *Les Œuvres de miséricorde* (Lagrasse: Verdier, 2012), 30.

<sup>2</sup> Stefan Brändle, „Streit um Genozid-Gesetz: Türkei stoppt Militärzusammenarbeit mit Frankreich“, *Frankfurter Rundschau*, 22. Dezember 2011, [www.fr-online.de/politik/streit-um-genozid-gesetz-tuerkei-stoppt-militaerzusammenarbeit-mit-frankreich,1472596,11343970.html](http://www.fr-online.de/politik/streit-um-genozid-gesetz-tuerkei-stoppt-militaerzusammenarbeit-mit-frankreich,1472596,11343970.html).

aramäisch/assyrische und chaldäische Christen von Deportationen und Mordaktionen betroffen. [...] <sup>3</sup>

Bald folgende Meldungen sprachen davon, dass die Regierung unter Kanzlerin Merkel sich von der Resolution ihres eigenen Parlaments (die „ohne jede juristische Bindung“ sei) distanziert, um ein Besuchsverbot bei in der Türkei stationierten Bundeswehrsoldaten zu beenden. <sup>4</sup> Kirsten Staudts Vergleich des Umgangs in Deutschland und Frankreich mit dem Völkermord an den Armeniern <sup>5</sup> untersucht kontrastiv das sog. *lobbying mémoriel* („Erinnerungslobbying“) von Minderheiten- und Verbandsstrukturen, aber auch die geschichtspolitische Anerkennung, die nach Staudt „abhängig von der Kompatibilität der identitären Bedürfnisse einer Gruppe mit dem jeweiligen nationalen Narrativ“ <sup>6</sup> ist.

Im Sommer 2016 ist mit 93 Jahren Ernst Nolte gestorben, er war Protagonist des Historikerstreits vor 30 Jahren. In jener Zeit Mitte der 80er Jahre prägte der französische Historiker Henry Rousso den Begriff *négationnisme*, setzte den Terminus nicht nur konkret in Verbindung mit der Holocaustleugnung und weiteren Völkermorden, sondern grundlegend mit einem ‚Zeitalter des Gedächtnisses‘:

[...] le négationnisme est une conséquence indirecte de l'« âge de la mémoire » dans lequel sont entrées les sociétés occidentales depuis une vingtaine d'années. D'un côté, il a indirectement bénéficié de la très forte sensibilisation autour des questions liées au souvenir de la Shoah, de l'autre, son existence constitue l'une des justifications récurrentes des appels à l'entretien du souvenir. <sup>7</sup>

Peter Matussek nannte die Gedächtnisforschung einmal nicht nur ein „Themengebiet“ der Kulturwissenschaft, „sondern zugleich ihre wichtigste Kon-

<sup>3</sup> „Bundestag: Die Armenien-Resolution im Wortlaut“, Der Spiegel, 2. Juni 2016, [www.spiegel.de/politik/deutschland/bundestag-armenien-resolution-im-wortlaut-a-1095397.html](http://www.spiegel.de/politik/deutschland/bundestag-armenien-resolution-im-wortlaut-a-1095397.html).

Vgl. dazu Yves Ternon, „Génocide des Arméniens: le vote du Bundestag détruit le négationnisme de l'Etat turc“, *Le Monde*, 6. Juni 2016, [www.lemonde.fr/idees/article/2016/06/06/genocide-des-armeniens-le-vote-du-bundestag-detruit-le-negationnisme-de-l-etat-turc\\_4938744\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/06/06/genocide-des-armeniens-le-vote-du-bundestag-detruit-le-negationnisme-de-l-etat-turc_4938744_3232.html).

<sup>4</sup> Ralf Neukirch und Christoph Schult, „Armenien-Resolution: Merkel geht auf Erdogans Forderung ein“, *Spiegel online*, 2. September 2016, [www.spiegel.de/politik/ausland/armenien-resolution-angela-merkel-geht-auf-erdogans-forderung-ein-a-1110505.html](http://www.spiegel.de/politik/ausland/armenien-resolution-angela-merkel-geht-auf-erdogans-forderung-ein-a-1110505.html).

<sup>5</sup> Kirsten Staudt, *Strategien des Gehörtwerdens: der Völkermord an den Armeniern als Politikum. Ein deutsch-französischer Vergleich* (Bielefeld: transcript, 2015).

<sup>6</sup> Staudt, *Strategien des Gehörtwerdens*, Verlagsankündigung.

<sup>7</sup> Henry Rousso, „Les racines du négationnisme en France“, *Cités* 36, Nr. 4 (2008): 51–62, online: [www.cairn.info/revue-cites-2008-4-page-51.htm](http://www.cairn.info/revue-cites-2008-4-page-51.htm).

stitutionsgrundlage“<sup>8</sup>. Die Kulturwissenschaft ist als dritte Säule neben die Literatur- und Sprachwissenschaft getreten, hat sich aber auch inzwischen mit diesen interdisziplinär in Forschung und Lehre thematisch wie methodisch verbunden, freilich teilweise in einer produktiven Spannung. So leitete Thomas Klinkert das neue Verhältnis von Bewahren und Löschen in der Literatur der Moderne aus einem grundlegenden Funktionswandel ab, sie konnte nun nicht mehr „als mimetisches Medium Vehikel von Bewahrung und Traditionsbildung“ sein, die Literatur der Moderne reflektiert „die Externalisierung der Erinnerung, die Notwendigkeit des Vergessens und das zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen Bewahren und Löschen bestehende Spannungsverhältnis.“<sup>9</sup> In vergleichbarer Weise beendete Patrick Modiano seine Rede bei der Entgegennahme des Nobelpreises für Literatur im Jahr 2014 in Abgrenzung zu einer Literatur (und Gesellschaft) der Erinnerung in Prousts Epoche:

D'être né en 1945, après que des villes furent détruites et que des populations entières eurent disparu, m'a sans doute, comme ceux de mon âge, rendu plus sensible aux thèmes de la mémoire et de l'oubli.

Il me semble, malheureusement, que la recherche du temps perdu ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du XIX<sup>e</sup> siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. À cause de cette couche, de cette masse d'oubli qui recouvre tout, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables.

Mais c'est sans doute la vocation du romancier, devant cette grande page blanche de l'oubli, de faire ressurgir quelques mots à moitié effacés, comme ces icebergs perdus qui dérivent à la surface de l'océan.<sup>10</sup>

Der inzwischen vorliegende Tagungsband (zur Sektion beim Münsteraner Frankoromanistentag) von Ursula Bähler und Wolfgang Asholt zu einem

---

<sup>8</sup> Peter Matussek, „Kulturwissenschaft und Gedächtnisforschung: ein Verhältnis wechselseitiger Konstitution“, *Handlung Kultur Interpretation: Zeitschrift für Sozial- und Kulturwissenschaften* 1 (Mai 2003): 59–71, online: [www.peter-matussek.de/Pub/A\\_50.html](http://www.peter-matussek.de/Pub/A_50.html).

<sup>9</sup> Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen: zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard* (Tübingen: Narr, 1996), 14.

<sup>10</sup> Patrick Modiano, „Le discours de réception du prix Nobel“, *Le Monde*, 7. Dezember 2014, [www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano\\_4536162\\_1772031.html](http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html).

,historischen Wissen‘ französischer Gegenwartsromane gibt in diesem Sinne Zeugnis davon, dass nach einer langen Phase der Geschichtslosigkeit (*présentisme*) und der Konzentration auf Fragen des Schreibens mittlerweile Prosa neue Verbindungen zur Historiographie eingegangen ist, etwa als *enquête*, als *investigation* oder *témoignage*; schon das breite Korpus und die Gliederung dieses Bandes zeigen, dass hier ein echtes Panorama spezifisch fiktional ,erschriebener‘ Historie unternommen wird: *Écrire l'histoire*, *Écrire la Shoah*, *Écrire la guerre*, *Écrire l'histoire (post)coloniale*, *Écrire l'histoire 'quotidienne'*.<sup>11</sup> In diesem Rahmen ist auch der im Vergleich zu den USA späte Erfolgsgang der *Trauma Studies* in Deutschland zu verzeichnen, welche dort eigene Studiengänge und Zeitschriften geschaffen hatten. Judith Kasper begründet psychoanalytisch das doppelte Spezifikum des Literarischen in der Distanz zu historiographischer Rekonstruktion oder erinnerungspolitischer Konstruktion negativen Erinnerens:

Die Aufgabe der Literatur ist in diesem Kontext als eine doppelte zu betrachten. Einerseits entwickelt sie narrative Formen, in welchen die unheimliche Wiederkehr des Traumatischen, hier meist im Sinne eines Nachlebens des Lagers auf der Ebene des Phantasmas, artikuliert wird. Andererseits geht es aber immer auch schon um Formen der Durcharbeitung des Traumatischen. Literatur ist in diesem Kontext dialektisch aufgespannt zwischen der Artikulation eines irreparablen Verlusts und der Öffnung auf Anderes.<sup>12</sup>

Literarisches Durcharbeiten des Traumas und kulturelles Gedächtnis traumatischer Erfahrungen können demnach nicht einfach vermengt werden.

Geht aber echte Offenheit für eine gemeinsame Zukunft nicht *auch* mit positivem Erinnern einher? Inzwischen mehren sich Debattenbeiträge, die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung und die Hinwendung zur Erinnerungspolitik hätten ihre Hochphase bereits hinter sich. In ihrem Sammelband zu einer ‚Neuverhandlung‘ des Erinnerungsparadigmas nennen Ljiljana Radonic und Heidemarie Uhl die Tendenz zu einer Identitätsstiftung aus der Vergangenheit eine „Pathosformel unserer Zeit“<sup>13</sup> und kritisieren,

<sup>11</sup> Ursula Bähler und Wolfgang Asholt, Hrsg., *Le savoir historique du roman contemporain*, *Revue des Sciences Humaines* 321 (Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2016).

<sup>12</sup> Judith Kasper, *Der traumatisierte Raum: Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante* (Berlin: De Gruyter, 2016), 11–2.

<sup>13</sup> Ljiljana Radonic und Heidemarie Uhl, „Zwischen Pathosformel und neuen Erinnerungskonkurrenzen: das Gedächtnisparadigma zu Beginn des 21. Jahrhunderts“, in dies., Hrsg., *Gedächtnis im 21. Jahrhundert: zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs* (Bielefeld: transcript, 2016), 7–25, hier 7, online: [www.transcript-verlag.de/media/pdf/2c70adfd2d467ae2192d6acb7370959a3.pdf](http://www.transcript-verlag.de/media/pdf/2c70adfd2d467ae2192d6acb7370959a3.pdf).

nachdem die Moderne ihr utopisches Potential verloren habe, habe sich gegenwärtig die kollektive Selbstvergewisserung von der Zukunft in die Vergangenheit verschoben.

Europäisches Erinnern ist kein positives, sich mit den Helden und Siegern identifizierendes, sondern ein negatives, auf Opfergruppen fokussiertes, als ‚Kampf um das Gedächtnis‘, in der Hoffnung Aleida Assmanns bildet sich hiermit eine ‚dialogische‘ europäische Erinnerungsgemeinschaft, Leggewie und Lang wählen konfliktueller das Bild des „Schlachtfelds“<sup>14</sup>. Der italienische Komparatist Daniele Giglioli entfaltet in seiner *Critica della vittima*<sup>15</sup> eine Analyse der ambivalenten Funktionalisierung vergangenen Leids, wie sie sich seit den 70er Jahren entwickelte. Jens Bisky spitzt in seiner Rezension Gigliolis zu: „Ja, Opfer können als die Helden unserer Zeit gelten, von ihr hervorgebracht, vergöttert und benötigt“, deshalb müsse jeder den Essay lesen, „der die unaufhaltsame Zunahme von Opfern, Zurückgesetzten, Leidenden inmitten der europäischen Wohlstandswelt skeptisch betrachtet“.<sup>16</sup>

\*\*

All dies führt mich zum eigentlichen Ausgangspunkt dieses Editorials – und Debattenbeiträge hierzu für die *Romanischen Studien* sind ausdrücklich willkommen: Während der Lektüre von Henry Roussos Buch *Face au passé: essai sur la mémoire contemporaine*<sup>17</sup> wurde von Peter Kuon die Rezension „Littérature et faillite de l'humain“ eingereicht, die Catherine Coquios Buch *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*<sup>18</sup> bespricht (und in diesem Heft ab S. 455 abgedruckt ist, weshalb Monographie und Besprechung hier nicht paraphrasiert werden müssen). Eine frappierende Doppellektüre allerdings, denn der oben erwähnte Historiker Rouso, der Spezialist des Vichy-Regimes, der selbst die Überhöhung des französischen Widerstands als ‚résistencia-

<sup>14</sup> Claus Leggewie und Anne Lang, *Der Kampf um die europäische Erinnerung: ein Schlachtfeld wird besichtigt* (München: Beck, 2011).

<sup>15</sup> Daniele Giglioli, *Critica della vittima: un esperimento con l'etica* (Roma: nottetempo, 2014), dt: *Die Opferfalle: wie die Vergangenheit die Zukunft fesselt* (Berlin: Matthes und Seitz, 2015). Vgl. auch Tommaso Speccher, *Die Darstellung des Holocausts in Italien und Deutschland: Erinnerungsarchitektur – Politischer Diskurs – Ethik*, übers. von Max Henninger (Bielefeld: transcript, 2016).

<sup>16</sup> Jens Bisky, „Ohnmachtskult: Pathos des Unanfechtbaren. Der italienische Literaturwissenschaftler Daniele Giglioli attackiert die Opferideologie“, *Süddeutsche Zeitung*, 28. Januar 2016.

<sup>17</sup> Henry Rouso, *Face au passé: essai sur la mémoire contemporaine* (Paris: Belin, 2016).

<sup>18</sup> Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, *Le temps des idées* (Paris, Armand Colin, 2015).

lisme‘ kritisiert hatte, der u. a. Mitglied im conseil scientifique des Pariser Mémorial de la Shoah ist, reflektiert wie Coquio kritisch die Idee des *plus jamais ça*, die mit einer Sakralisierung des Erinnerns, einem therapeutischen Geschichtsverständnis und generell mit einer immer deutlicheren Fehlentwicklung einhergehe:

Ce qui m’intéresse ici, c’est plutôt l’idée que le passé est un obstacle que les sociétés doivent surmonter pour avancer. J’essaie de comprendre comment on en est arrivé là. [...] La mémoire comme valeur, comme “devoir”, comme obsession s’impose dans les années 1990. C’est une nouveauté perceptible par exemple dans la différence entre tradition et mémoire. Des sociétés qui s’inscrivent dans la tradition sont des sociétés attachées à des valeurs mémoriales ; elles vont puiser leurs sources dans un passé très lointain mais qu’elles parviennent à actualiser, auquel elles donnent un sens contemporain. Ce qui m’intrigue, c’est pourquoi le passé est devenu aujourd’hui un problème. C’est évidemment une fausse naïveté : le passé dont je m’occupe est un passé traumatique, qui par définition laisse des séquelles et fait problème. Mon interrogation, c’est de tenter de comprendre pourquoi il y a un tel investissement collectif, à l’échelle nationale, européenne et parfois mondiale, pour prendre en compte les séquelles de ces traumatismes, à un degré inusité jusque-là.<sup>19</sup>

So ordnet sich Henry Rousso ein in eine Reihe ehemaliger französischer Vertreter einer ‚Pflicht zum Erinnern‘, die nun selbst von einem *surinvestissement du passé* sprechen, freilich ist dies keineswegs mit deutschen Schlussstrich-Debatten zu verwechseln. Vielmehr referiert Jean-Louis Jeannelle in seiner Besprechung Roussos in *Le Monde* die bestechende Gegenläufigkeit, wie mittlerweile die überstrapazierte Erinnerung an eine negative Vergangenheit nun ihren Gespenstern in der Gegenwart gegenüberstehe:

Reste que nombre des premiers défenseurs du « devoir de mémoire », tels Alain Finkielkraut ou Pierre Nora, se sont depuis révélés de virulents critiques de ce nouveau régime mémoriel, où l’histoire, soumise à une incessante demande de reconnaissance des souffrances passées, est objet de jugement plus que de connaissance.

Car le paradoxe, souligne Henry Rousso, est que « plus on a dénoncé les crimes de Vichy, plus la France a connu la renaissance de mouvements nationalistes et identitaires ; plus l’Europe a accordé à la Shoah le statut d’événement référentiel, plus l’antisémitisme a refait surface ». Qu’en conclu-

<sup>19</sup> Henry Rousso im Interview: „Les victimes de l’histoire en appellent plus à la connaissance qu’à la reconnaissance“, *les inRocks*, 16. April 2016, [www.lesinrocks.com/2016/04/16/actualite/henry-rousso-societe-se-reconstruit-ne-faire-face-passe-de-facon-permanente-11820067](http://www.lesinrocks.com/2016/04/16/actualite/henry-rousso-societe-se-reconstruit-ne-faire-face-passe-de-facon-permanente-11820067).

re ? Que les politiques de mémoire mises en place n'ont pas suffi à restaurer une unité collective que la politique n'assurerait plus.<sup>20</sup>

Man muss der Diagnose nicht zustimmen. Ihre existenzielle Dimension für Henry Rousso deutet er gleichwohl eindrücklich an, mit einer vorangestellten Widmung an seinen jüdischen Vater (von Nasser 1956 aus Ägypten ausgewiesen), „qui fut apatride et réfugié mais eut la sagesse de laisser le passé derrière lui“.<sup>21</sup> – Nur: Was käme nach der Erinnerung?

## In eigener Sache

### Betreuung der Balzac-Lektüren

Unsere Rubrikbetreuung der Balzac-Lektüren zu erweitern, dafür war das Bonner Mitglied der Groupe d'Études Balzaciennes (GEB), Dr. Willi Jung, naheliegend: Seit seiner Dissertation über *Theorie und Praxis des Typischen bei Honoré de Balzac* (Tübingen: Stauffenburg, 1983) arbeitet Jung regelmäßig über den Schriftsteller und ist gut mit den Forscherinnen und Forschern in Frankreich vernetzt, seit 1999 als Deutschland-Korrespondent der 1959 gegründeten *Année Balzacienne*, die in der Maison de Balzac residiert. Als Akademischer Direktor und Kustos der Bonner Romanistik ist Willi Jung seit Herbst 2015 im Ruhestand, wir freuen uns in der Rubrik auf weitere Impulse im Austausch der deutschen und französischen Balzac-Forschung.

### Call for Papers „Republik und Romantik“

Zum 200. Todestag von Germaine de Staël im Jahr 2017 haben Olaf Müller (Mainz) und Kai Nonnenmacher (Regensburg) zu einer Sektion in den *Romanischen Studien* über *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) eingeladen. Mme de Staël gilt als Vorläuferin der Literatursoziologie und der vergleichenden Literaturwissenschaft. Dennoch ist seit frühen Übersetzungen im 19. Jahrhundert der Text nicht mehr auf Deutsch verfügbar, im Gegensatz etwa zu den zahlreichen Ausgaben von *De l'Allemagne*. Die detaillierte Ausschreibung und die angenommenen Beiträge finden sich im Begleitblog der Zeitschrift.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Jean-Louis Jeannelle, „La mémoire fouillée“, *Le Monde des livres*, 24. März 2016, [www.lemonde.fr/livres/article/2016/03/24/la-memoire-fouillee\\_4889398\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/03/24/la-memoire-fouillee_4889398_3260.html).

<sup>21</sup> Zit. in Sonya Faure, Dessin Sylvie Serprix et Catherine Calvet, „Le surinvestissement dans la mémoire est une forme d'impuissance“, Interview mit Henry Rousso, *Libération*, 8. April 2016, [www.liberation.fr/debats/2016/04/08/henry-rousso-le-surinvestissement-dans-la-memoire-est-une-forme-d-impuissance\\_1444888](http://www.liberation.fr/debats/2016/04/08/henry-rousso-le-surinvestissement-dans-la-memoire-est-une-forme-d-impuissance_1444888).

<sup>22</sup> „Sektion Germaine de Staël: *De la littérature*“, <http://blog.romanischestudien.de/germaine-de-stael-de-la-litterature>.

## Zu diesem Heft

**SEKTIONEN** Nicht nur als Motiv der Maschine, sondern als grundlegender thematischer Zusammenhang von Literatur und Technik ist die spanischsprachige Sektion **El texto como máquina** von Matei Chihai und Antonio Sánchez Jiménez dem technologischen Wandel gewidmet, insoweit dieser im Umgang mit literarischen Werken wirksam ist. Literatur erscheint bei einem solchen Zugang als ein technisches Artefakt für Autoren wie Lesern, der ‚Text als Maschine‘. Vgl. dazu das Vorwort der Gastherausgeber ab S. 23.

**ARTIKEL** Die sechs Fachaufsätze dieser Rubrik spiegeln Moderne und Vormoderne in einem weiten Sinne. So zeigt Daniel Maira an der Lektüre des Sonetts CXIII aus Du Bellays *Olive* durch Leo Spitzer und Roman Jakobson nicht zuletzt eine hegemoniale Debatte der 60er und 70er Jahre auf. — Thomas Klinkert diskutiert am Beispiel von Stefan George und Rudolf Borchardt deutsche Dante-Übertragungen als Neuschöpfungen in ihren modernen Kontexten des 20. Jahrhunderts. — Ines Horchani wählt eine heute allzuleicht übertönte Perspektive auf den Islam: die drei französischen Autoren Victor Hugo, Arthur Rimbaud und André Gide in ihrer literarischen Inspiration durch den Koran. — Gerhard Wild bringt in seiner Lektüre von Fernando Pessoa über Harald Blooms Konzept der ‚Einflussangst‘ das literarische Originalitätsproblem in Verbindung mit der ‚Heteronympoetik‘ des portugiesischen Dichters. — Anna Isabell Wörsdörfer nimmt den mediävistischen Bestand in Bernard Leonettis Text *La Quête brestoise* ernst und verknüpft hierfür Matière de Bretagne und parodistische Fantasy-Literatur.

**LEKTÜREN** Anne-Marie Baron hat den *Romanischen Studien* mit ihrer Balzac-Lektüre von *Le Bal de Sceaux* einen der frühen Texte aus den *Scènes de la vie privée* überlassen: Mit der bezeichnenden Ellipse Balzacs „Le seizième siècle n’a donné que la liberté religieuse à l’Europe, et le dix-neuvième lui donna la liberté pol...“ deutet sich Barons Perspektive einer „réflexion d’ordre social et politique“ gerade im Privaten an. Der comte de Fontaine agiert zwischen Legitimus und konstitutioneller Monarchie, Emilies Liebesgeschichte, die Ständesstolz über ihr persönliches Glück stellt, ist in diesem Zusammenhang zu lesen.

**LAND, KULTUR, MEDIEN** Teresa Pinheiro hat sich bereit erklärt, anlässlich des 30jährigen Jubiläums des Eintritts von Portugal und Spanien zur europäischen Union im Jahr 1986 eine historische Einordnung vorgenommen, gerade heute scheint die Erinnerung an die Süderweiterung und ihre Folgen für Demokratisierung und Modernisierung auf der iberischen Halbinsel



geboten. — Christoph Vatter bespricht einen Tagungsband zum Verhältnis von Frankreichforschung und Populärkultur. — Giulia de Savorgnani untersucht Sabina Guzzantis Mafia-Dokufiktion *LA TRATTATIVA* mit Bezügen zu Elio Petris Filmsprache und dem politischen Theater der 70er Jahre. — Stefanie Öller hat Paolo Sorrentinos metaphorisch-hyperbolisches Rombild im Film *LA GRANDE BELLEZZA* herausgearbeitet. — Der Medienwissenschaftler Bernhard J. Dotzler bespricht schließlich das Buch des Italieners Luciano Floridi, der nach den Revolutionen durch Kopernikus, Darwin und Freud nun eine ‚vierte Revolution‘ der Entthronung des Menschen im Medialen sieht.

**GESCHICHTE DER ROMANISTIK** Frank-Rutger Hausmann stellt mit Maurice Wilmotte den Begründer der belgischen Romanistik vor, an der Korrespondenz mit Hermann Suchier lässt sich die Entfremdung von Deutschland im Verlauf des Ersten Weltkriegs nachzeichnen. — Johanna Wolf stellt die Motive und Antriebskräfte in der Entwicklung des Französischunterrichts zwischen ausgehendem Mittelalter und Wiener Kongress in Walter Kuhfuß' Kulturgeschichte vor.

**ARS LEGENDI** Ausgehend vom französischen Sammelband *Enseigner les „classiques“ aujourd'hui* skizziert Hartmut Duppel für die Rubrik zum Literaturunterricht – kontrastiv zur Diskussion in Deutschland – die aktuellen Debatten um schulische Klassikerlektüre und Literatur als Kulturerbe (*patrimoine*), beides überstrahlt in Frankreich weiterhin eine bloße ‚Kompetenzorientierung‘.

**REZENSIONEN** Unter den 13 Rezensionen dieser Rubrik soll zumindest die letzte gesondert erwähnt werden, die als Gemeinschafts- und Sammelbesprechung den literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschungsgegenstand ‚Traum‘ vorstellt, hierfür Dank an Leiterinnen und Kollegiat/innen des Saarbrücker Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“.

**ESSAY UND KRITIK** Christof Weiland hat aus gegebenem Anlass der Zeitschrift eine Gedichtübersetzung *in memoriam* Michel Butor (1926 – 2016) überlassen. — Den Dante-Roman *Pfingstwunder* von von Sibylle Lewitscharoff hat die Göttinger Danteforscherin Franziska Meier kritisch gelesen. — Joseph Jurt, der seit langem über Georges Bernanos arbeitet, nimmt das Erscheinen von Band I des Romanwerks in der Pléiade zum Ausgangspunkt eines freien Forschungsberichts zum in Deutschland nicht angemessen präsenten Autor. — Jonas Hock hat die Werkausgabe von Louis-René des Forêts bei Gallimard incl. dem Dossier von Dominique Rabaté mit einem Blick auch auf unbekanntere Texte von des Forêts aufgeschlagen. — Julia-

ne Tauchnitz hat den dystopischen Roman *2084* von Boualem Sansal zum Gegenstand ihres Essays über die Pressereaktionen in Deutschland und Frankreich genommen, als Beispiel für eine Tendenz zur hastigen mediale Funktionalisierung und Verformung fiktionaler Texte. — Stephan Nowotnick und Maren Butzheinen schließlich haben ihre Begegnung mit dem Autor Tanguy Viel bei den Wuppertaler *Rencontres littéraires* eingereicht.

FORUM Freundlicherweise haben uns die Herausgeber/innen des Bandes *Romanistik in Bewegung* beim Kulturverlag Kadmos, Julian Drews, Anne Kern, Tobias Kraft, Benjamin Loy und Marie-Therese Mäder, ihr Vorwort zur Veröffentlichung überlassen. — Es folgen Tagungsberichte zum vorbürgerlichen Theater (Antonio Roselli), zum 12. Balkanromanistentag (Carola Heinrich und Thede Kahl) und zur Regensburger französischen Gefangenenzeitschrift des Ersten Weltkriegs (Florent Dousselin).

KAPITEL Im Rahmen seiner Forschungen zur Nanophilologie hat Ottmar Ette den *Romanischen Studien* einen Langtext überlassen, „Herausforderungen der Nanophilologie: Laboratorien des (narrativen) Wissens“: In der radikal miniaturisierten Form der epischen Erzählung wird für Ette eine lyrisch verdichtete Bewegung erkennbar.

# *SEKTIONEN*



## *El texto como máquina*

El texto como máquina: matices de una alegoría . . . . .	23
Matei Chihaia y Antonio Sánchez Jiménez	
“Quiero ser una máquina de escribir” . . . . .	41
El <i>Alfabeto Dactilar</i> (2014) del artista, activista y poeta Cristian Forte como nuevo orden poético en el caos	
Sandra Hettmann	
Procesos de escritura en <i>Beatus Ille</i> (1986). . . . .	61
Primer estudio del “Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina” (Arch. AMM/5/1)	
Pablo Valdivia	
“Ya no es necesario hacer obras con ayuda de la tecnología; mejor hacer máquinas que hagan las obras por nosotros” . . . . .	89
César Aira y los procedimientos de escritura	
Juan Camilo Rodríguez Pira	
La radio y sus <i>sounds</i> como maquinaria literaria . . . . .	101
El <i>estridentismo</i> mexicano y su historia radial	
Christiane Quandt	
Técnica, Tecnología, Posthumanismo. . . . .	117
La materia del texto	
Gonzalo Navajas	



# El texto como máquina: matices de una alegoría

Matei Chihai y Antonio Sánchez Jiménez (Wuppertal y Neuchâtel)

**RESUMEN:** La metáfora que relaciona textos y máquinas se ha convertido en una alegoría compleja y diferenciada en los siglos XX y XXI. A modo de introducción al dossier sobre la literatura y la tecnología, el siguiente artículo traza las diferentes tradiciones, elementos y funciones de la alegoría del “texto como máquina” en la poética moderna, y más concretamente en la literatura española e hispanoamericana.

**ABSTRACT:** The metaphor that links texts and machines has become a complex and differentiated allegory in the twentieth and twenty-first centuries. As an introduction to the dossier on literature and technology, the following article traces the various traditions, elements, and functions of the text-machine allegory in modern poetics, and more specifically in Spanish and Hispano-American literature.

**PALABRAS CLAVE:** literatura y tecnología; medios de comunicación; máquina; alegoría; retórica

**KEYWORDS:** technology; media; machines; allegory; rhetoric

**SCHLACWÖRTER:** Literatur und Technologie; Kommunikationsmedien; Maschine; Allegorie; Rhetorik

## 1. Entre el progreso material y los cambios simbólicos

Las interferencias entre la historia de la literatura y la historia de los inventos técnicos –las herramientas de escritura, los dispositivos de lectura y observación y otros tipos de máquinas relacionadas con las letras– han sido objeto de numerosos estudios, comenzando por los trabajos clásicos de Walter J. Ong sobre las “tecnologías de la palabra”,<sup>1</sup> que ya comentamos con respecto a la literatura del Siglo de Oro.<sup>2</sup> Los tiempos modernos, y sobre todo los siglos XX y XXI, se destacan por el auge de la teoría que acompaña estas interferencias, una reflexión acerca de la presencia metafórica y real de la técnica en la literatura, cuya onda aporta limpidez a este río profundo en que ideales estéticos y objetos materiales están entreverados: así lo hace, por ejemplo, el recorrido

<sup>1</sup> Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Methuen, 1982).

<sup>2</sup> Antonio Sánchez Jiménez y Matei Chihai, “El trasfondo de una metáfora: el texto como máquina”, en *Olivar. Dossier temático “El texto como máquina: literatura y tecnología en los siglos XVI y XVII”* (2015).

espectacular de Belén Gache, ella misma autora de obras que exploran las posibilidades de la metáfora del ‘texto como máquina’.<sup>3</sup> Podemos afirmar que a lo largo de los últimos siglos la antigua metáfora se ha convertido en una alegoría compleja que supone una idea cambiante de las ‘máquinas’ y un significado que se desenvuelve en más de una dimensión.

Con el progreso tecnológico marcado por unos inventos paradigmáticos – la fotografía, el gramófono, el cine, la radiofonía, el ordenador – el contenido de los conceptos de “texto” y de “máquina” ha cambiado, lo que supone una transformación de la alegoría: os que la usan piensan en máquinas y tipos de texto diferentes según el paradigma vigente en su tiempo. Recientemente, ha surgido una historiografía centrada en las posibilidades materiales de la técnica, que, según Friedrich Kittler, determinan directamente las inquietudes de los autores y las innovaciones formales de la literatura moderna. De acuerdo a esta nueva historiografía, la historia de la literatura forma parte de una historia de los cambios que revolucionan las técnicas de la escritura; mejor dicho, consiste en la historia de las rupturas (“Medienumbrüche”) que se producen por la implementación de nuevas herramientas de comunicación.<sup>4</sup>

Pero hay más: los matices de la alegoría se deben a las rupturas marcadas no solamente por las invenciones tecnológicas, sino también por la historia de las ideas que sirven para explicar e interpretar cada nuevo invento.<sup>5</sup> De esta manera surgen, a lo largo del siglo xx, un sinnúmero de conceptos que

---

<sup>3</sup> Belén Gache, “Literatura y máquinas”, en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 24 (2007): 37–44.

<sup>4</sup> Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986).

<sup>5</sup> No existe un nexo convincente entre los dos, salvo los fenómenos de moda y los efectos alegóricos de que estamos hablando aquí mismo. Las semejanzas que encuentra George Paul Landow entre el Hipertexto y el pensamiento post-estructuralista (*Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992)) parten de un postulado hermenéutico poco fiable; de hecho, explicar el hipertexto en términos de la deconstrucción no muestra sino la elasticidad de estos conceptos. Cf. para casos más específicos, y una argumentación más cautelosa, Mechthild Albert, “Idee des Radios in Spanien”, en *Die Idee des Radios: von den Anfängen in Europa und den USA bis 1933*, comp. Edgar Lersch y Helmut Schanze (Konstanz: UVK, 2004), 119–36; José Cano Ballesta, *Literatura y tecnología: las letras españolas ante la revolución industrial (1890–1940)* (Valencia: Pre-textos, 1999), Norma Carricaburo, *Del fonógrafo a la red: literatura y tecnología en la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Circeto, 2008), y los volúmenes colectivos *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868–1939)*, comp. Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003) y *Literatura y técnica: derivas materiales y funcionales*, comp. Raquel Macchiuci y Susanne Schlünder (La Plata/BsAs: Ediciones del lado de acá, 2015).



permiten datar las obras que se refieren a las máquinas, como si estuvieran en los círculos de crecimiento en un árbol: mientras que en las vanguardias clásicas se hace hincapié en la aceleración y la ruptura con la tradición hermenéutica, en los treinta y cuarenta se instalan los temas de la reproducción, de lo automático y de los simulacros perfectos, en los sesenta empiezan a predominar la computación y la cibernética (el *feedback*). También llega el momento, en el siglo xx, en el que la crítica se apropia la alegoría del ‘texto como máquina’. Este punto, en la historia de la teoría literaria, coincide con el estructuralismo y la idea de ‘máquinas semióticas’.<sup>6</sup> El estructuralismo, como dice Charles Baldwin, ve el texto precisamente como un mecanismo, cuyas figuras reciben funciones determinadas.<sup>7</sup> Esto da paso a un planteamiento teórico de la función y disfunción del *assemblage* o ensamblaje según Félix Guattari y Gilles Deleuze.<sup>8</sup> En los años noventa comienza la influencia del propio Kittler, que se apoya sobre la terminología del psicoanalista Jacques Lacan para explicar los nexos entre la imaginación literaria y los aparatos de grabación prototípicos, que para él son el gramófono, el film y la máquina de escribir. Actualmente asistimos a la lucha entre la perfección de los algoritmos, es decir de la digitalización, y la re-analogización de los interfaces que debe permitir la interacción autónoma de las máquinas con un entorno no-digital y con los usuarios humanos.<sup>9</sup> Obras como la *Máquina célibe* de Marcel Duchamp, la *Invencción de Morel* de Adolfo Bioy Casares, el “Rayuel-o-Matic” de Juan Esteban Fassio, evocado en *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar, o la máquina de contar historias en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia se sitúan cada una en su propio círculo de crecimiento, y llevan su fecha histórica no solamente debido al progreso tecnológico, sino también a la evolución de los conceptos teóricos que lo sustentan.

Aun sin acceder a la sistematización propuesta por Kittler, por lo tanto, se puede plantear el nexo entre la evolución de la alegoría del ‘texto como má-

<sup>6</sup> Winfried Nöth, “Semiotic machines”, en *Semiotics, Evolution, Energy, and Development* 3, núm. 3 (2004), <http://see.library.utoronto.ca/SEED/Vol3-3/Winfried.pdf>.

<sup>7</sup> Charles A. Baldwin, “Mechanism”, en *Encyclopedia of Literature and Science*, comp. Pamela Gossin (Westport: Greenwood Publishing Group, 2002), 273. El texto aparece como una ‘máquina semiótica’, como por ejemplo en el capítulo “La máquina semiótica/La máquina fabril” en Noe Jitrić, *Las construcciones del modernismo* (México: El Colegio de México, 1978) o en Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: PUF, 1971).

<sup>8</sup> John H. Johnston, *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation* (Baltimore: John Hopkins University Press 1998).

<sup>9</sup> Marcin Sobieszczanski, *Les Médias Immersifs Informatisés: Raisons Cognitives de la Ré-Analogisation* (London: Peter Lang, 2015).

quina' y la transformación de las propias tecnologías y de las ideas que las acompañan. Entre las máquinas de escribir usadas a comienzos del siglo xx y los chips que se fabrican hoy día, no se transforman solamente las herramientas materiales sino también las imágenes que inciden en nuestra idea de la literatura, del texto, del escritor y del lector. En su tendencia general, la alegoría forma un puente entre el mundo material de los medios y el mundo simbólico de los textos. El puente se emplea en las dos direcciones, facilitando la comunicación de los dos mundos:

Si bien ese chip facilita la escritura, producción y distribución de la expresión literaria por su presencia en las computadoras y máquinas que rigen el proceso entero de hacer llegar el texto literario de autor a lector, también lleva grabados en sí los diseños, circuitos e instrucciones que lo hacen otro texto más.<sup>10</sup>

Más de un aparato se puede equiparar de esta manera al texto: pues, la lectura de la 'máquina como texto', con su inevitable evolución al paso de los cambios tecnológicos e ideológicos, es la mejor prueba de que la alegoría del 'texto como máquina' está sometida, a su vez, a este cambio debido al progreso de la ingeniería y de la teoría.

En el circuito que se instala entre los cambios materiales y la historia de las ideas, nos cuesta percibir un determinismo cualquiera: para una mirada crítica predomina la impresión de diversidad, y el potencial disidente del escritor "descolocado", como lo concibe Cortázar,<sup>11</sup> del lector irreverente y de la literatura, cuyo uso ficcional y lúdico de la tecnología no se ciñe a las posibilidades materiales de esta.<sup>12</sup> ¿Será esto por la fuerza de la propia alegoría, capaz de ir más allá de la lógica y de lo real? Una enciclopedia contemporánea contesta de forma indirecta a esta pregunta:

Literature historicizes the machine, making visible its gaps. Literary thematization of machines allegorizes and names what was otherwise a physical absolute, bringing out the latent consequences of mechanism. [...] At the same time, any formalist or structuralist description of literature is inevitably mechanistic. [...] Literary form is predicated on the mechanistic coherence

<sup>10</sup> J. Andrew Brown, "Tecno-escritura: literatura y tecnología en América Latina", *Revista Iberoamericana* 73, núm. 221 (Octubre-Diciembre 2007): 741.

<sup>11</sup> Julio Cortázar, "Del sentimiento de no estar del todo", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1 (Madrid: Siglo XXI, 1984 (1967)), 41; cf. Fernando Aínsa, "Las Dos Orillas de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana* 84-85 (1973): 425-56.

<sup>12</sup> Wolfram Nitsch et al., "Introducción", en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, comp. Wolfram Nitsch et al. (Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2008), 7-15.

and interaction of the text as machinelike. Literature as a machine provides a metaphor for what occurs in reading. The literary machine does not involve the forces and interactions of the physical system, but literary form provides the metaphorical definition of mechanism. Literature clarifies and extends the possibilities of the machine. In this sense, the text is a machine without gaps or breakdowns, working without expenditure.<sup>13</sup>

La alegoría del texto como máquina cristaliza la contienda entre la literatura y la tecnología: por un lado los escritores ponen de manifiesto el lado oscuro y las disfunciones de las máquinas; por otro, los propios textos aspiran a un funcionamiento mecánico más perfeccionado y sin los desperdicios de energía y las fricciones ligadas al mundo material. Solo en el universo de las alegorías, que es el de la literatura, pueden existir el movimiento perpetuo, la inteligencia artificial, el instrumento de escritura y tortura ideado por Franz Kafka en su *Strafkolonie*. Sin embargo, su significado dependerá también de la forma en la que estas alegorías sean descodificadas –en otras palabras, de la retórica del texto literario. Las varias acepciones que recibe la alegoría en el siglo xx ofrecen, entonces, un segundo abanico de posibilidades, que se combinan con las de la transformación histórica.

## 2. Entre lo alegórico y lo literal

Los horizontes de la tecnología en marcha y de la historia de las ideas no son los únicos parámetros de los que depende la alegoría del ‘texto como máquina’. Cambia el lugar ocupado por la alegoría dentro del sistema poético, y los conceptos que se proponen para ella en la retórica. Walter Benjamin ha señalado el vínculo entre la recrudescencia de las alegorías en la poesía de Charles Baudelaire y el choque provocado por la velocidad de la técnica:

Die Einführung der Allegorie antwortet auf ungleich bedeutungsvollere Art der gleichen Krisis der Kunst, der um 1852 die Theorie des *l'art pour l'art* entgegenzutreten bestimmt war. Diese Krisis der Kunst hatte sowohl in der technischen wie in der politischen Situation ihre Gründe.<sup>14</sup>

La idea de Benjamin sobre la alegoría como respuesta a los golpes de la industrialización retoma, sin saberlo, una formulación de Ramiro de Maeztu, que se pronuncia frente a la crisis que sacudía España a finales del siglo XIX: “De entre el estrépito de los barcos y los trenes, de las máquinas y los tranvías, de

<sup>13</sup> Baldwin, “Mechanism”, 273–4.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, “Zentralpark”, *Gesammelte Schriften*, 1.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 660.

entre los hombres sudorosos y atareados que cruzan las calles, surge el poeta” (1899).<sup>15</sup> Este poeta surgido del ambiente industrial es despojado de la magia que suponía el arte premoderno; su emergencia se nos presenta como una consecuencia directa, aunque dialéctica, de la maquinaria industrial.

Para los poetas modernos esta alegoría “armazón”<sup>16</sup>, artificio para contrarrestar la pérdida del aura original del arte,<sup>17</sup> se debe distinguir, enfatiza Benjamin, de la figura barroca de la alegoría; se presenta con una agresividad propia, y expresa un malestar que la distingue del siglo XVII.<sup>18</sup> Si aplicamos esta idea a la alegoría del ‘texto como máquina’, no podemos evitar la conclusión que bajo la constante que hace que los poetas recurran siempre a las mismas figuras, estas cambian su valor y su función. Si a nadie se le ocurriera probablemente, en el tiempo de don Luis de Góngora, tomar la comparación del texto con una máquina al pie de la letra, esto no se debía solamente a las propiedades de la técnica de aquel entonces, sino también a las ideas que se tenían de retórica y poética. Lo mismo se puede alegar con respecto a los tiempos modernos, en los que el progreso de la técnica va a la par con una revolución del lenguaje literario y de sus figuras, incluyendo las alegorías del poeta, del texto y del lector.

Durante todo el siglo XX, debajo de las teorías que hemos visto y simultáneamente a ellas, se va perfilando también una nueva retórica, en la que el *ornatus*, la *inventio* y la *dispositio* aparecen como elementos de una tecnología de la palabra. Esta idea la ejemplifica Marcel Proust, para el que el estilo de Flaubert avanza como una gran cinta desplazadora (“grand Trottoir roulant”<sup>19</sup>) y le dedica algunas líneas que Benjamin ha apuntado en su *Passagen-Werk*:

Mais nous les aimons ces lourds matériaux que la phrase de Flaubert soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d’un excavateur. Car si, comme on l’a écrit, la lampe nocturne de Flaubert faisait aux mariniers l’effet d’un phare, on peut dire aussi que les phrases lancées par son ‘gueuloir’ avaient le

<sup>15</sup> *Revista Nueva* 7, Madrid, 15 abril 1899. Cit. en Juan Cano Ballesta, “Canto a la máquina y utopismo antitecnológico (1916–1939)”, *Poesía lírica y progreso tecnológico* (1868–1939), comp. Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003), 142.

<sup>16</sup> Benjamin, “Zentralpark”, 682.

<sup>17</sup> Benjamin, “Zentralpark”, 671.

<sup>18</sup> Benjamin, “Zentralpark”, 671–2.

<sup>19</sup> Marcel Proust, “A propos du ‘style’ de Flaubert”, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1971), 587.

rythme régulier de ces machines qui servent à faire les déblais. Heureux ceux qui sentent ce rythme obsesseur.<sup>20</sup>

La alegoría, para estos autores, ha dejado de ser el vestido con el que se adornan las ideas: todo, como las demás figuras del estilo y el propio ritmo pertenece al mundo industrial de las máquinas de construcción. O sea, no solamente cambiaron las máquinas con las que se equipara el texto, sino que también esta equiparación se ha mecanizado, se produce en el marco de una retórica que ya no se concibe como arte liberal, sino como industria pesada. La propia expresión de Guillaume Apollinaire, “machiner la poésie comme on a machiné le monde”<sup>21</sup> no abre solamente la mirada hacia una era en la que la literatura se adapte al progreso tecnológico: se adelanta a esta utopía por el uso del neologismo “machiner”, ejemplo de un estilo de comunicación ‘nuevo’. Hasta la emoción estética del público, su admiración ante la obra pasa fácilmente entre las obras de arte y las nuevas máquinas cuya “sin igual belleza” alaba Manuel Ortiz de Pinedo en la “Exposición Universal de París”, en 1878.<sup>22</sup> Aun antes del futurismo y del ultraísmo, R. Sánchez Díaz saluda “la poesía nueva de las fábricas, las estrofas grandes y estridentes” (1901):<sup>23</sup> metáfora continuada, en la que aflora el potencial alegórico de la técnica.

Por cierto, entre todas las máquinas, se distinguen las destinadas a la comunicación como más aptas a una interpretación literal de la alegoría. Después de todo, los medios de comunicación forman un puente entre el mundo material y el mundo simbólico: la utopía de Apollinaire se ha realizado en estas máquinas estético-intelectuales que prolongan o imitan las funciones del cerebro y de los sentidos humanos. En palabras de Claudia Kozak,

podemos considerar que al interior del vasto campo de las poéticas tecnológicas se recorta con cierta especificidad el campo de las poéticas mediológicas, es decir, aquél en el que las poéticas tecnológicas se resuelven en su relación

<sup>20</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), I, 498; Proust, “A propos du ‘style’ de Flaubert”, 594.

<sup>21</sup> Guillaume Apollinaire, “L’Esprit nouveau et les poètes”, en *Œuvres complètes III* (Paris: Bolland et Lecat, 1966), 910, cit. en Birgit Wagner, *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden: ein Beitrag zur Geschichte des Imaginären* (München: W. Fink, 1996), 45.

<sup>22</sup> Marta Palenque, “Los nuevos prometeos: la imagen positiva de la ciencia y el progreso en la poesía española del siglo XIX (1868–1900)”, en *Poesía lírica y progreso tecnológico* (1868–1939), comp. Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003), 41–2.

<sup>23</sup> *Revista Electra* 5, 13 abril 1901. Cit. en Cano Ballesta, “Canto a la máquina y utopismo anti-tecnológico (1916–1939)”, 143–4.

con los medios masivos de comunicación, en cierto sentido, también, los medios de construcción simbólica que cada sociedad se da a sí misma.<sup>24</sup>

Dentro de esta nueva retórica, el ‘texto como máquina’ se prolonga en dos direcciones, hacia una escritura automática y una lectura mecánica. En cada una de estas vías la técnica ofrece modelos de invención y organización retórica, un arte de la *inventio* y *dispositio*. La llamada ‘escritura automática’ de los surrealistas –y la ‘máquina de trovar’ de Machado–<sup>25</sup> dan paso a la producción literalmente automática de textos a partir de algoritmos, como se practica hoy día por las existentes ‘máquinas de narrar’ del *Narrative Science Project*<sup>26</sup>. En cuanto a la lectura, las herramientas que deben facilitar la lectura a unos agentes humanos, como la máquina para leer las *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel,<sup>27</sup> se deben distinguir de las que propician la lectura propiamente dicha automática, es decir, una forma de comunicación entre agentes no-humanos, por ejemplo mediante los códigos de barras, ‘leídos’ por sensores ópticos y computados por un ordenador.

La era digital ha facilitado ambos proyectos y nos ofrece una realización de ambos deseos en su sentido más literal: al lector humano se ofrecen herramientas como el cibertexto, los enlaces del hipertexto, la búsqueda por palabras clave que le facilitan la lectura y lo trasladan de un contexto a otro sin mucho esfuerzo físico;<sup>28</sup> de la misma manera, entre las máquinas se ha perfeccionado la comunicación gracias a los hardware y software cada vez más potentes –y las soluciones a los problemas de compatibilidad que distinguen los inventos de la época de la globalización de sus antepasados menos ‘universales’<sup>29</sup>: “Imaginemos un mundo en que los objetos se hablan entre sí,

---

<sup>24</sup> Claudia Kozak, “Poéticas mediológicas en la literatura argentina”, en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, comp. Wolfram Nitsch et al. (Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2008), 342.

<sup>25</sup> Wagner, *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden*, 80–9 y 250–60.

<sup>26</sup> <http://resources.narrativescience.com/h/c/189927-about-narrative-science>.

<sup>27</sup> Cortázar, “La vuelta al día en ochenta mundos”. Cf. Bárbara Piñeiro Pessôa: “Artefactos para leer: las máquinas de Julio Cortázar y Raymond Roussel”, en *Literatura y técnica. Derivas materiales y funcionales*, comp. Raquel Macciuci y Susanne Schlünder (La Plata/BsAs: Ediciones del lado de acá, 2015), 191–204.

<sup>28</sup> Cf. sobre este subtema, Joan-Elies Adell Pitarch, “Un recorregut bibliogràfic sobre les relacions entre literatura i tecnologia: un estat de la qüestió a la universitat espanyola”, en *UOC Papers online* (2007), [www.uoc.edu/uocpapers/4/dt/cat/adell.pdf](http://www.uoc.edu/uocpapers/4/dt/cat/adell.pdf).

<sup>29</sup> (Es asombroso lo fácil que uno accede a la Wifi –al mismo tipo de Wifi– en cualquier rincón del mundo, mientras un viaje por el mismo continente supone hasta cuatro cambios de adaptador eléctrico.)

como si fueran elementos o engranajes de una máquina global. El idioma en que se hablan es la técnica –justamente aquello que se exigen mutuamente de fidelidad a un código de intercambio. La técnica como esperanto del sistema de los objetos.”<sup>30</sup> Los poetas como Jacques Prévert anticiparon la posibilidad de esta comunicación entre máquinas en su literatura:

Un homme écrit à la machine une lettre d’amour et la machine répond à l’homme et à la main et à la place de la destinataire  
 Elle est tellement perfectionnée la machine  
 la machine à laver les chèques et les lettres d’amour  
 Et l’homme confortablement installé dans sa machine à habiter lit à la machine à lire la réponse de la machine à écrire [...] <sup>31</sup>

El poema termina, como es casi previsible, con un adulterio: la máquina engañará al hombre con otra máquina. El argumento de *Her* (2013) de Spize Jonze –un hombre se enamora en un aparato que, mediante la inteligencia artificial puede comunicar con él en un discurso de amor perfectamente ‘humano’– no tendrá otro desenlace que “L’Amour à la robote” (1955) –lo que ha cambiado, sin embargo, es el contexto tecnológico que, en el siglo XXI, hace parecer perfectamente verosímil la idea fantásica que tuvo Prévert, en los comienzos de la era cibernética. Estas obras, literarias y cinematográficas, confirman que, además de ser una representación alegórica de las propiedades estructurales del texto, la máquina puede también ser modelo de la dimensión pragmática del texto, o sea de su escritura y lectura.<sup>32</sup>

Pero las consecuencias de esta representación del texto van más allá del propio texto, como advierten Mark Greenberg y Lance Schachterle en su introducción al tema. La técnica, que sirve para cambiar la realidad, es un modelo que puede enfatizar la capacidad transformativa de la literatura: el texto como máquina es, entonces, el texto que cambia el mundo.<sup>33</sup> Los hombres de la generación de Sarmiento suelen intercambiar elogios en que usan la alegoría en esta aceptación, con vistas a la función pragmática de la obra literaria:

<sup>30</sup> José Luis Brea: “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y tecnología”, [www.aleph-arts.org/pens/index.htm](http://www.aleph-arts.org/pens/index.htm). Cf. Kozak, “Poéticas mediológicas en la literatura argentina”, 343.

<sup>31</sup> Jacques Prévert, “L’Amour à la robote”, en *La pluie et le beau temps* (Paris: Brodart et Taupin, 1955), 100.

<sup>32</sup> Estas son las dos primeras dimensiones en las que la técnica está presente en la literatura, de acuerdo con Mark Greenberg y Lance Schachterle, “Introduction: Literature and Technology”, en *Literature and Technology*, comp. Mark Greenberg y Lance Schachterle (Lehigh, PA: Lehigh University Press, 1992), 16.

<sup>33</sup> Greenberg y Schachterle, “Introduction”, 17.

Me parece que usted la concibió como una máquina para empujar a obrar en el sentido de la industria y del movimiento mecánico y material. Su libro es la máquina de dar el mismo impulso al movimiento intelectual, y diré así a la industria intelectual y moral, que a su tiempo aumentará con su fuerza el resorte del movimiento material e industrial.<sup>34</sup>

En lo que respecta al trabajo que ejerce el hombre sobre sí mismo, los “programas de ser” que son últimamente la meta antropológica de la técnica, le debemos una formulación famosa a don José Ortega y Gasset: “¿Sería el hombre una especie de novelista de sí mismo”, pregunta Ortega en su *Meditación de la técnica*, “que forja la figura fantástica de un personaje con su tipo irreal de ocupaciones y que para conseguir realizarlo hace todo lo que hace, es decir, es técnico?”<sup>35</sup> En el horizonte del pensamiento de Ortega, el texto es una máquina para impartir los programas de ser más sofisticados, como el del *gentleman*. El pensamiento abstracto del filósofo encuentra, en este caso, una verdad literal dentro de la alegoría: igual que la técnica, la literatura no transforma solamente al mundo, sino también al hombre en su doble papel de autor y lector.

En fin, agregan Greenberg y Schachterle, la técnica sirve también para explicar una forma de fantasía y de creatividad, menospreciada por la tradición del romanticismo a favor de los modelos arraigados en la naturaleza (el genio, la inspiración, el organismo vivo, etc.).<sup>36</sup> En esto, sustituye el sistema de géneros literarios establecidos en la tradición clásica por un sistema que radica en los formatos propuestos por las nuevas tecnologías de comunicación, como la prensa periódica.<sup>37</sup> Bien se sabe que esta *imaginación técnica* se pudo desenvolver con más libertad en las regiones donde no estaba oprimida por los ideales de la tradición romántica y donde predominaba el discurso del progreso industrial.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Domingo F. Sarmiento, *Recuerdos de provincia* (1850) (Buenos Aires: Editorial Sopena, 1966), 79, cit. en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* (Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009), 280–1.

<sup>35</sup> José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica* (Madrid: Espasa Calpe, 1965), 37.

<sup>36</sup> Greenberg/Schachterle, “Introduction”, 17.

<sup>37</sup> Raquel Macciuci, “Técnica, soporte, ámbitos de sociabilidad y mecanismos de legitimación: sobre la construcción de espacios de literatura en la prensa periódica”, en *Literatura y técnica: derivas materiales y funcionales*, comp. Raquel Macciuci y Susanne Schlünder (La Plata/BsAs: Ediciones del lado de acá, 2015), 205–32.

<sup>38</sup> Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 279.



### 3. Entre la renovación y la conversión

La historia del progreso tecnológico se cruza con la de los tópicos poetológicos. El mejor ejemplo es el cambio del *ut pictura poesis*, de la equiparación de textos con imágenes. En este tópico incide la invención de las ‘máquinas de ver’, a comenzar por los espejos refinados, los quevedos, las cámaras oscuras y las linternas mágicas del Siglo de Oro.<sup>39</sup> En las equiparaciones con la daguerrotipia, la fotografía, el cinematógrafo y los medios audiovisuales del siglo xx la idea de *ut pictura poesis* abre la vía hacia la alegoría del ‘texto como máquina’; una vez establecida la semejanza con el producto, es fácil incluir los dispositivos ópticos en ella y proceder a la comparación de los procedimientos literarios con las técnicas punta, como por ejemplo el montaje cinematográfico.<sup>40</sup> Igual pasa con los fonógrafos, que permiten renovar los tópicos relacionados con la voz del poeta y con la memoria.<sup>41</sup>

Mientras que este tipo de máquinas estético-intelectuales –aparatos de grabación y reproducción asociados con las artes– se concilian de forma universal con la tradición poetológica, las otras máquinas asociadas a la industrialización y al avance asombroso de las ciencias y las técnicas durante el siglo xix reciben una atención diferente en Europa y América. En un capítulo imprescindible para este tema, Julio Ramos hace hincapié en esta dife-

<sup>39</sup> De los numerosos estudios que se han publicado sobre este tema en Alemania, en los últimos quince años citamos, de forma ejemplar: Sabine Friedrich y Kirsten Kramer, “Deterritorialisierungen des Sakralen: Calderóns auto sacramental als theatrale machine littéraire”, en *Einfache Formen und kleine Literatur(en)*, comp. Frauke Bayer y Michaela Weiß (Heidelberg: Winter, 2010), 117–30; Hermann Doetsch, “Quevedos Hand: Medien/Texte in klassischen Zeiten”, en *Vom Flugblatt zum Feuilleton: Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, comp. Wolfram Nitsch (Tübingen: Narr, 2002), 77–96. Conviene también mencionar el libro reciente de Enrique García Santo-Tomás, *La musa refractada: literatura y óptica en la España del Barroco* (Madrid: Iberoamericana, 2014).

<sup>40</sup> Cf. Luis Miguel Fernández, *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos xviii y xix* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006). Valeria de los Ríos, *Espéculos de luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (Santiago: Editorial Cuarto propio, 2011) y “El cine, el gramófono y máquina de escribir: ‘TTT’, novela mediática latinoamericana”, *Espéculo* (UCM) 28, [www.ucm.es/info/especulo/numero28/ttt\\_cabr.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/ttt_cabr.html). Alejandra Torres, “La Verónica modernista: arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío”, en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, comp. Wolfram Nitsch et al. (Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2008), 73–83.

<sup>41</sup> Christian Wehr, “Borges y los medios acústicos: funes el memorioso como alegoría técnica”, en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, comp. Wolfram Nitsch et al. (Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2008), 235–44.

rencia: de un lado del mar, predomina el rechazo del mundo industrial por parte de una estética romántica, cuyo ascendiente se manifiesta en la afición al pasado, a la naturaleza y a la imaginación; del otro lado, a empezar por Sarmiento, “la máquina es un emblema que condensa los principios ideales de coherencia y racionalidad del *libro*”.<sup>42</sup> El modernismo retomará la alegoría para conferirle unos matices más propiamente dicho estéticos. Para Darío, “el artista es sustituido por el ingeniero”<sup>43</sup>; debajo de la ideología humanista que contrapone el hombre a las máquinas, el progreso de la técnica puede servir de modelo al perfeccionamiento literario incluso para los modernistas que suelen considerar esta antítesis. Es sobre todo en la obra de José Martí en la que la vuelta a la retórica supone una celebración del ‘texto como máquina’:

Debe ser cada párrafo dispuesto como excelente máquina, y cada una de sus partes ajustar, encajar, con tal perfección entre las otras, que si se la saca de entre ellas, éstas quedan como pájaro sin ala, y no funcionan, o como edificio al cual se saca una pared de las paredes. Lo complicado de la máquina indica lo perfecto del trabajo. No es dynamo de ahora la pila de Volta. Ni la máquina de Watt la marmita de Papin. Ni la locomotora de retranca de madera la locomotora de Brooks o de Baldwin.<sup>44</sup>

Esta descripción de un “arte de escribir” cada vez más perfecto no puede prescindir de la historia del progreso tecnológico como modelo del progreso de la poética. La alegoría, en este caso, va más allá del tópico *ut pictura poesis*. El poeta enfatiza la relación funcional de las partes del discurso, cuya interacción no se concibe ya como un organismo, sino como un conjunto complicado de piezas electromotoras o locomotoras.

Es más de una generación más tarde, en plena ebullición de las vanguardias que esta idea penetra la literatura peninsular, matizada ya de forma irónica: la ‘máquina de trovar’ ideada por Antonio Machado, “representación distanciada y distanciadora” de las técnicas y de los procedimientos de la modernidad europea,<sup>45</sup> la inevitable presencia de la máquina de escribir, el

<sup>42</sup> Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 280.

<sup>43</sup> Rubén Darío, “El hierro” (*La Tribuna*, 22-9-1983), en *Obras completas* (Madrid: Afrodísio Aguado, 1955), IV, 613, cit. en Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 281.

<sup>44</sup> José Martí, *Obras completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1936-1965), XXII, 156, cit. en Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 303.

<sup>45</sup> Jochen Mecke, “Literatura española y literatura europea: aspectos historiográficos y estéticos de una relación problemática”, en *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, comp. Harald Wentzlaff-Eggebert (Tübingen: Niemeyer, 1998), 12. Cf. el análisis pormenorizado de este texto en Wagner, *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden*, 80-9.

cinematógrafo como nuevo desafío a la poesía...<sup>46</sup> El papel del escritor resulta profundamente cambiado; igual el del texto, y quizás también el del lector. Sin embargo, estos cambios no ocurren de forma inevitable, y las alegorías tecnológicas no son necesariamente vertidas ni hacia lo nuevo, ni hacia la poesía.

Un buen ejemplo del impacto de la técnica en el papel del escritor: la “Underwood”, antonomasia de la máquina de escribir, es la clave de una nueva actitud del poeta, que experimenta varios estados de ánimo freudianos frente a este ser inanimado, pero indudablemente femenino<sup>47</sup>: “Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwod” [sic] escribe el peruano Carlos Oquendo de Amat en su caligrama “réclam” (1923).<sup>48</sup> El texto ya no es el producto del autor sino de este ‘origen del mundo’, de la máquina que ha dado luz al poeta mismo. El poema “Underwood girls” (1933)<sup>49</sup> del español Pedro Salinas<sup>50</sup> es sintomático del malestar del poeta frente a la máquina de escribir: la “otra música” de las teclas, antropomorfas, desentona con las “músicas antiguas” que le evoca el movimiento de sus propios dedos por ellas. Esta división del texto entre su parte mecánica (y femenina) y humana (y masculina) entrena una división del yo lírico que se habla a sí mismo en segunda persona:

Despiértalas,  
con contactos saltarines  
de dedos rápidos, leves,  
como a músicas antiguas.  
Ellas suenan otra música:  
fantasías de metal  
valsos duros, al dictado.<sup>51</sup>

<sup>46</sup> Cf. José María Conget, *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana* (Madrid: Hyperión, 2002) e Isabel Román, “El cinematógrafo y la lírica”, en *Poesía lírica y progreso tecnológico* (1868–1939), comp. Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003), 289–303.

<sup>47</sup> Cf. Wagner, *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden*, 26–7.

<sup>48</sup> Cit. de Valeria de los Ríos: “Literatura y tecnología en Darío, Oquendo de Amat y Palma”, *Romance Notes* 48.1 (2007): 91–9.

<sup>49</sup> Cf. Nieves Baranda Leturio y Lucía Montejo Gurruchaga, *Literatura española* (Madrid: UNED, 2010), 114–5.

<sup>50</sup> Pedro Salinas, que aparece aquí muy de paso, es un autor clave para nuestro tema. Cf. Juan Cano Ballesta, “Pedro Salinas: El vanguardismo lúdico de un humanista”, en *Ex nobili philologorum officio: Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*, comp. Dietrich Briesemeister y Axel Schönberger (Berlin: Domus, 1998), 303–18.

<sup>51</sup> Cit. en Baranda Leturio y Guchurraga, *Literatura española*, 115.

El nuevo conjunto alegórico con sus teclas soñolientas sustituye ‘el arpa dormida’ de la generación romántica, en el que la ruptura –incluyendo la de los géneros– no se daba entre el autor y la máquina, sino entre el mundo interior –el fondo del alma– y el mundo exterior.

Desde luego, no todos los usos alegóricos de la máquina hacen de ella un modelo del texto o de la literatura. En el siglo XIX, las máquinas suelen ser una alegoría del progreso histórico antes que alegoría del arte.<sup>52</sup> En el XX, tampoco se puede leer todo lo técnico en clave metapoética. Un buen ejemplo contrario es el drama revolucionario *¡Máquinas!* (1936) de Álvaro de Orriols.<sup>53</sup> En esta obra la tecnología –incluyendo la mecanografía– converge hacia una alegoría de las tensiones sociales y de las luchas de clase que desembocan en la guerra; sin embargo, esta alegoría no se prolonga hasta una reflexión sobre el texto o la creación literaria. Del mismo modo, los textos que reivindicaban una relevancia poetológica de la tecnología no coinciden siempre con los ideales de la vanguardia. “No hallo mérito”, comenta Juan Pérez Zúñiga en el poema festivo “¡¡ Francamente Señores !!” (1924), “en percibir en mi finca –sonidos que traen las ondas– producidos en el día”; el contrarrestar distancias, el viajar por el espacio habrá sido ya una experiencia habitual en tiempos del avión y del gramófono. En cambio

Lo que en esto de la radio  
realmente me asombraría  
es que, trayendo las ondas  
cadencias retrospectivas  
a través de luengos siglos  
y distancias infinitas,  
oyésemos los discursos  
de Cicerón y Calígula  
y los recitales de arpa  
con que el rey David solía  
divertir a sus vasallos [...].<sup>54</sup>

Esta potencial máquina sonora del tiempo, que es la radio del futuro, lanza un desafío a la literatura, que es la forma tradicional para viajar hacia el pasado y conservar las huellas de dichos discursos y cantos. Este reto se pronuncia

<sup>52</sup> Cf. Palenque, “Los nuevos prometeos”, 44–5.

<sup>53</sup> Antonio Espejo Trenas, “La práctica del teatro revolucionario durante la Segunda República”/*¡Máquinas!*, *Stichomythia* 7 (2008): 186–283.

<sup>54</sup> Luis Alonso Martín-Romo, *La literatura en el nacimiento de la radio en España: primeras programaciones (1924–1926)* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005), <http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t28481.pdf>, 63–4.

frente a una tradición humanista a la que pertenecen los textos clásicos (Cicerón, Calígula, los Salmos de David), pero no deja de perpetuar una tradición romántica, en la que el arte permite el escape del ‘aquí y ahora’. Aunque las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna aportan un aire de vanguardia a la radio española, esta sigue difundiendo una idea ecléctica de la literatura.<sup>55</sup>

La más notable diferencia entre la forma en que se percibe la radio en España y en la vanguardia mexicana es marcada por la ausencia del ‘medio’ en la primera. Mientras que en el ejemplo citado las formas transmitidas por radiofonía, las conferencias, los conciertos, el acordeón y el arpa, hacen olvidar la forma de su transmisión, los poetas estridentistas, grupo de la vanguardia mexicana, reivindicaban específicamente el sonido de la máquina, en la resistencia que opone al sonido de la voz humana y de las demás formas artísticas. Christiane QUANDT muestra en su contribución a nuestro dossier cómo el famoso poema “... IU, IIIUUU, IU ...” (1924) de Luis Quintanilla, por ejemplo, se acerca a los efectos acústicos vinculados con la función técnica del aparato. Este acercamiento va más allá de la alegoría del ‘texto como máquina’ en la medida en que los artistas no solamente participan en la radiofonía e introducen sus textos (y sus voces) en el nuevo aparato, sino que también ‘dan voz’ a la máquina y le confieren, de esta forma, una existencia simbólica.

Los manifiestos de los vanguardistas resaltan la profunda transformación del poeta y una verdadera ‘conversión’ que se debe producir por la contemporaneidad con las máquinas. La “Poesía nueva” es definida por el peruano César Vallejo en 1926 como una religión, en la que las palabras cuentan menos que la fe auténtica:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazzband, telegrafía sin hilos”, y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda a no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “Telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, ampliando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo,

<sup>55</sup> Martín-Romo, *La literatura en el nacimiento de la radio en España, 192-3*.

no obstante, la emoción cinematográfica, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.<sup>56</sup>

La transformación operada por la técnica va más allá de la temática: si creamos el manifiesto de Vallejo, el texto, el autor y el lector deben respirar la misma sensibilidad, determinada por el progreso. Las máquinas no inciden en la literatura de forma maquinal; precisamente se oponen a la ‘automatización’ asociada con palabras clave, y más bien propician la desautomatización reivindicada por los modernos. La literatura convierte la tecnología en sensibilidad, emoción, y últimamente en arte; sin embargo, la profesión del nuevo arte supone el rechazo a la tradición de la poesía vieja.

Varios escritores argentinos de su tiempo comparten esta actitud, como expone Beatriz Sarlo en su conocido libro sobre la *imaginación técnica*.<sup>57</sup> Lo que distingue a los escritores como Horacio Quiroga o Roberto Arlt de sus contemporáneos es la ilusión con la que abordan el progreso tecnológico, haciendo de este el modelo de toda invención. Los autores de la vanguardia argentina no solamente se inspiran de la técnica, sino que intervienen de forma práctica en el circuito científico-tecnológico: se conciben como inventores, y escriben a partir de esta experiencia práctica y de la nueva forma de experiencia que les ofrece la experimentación con unos componentes conocidos, el bricolaje. En esto también se distinguen del papel del escritor definido por Émile Zola, que es el científico en su laboratorio: este da paso al ingeniero en su taller. La acentuación de una actitud irreverente, la deformación y transformación, la insistencia en las disfunciones y los fracasos en aquellas *ficciones de los medios* estudiadas por Wolfram Nitsch<sup>58</sup> se pueden relacionar, entre otros factores, con esta experiencia práctica de las máquinas que se mezcla a la experiencia de la escritura.

Después de los puntos de convergencia entre texto y máquina, en los que los textos y máquinas se empiezan a mezclar, después de que al lado del modelo alegórico de la literatura surge una interpretación literal, el tema se hace complicado. Las contribuciones que reunimos con el trabajo sobre el estridentismo mexicano se dedican todas a los cambios por los que la tecnología incide en el papel del autor y en el del lector de los textos contemporáneos. Desde luego, estas consecuencias son tan diversas que no es posible dar un

<sup>56</sup> César Vallejo, “Poesía nueva” (1926), en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, ed. Nelson Osorio (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988), 189.

<sup>57</sup> Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1992).

<sup>58</sup> Nitsch et al., “Introducción”, 7–15.

panorama completo de las “poéticas tecnológicas” en el marco de este dossier.<sup>59</sup> Es únicamente la relevancia de la idea del ‘texto como máquina’ para el análisis del texto, y la diversidad de sus formas –debidas a los matices históricos y retóricos que hemos comentado– lo que puede formar la tesis de la presente colección. Pablo VALDIVIA volverá sobre uno de los textos más comentados de la literatura española contemporánea, *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, para analizar la gestación de esta obra a la luz del trabajo del escritor, según se manifiesta en el manuscrito original mecanografiado y otros soportes de una labor de construcción calculada. Gonzalo NAVAJAS interpreta una novela de Arturo Pérez-Reverte, *El francotirador paciente* (2013), y otros textos contemporáneos en el marco de un extenso recorrido de la filosofía de la técnica –de Benjamin y Heidegger hasta Virilio, Castells y Vattimo. Juan Camilo RODRÍGUEZ PIRA comenta el rol de las *machines célibataires* –tradición que pasa por la obra de Julio Cortázar– en la poetología de César Aira. Sandra HETTMANN analiza el *Alfabeto dactilar* (2014) de Cristian Forte con la ayuda de los conceptos críticos propuestos por Julia Kristeva y Michel Foucault. En las aproximaciones al tema se manifiesta el doble potencial de la reflexión acerca de la tecnología en la literatura contemporánea: gestionar los archivos cada vez más pormenorizados de la escritura a un tiempo con la incidencia de la teoría de la técnica, cada vez más abundante, en la práctica literaria.

---

<sup>59</sup> Entre las monografías dedicadas a este tema los artículos reunidos en Claudia Kozak (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe* (Buenos Aires: Exploratorio Ludión, 2011), [www.ludion.com.ar](http://www.ludion.com.ar), proporcionan los mejores análisis de este panorama; allí, el término de “poéticas tecnológicas”, que viene de Arlindo Machado, *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (San Pablo: Edusp, 1993), recibe una apertura hacia el imaginario político y la dinámica institucional (Anahí Alejandra Ré, “Arte, ciencia, experimentación: expoésia y metapoéticas tecnológicas”, 21–7).





## “Quiero ser una máquina de escribir”

### El *Alfabeto Dactilar* (2014) del artista, activista y poeta Cristian Forte como nuevo orden poético en el caos

Sandra Hettmann (Humboldt-Universität zu Berlin)

**RESUMEN:** En un primer paso, el artículo presentará al poeta Cristian Forte para situar su trabajo artístico y, a la vez, esbozar la formación del *Alfabeto Dactilar*. En un segundo paso, se aclarará la afirmación de que el *Alfabeto Dactilar* constituye más bien un sistema para captar el flujo de apariencias de una obra literaria en sí. En este contexto, se esbozará una breve discusión sobre la dactiloscopia, las técnicas de control y poder. Por último, se analizarán dos poemas dactilares de Cristian Forte que se acaban de publicar. En el marco de las siguientes preguntas: ¿cómo aplicar lecturas y escrituras dactilares con el alfabeto?, y ¿en qué medida se establecen nuevos vínculos entre cuerpos, cosas y palabras?, se sitúa la hipótesis de que la dactiloscopia poética de Forte genera una novedosa literatura corporal y, al mismo tiempo, una visibilidad plástica que ponen en marcha una caligrafía del cuerpo íntegramente performativa y semánticamente transgresora.

**PALABRAS CLAVE:** Forte, Cristian; Alfabeto Dactilar; alfabeto poético; huellas dactilares; neo-vanguardias del siglo 21; caos; control; prácticas de resistencia

**SCHLAGWÖRTER:** Forte, Cristian; Alfabeto Dactilar; poetisches Alphabet; Neo-Avantgarde; Chaos; Kontrolle; Widerstandspraktiken

### 1. Introducción y contexto: *Etcétera ...*, *Escraches* y el poema “Polic. Bot. O.N.” de *Abr.*

En su reflexión sobre la escritura poética contemporánea como posibilidad de escritura de la resistencia, Carolina Giollo resume las ambivalencias del siguiente modo:

Escribir poesía hoy, debe ser uno de los oficios más peligrosos e irrelevantes en la tierra. Paradoja inexplicable del universo, la poesía es el arma más inofensiva y eficaz de lo que podríamos pensar como una revolución. Destello de lo que alguna vez fue la ilusión libertadora y que heredamos como nula opacidad. ¿Nos habremos quedadas vacías? ¿Cuerpos sin palabras? O tal vez, sobreviven hoy, gestos y huellas, que no dejan de proponer agujeros, grietas, rupturas.<sup>1</sup>

Las ponderaciones de Giollo marcan la pauta para el recorrido argumentativo y analítico del presente artículo. Inspirado por huellas conceptuales, ob-

<sup>1</sup> Carolina Soledad Giollo, “Queer o la poética contrasexual”, ensayo presentado en el “Taller de escritura en Puan”, Fac. de Filosofía y Letras (Univ. de Buenos Aires, mayo 2007).

servaciones e impresiones del arte político, Cristian Forte publicó el *Alfabeto Dactilar* en el año 2014. Este alfabeto político-artístico sumamente innovador se constituye por huellas dactilares que tienen como objetivo poder transcodificar la abundancia de las huellas que nos circundan. Por ello, y entendiendo el *Alfabeto Dactilar* como nuevo orden poético en el caos, este busca leer las caligrafías corporales que dejamos en nuestro entorno. No solo fascinado por las huellas digitales, sino por todo tipo de marcas físico-corporales, Forte empezaba a soñar con un alfabeto que pudiera captar las materializaciones entre objetos y sujetos, volverlas inteligibles para los sistemas semánticos existentes. Dichas materializaciones, representadas por las huellas dactilares, evocan un proceso constante de ser, una forma en devenir. Por consiguiente, a Cristian Forte le interesaba desarrollar una herramienta capaz de transcodificar las relaciones que se establecen y se entablan cuando las personas se mueven, tanto en la esfera pública, como en la esfera privada.<sup>2</sup> Como veremos a continuación según Forte la conceptualización del *Alfabeto Dactilar* significa una noción, una propuesta para un nuevo alfabeto poético, que luego, al usarlo, se va construyendo, aplicando y modificando en situaciones colectivas.

El poeta, activista y artista Cristian Forte nació en el año 1977 en Buenos Aires y vive desde el año 2009 en Berlín. Desde finales de la década de 1990 hasta el año 2007 formó parte del grupo de arte político argentino *Etcétera ...*, un movimiento de artistas, un colectivo influenciado por el surrealismo – entendido como *ars combinatoria* y método.<sup>3</sup> En aquel entonces *Etcétera ...* se involucraba – y hasta hoy en día sigue participando – en intervenciones artísticas en la política del olvido y de la memoria, por ejemplo, junto con la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia Contra el Olvido y el Silencio), influyeron en la forma de protesta de los *Escraches*.<sup>4</sup> La palabra

---

<sup>2</sup> Ver charla entre Cristian Forte y Sandra Hettmann, “Ich möchte eine Schreibmaschine sein: das Fingeralphabet – *Alfabeto Dactilar* des Künstlers, Aktivisten und Dichters Cristian Forte als neue poetische Ordnung im Chaos. Ein Gespräch mit Sandra Hettmann und Cristian Forte” (charla dictada el 15 de mayo 2015 en el marco de la exposición “Kein Ort, sondern ein Zustand”, D21 Kunstraum Leipzig, 15 al 24 de mayo 2015), [www.d21-leipzig.de/index.php/ausstellungen--/d21lab-kein-ort-sondern-ein-zustand.html](http://www.d21-leipzig.de/index.php/ausstellungen--/d21lab-kein-ort-sondern-ein-zustand.html), consultado el 30.10.15).

<sup>3</sup> Ver Volker Roloff, „Metamorphosen des Surrealismus in Spanien und Lateinamerika. Medienästhetische Aspekte“, en *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*, coords. Uta Felten y Volker Roloff (Bielefeld: Transcript, 2004), 13–34, aquí 13.

<sup>4</sup> Ver Grupo Etcétera, “Grupo Etcétera ...”, <http://grupoetcetera.wordpress.com>, consultado el 30.10.2015, ver también Grupo Etcétera, “Errorismo”, en *El Interpretador: Literatura*,

‘escrachar’ con su valor onomatopéyico tiene dos líneas de significados: una de ellas parte del inglés ‘scrach’, es decir de rasguño, arañazo, y la otra del lunfardo ‘escrachar’: poner en evidencia o delatar públicamente a alguien.<sup>5</sup> Según el *Colectivo Situaciones*, la herramienta del *Escrache* es a su vez una práctica que apela a hipótesis variadas, ya que surge como resultado de debates, desarrollos y procesos propios de cada movimiento. Asimismo se pone de relieve que se trata de un “procedimiento práctico de producción de justicia”<sup>6</sup>, que no intenta reemplazar a la justicia estatal sino que, sobre todo, se dedica a ejercer una condena social como práctica política comunitaria. Bajo el lema “si no hay Justicia, hay *Escrache*”<sup>7</sup> el colectivo *Etcétera ...* participó en una serie de *Escraches*, en el año 1998 denunciando a Emilio Massera y a Leopoldo Fortunato Galtieri, y en 1999 a Juan Carlos Rolón y a Atilio Bianco.<sup>8</sup> Bajo los aspectos esbozados, el postulado artístico-político del colectivo se resume como sigue:

Etcétera aún reivindica y proclama: Incitar a la expansión de la creatividad como un virus, infectando la sensibilidad social e inundando de intensidad la vida cotidiana. Que la liberación de las fuerzas poéticas inconscientes desaten nuevas subjetividades produciendo nuevas objetivaciones, formas de arte y ciencia aún imaginadas. Que los hogares sean pequeños teatros y las edificaciones se moldean como esculturas. Que la metáfora se adueñe de la realidad esparciendo la poesía a todos los espacios de la vida como un elixir emancipador.<sup>9</sup>

En comparación con las formas de protesta e injerencias de otros grupos y colectivos del panorama de los movimientos políticos en Argentina, como

*Arte y Pensamiento*, 22/2015, [http://public.citymined.org/KRAX\\_CARGO/red\\_krax/buenos\\_aires/erroristas/colectivo\\_etc%99tera\\_erroristas.pdf](http://public.citymined.org/KRAX_CARGO/red_krax/buenos_aires/erroristas/colectivo_etc%99tera_erroristas.pdf), consultado el 30.10.15).

<sup>5</sup> Ver Alex Grijelmo, “Escrache de ida y vuelta. La palabra viene a designar un hecho nuevo, que no disponía de vocablo específico”, *El País*, 16 de abril de 2013, sección Opinión [http://elpais.com/elpais/2013/04/05/opinion/1365177599\\_995504.html](http://elpais.com/elpais/2013/04/05/opinion/1365177599_995504.html).

<sup>6</sup> Colectivo Situaciones, “La temporalidad de la igualdad. Entrevista a Jacques Rancière”, *Praxis Digital*, 20 de mayo de 2010, <http://praxisdigital.wordpress.com/2010/05/20/la-temporalidad-de-la-igualdad-entrevista-a-jacques-ranciere-por-el-colectivo-situaciones>. Ver también: Colectivo Situaciones, “Escraches: 9 hipótesis para la discusión”, y “‘Al que lucha por la realidad le hacen fama de loco’. Entrevista a Etcétera, Buenos Aires, febrero de 2003”, en *Pasos para huir del trabajo al hacer*, coords. Alice Creischer, Andreas Siekmann, Gabriela Massuh (Buenos Aires: Interzona Editora S.A., 2004), 308–9 y 238–41.

<sup>7</sup> Colectivo Situaciones, “La temporalidad de la igualdad. Entrevista a Jacques Rancière”.

<sup>8</sup> Etcétera TV, *Escraches a Raúl Sánchez Ruiz, Escrache a Leopoldo Fortunato Galtieri, El Mierdazo, A comer (una indigestión poética), El Ganso al Poder* (DVD, Buenos Aires, 2004).

<sup>9</sup> Página/12, *Etcétera ... Etcétera ...*, suplemento de la exposición, 05.–29.07.2007, Sala 6, Centro Cultural Recoleta, Junín 1930, Buenos Aires (Buenos Aires: Página/12, 20 años, el país a diario, 2007), 1–8, aquí 2.

por ejemplo GAC (Grupo de Arte Callejero), H.I.J.O.S, el *Colectivo Situaciones*, el colectivo artístico-político *Etcétera ...* persigue la intención de asumir el rol del victimario en el “teatro de terror” de las acciones en la calle.<sup>10</sup> De ahí frecuentemente trabaja desde el lugar del ‘enemigo’, no solo por apropiarse de esta posición compleja, sino también para desarmarla y generar otras narrativas.

En el año 2007, junto a otras y otros artistas, Forte fundó, además, el movimiento *Internacional Errorista*, un movimiento político-artístico que reivindica el error como base de acción: “Los Erroristas tienen conciencia de la inconciencia ‘del errar’ y a partir de allí actúan, viven”.<sup>11</sup> No parece sorprendente, que lxs activistas erroristas proclamaran el 11 de septiembre como *Día Internacional del error*. En breve, se puede comprobar que el errorismo como movimiento juega con la presencia y ausencia de la noción de ‘terrorismo’. En este juego de palabras, y de asociaciones, falta solamente la letra -t para fijar el significado latente.<sup>12</sup> Los principios de la *Internacional Errorista* se resumen en el siguiente manifiesto:

A partir de eso y año después de aquella experiencia colectiva, ya en Alemania Cristian Forte también creó la editorial Milena Berlín, desde donde publica sus poemas y los de otrxs jóvenes poetas y artistas.<sup>13</sup> No obstante, muchos de sus poemas se han publicado en distintas revistas internacionales. Además, están editados sus libros *Abr.* (2010) y *Nublado* (2012) que se sitúan en el horizonte de la poesía concreta y/o poesía fonética. La obra de Forte se destaca por sus perspectivas técnicas y estéticas, que giran en torno a cuestionar el lenguaje, y por transgredir la literatura forzando capacida-

<sup>10</sup> Jennifer Flores Sternad, “The Rhythm of Capital and the Theatre of Terror: The Errorist International, Etcétera ...”, en *Art and Activism in the Age of Globalization*, Reflect # 08, coords Lieven de Caeter, Ruben de Roo, Karel Vanhaesebrouck (Rotterdam: NAI Publishers 2011), 214–38, aquí 214.

<sup>11</sup> Página/12, *Etcétera ... Etcétera ...*, suplemento de la exposición, 6.

Ver también: Errorismo 2005, “Errorismo internacional” (filmado el 5 de noviembre 5 de 2005 en Mar del plata), [www.youtube.com/watch?v=WYr2frMpjrs](http://www.youtube.com/watch?v=WYr2frMpjrs), consultado el 30.10.2015 y, además, ver: Internacional Errorista, “Erroristas en imágenes/Error Errorista”, [www.youtube.com/watch?v=PyWbSiyQilU](http://www.youtube.com/watch?v=PyWbSiyQilU). Para una discusión más profunda, y particularmente, un análisis de las intervenciones teatrales ver: Sternad 2011, “The Rhythm of Capital and the Theatre of Terror: The Errorist International, Etcétera ...”.

<sup>12</sup> Cf. Grupo Etcétera, “Errorismo”.

<sup>13</sup> Ver también Susanne Klengel, “Milena Berlin: editorial alternativa y proyecto poético” (conferencia presentada en coloquio “¿Nuevas formas de literatura subalterna? Las editoriales cartoneras como plataforma para las voces marginadas”, Bochum, 29 al 30 de octubre, 2015).



Fig. 1: “Etcétera ... presenta a la Internacional Errorista”, Página/12, *Etcétera ... Etcétera ...*, suplemento de la exposición, 5.

des rotundamente peculiares, tanto en la lectura y la recitación, como en la recepción y la percepción. En particular, es el poemario *Abr.* con su lírica de abreviaturas, el que da pie a desplegar una estructura de huecos, de espacios en blanco sobre las hojas de los poemas. A partir de dos tablas de abreviaturas diferentes, Forte desarrolla en *Abr.* una estética de la disminución y escasez, que nos desafía con una economía lingüística reducida. Muchos de los poemas de *Abr.*, que recién se publicó en el año 2010, se crearon a principios de los años 2000, después del derrumbamiento económico, después de la crisis argentina de 2001. Por consiguiente, se trataba de trabajar con el material base limitado. En este contexto, las estrategias reduccionistas de la escasez económico-lingüística están en correlación con la situación sociopolítica y económica del país y se ponen al servicio de una poética de lo limitado y de lo transitorio. Entre el concepto literario de la lírica de las abreviaturas y de las huellas del *Alfabeto Dactilar* se puede constatar una contigüidad eficaz y estética. Ambas conceptualizaciones y sistematizaciones se dedican a reducir la velocidad de la comprensión con el fin de generar una desaceleración del entender y, simultáneamente, construir una situación de confusión latente y una nueva búsqueda de sentido para leer, transcodificar e interpretar. Llegados a este punto, y como ilustración, presentamos como ejemplo un poema del poemario *Abr.* Al elaborar una lírica que deja espacio para la revelación de una poesía de las abreviaturas, “Polic. Bot. O.N.”<sup>14</sup> nos interpela con su visión economizadora y desafiante. Más allá de representar un encadenamiento o una disposición en filas, la repetición en serie y la redundancia en lo fonéti-

<sup>14</sup> Cristian Forte, 2010. *Abr.* (Berlin: Copyroboter, 2010), con Audio-CD: *Abr. / 3 poemas de Cristian Forte / música de Fred Alverne (Humantronic)*.

co generan un reduccionismo socio-poético y económico haciendo hincapié en el poder monolítico del aparato policial. Las numerosas acumulaciones de “polic.” subrayan esa dirección de lectura designada y el título “Polic. Bot. O.N.” (Policía Botánica Oeste Norte) aún la fomenta, sobre todo, dado que en lunfardo la palabra ‘botón’ significa ‘agente policial, guardia o vigilante’. No obstante, se trata de una denominación ofensiva. En la última línea de la sección cinco se agrega “extr. der Nac.” (extrema derecha Nacional). De ahí que “Polic. Bot. O.N.” con la mencionada traducción simultánea abreviatura-español-lunfardo apela con insistencia a evocar una imagen de la policía en acción. El ritmo del poema fonético conlleva una musicalidad que se sitúa en el horizonte de los coros de las numerosas marchas en la Argentina de los ’90 y de los 2000. Además se ve una acumulación de estrellas/asteriscos en el poema, un aumento ascendente en las filas, excepto en las secciones que se repiten. Las estrellas como símbolos marcan los distintos párrafos, incluso pueden llegar a indicar un estribillo y, por ende, estar en correlación con los coros mencionados. En contextos de comunicación digital, el asterisco figura como símbolo de seguridad sustituyendo los signos introducidos. Además puede ocupar el rol de la barra espaciadora por letras no escritas o palabras tabú. En el contexto político del poema y según Cristian Forte, los asteriscos remiten a la jerarquía en el aparato policial remiten a condecoraciones. El orden ascendente de las estrellas podría estar en función del deseo de influir la velocidad del poema en relación con los movimientos de la policía. Según la tabla de abreviaturas y signos empleados del *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* el asterisco\* denomina una forma hipotética.<sup>15</sup>

Polic. bot. O. N.

nac. Artill. Gob.

Electr. Rep.

P. imper. Bal.

Hist. Hist.

Pop.

Pop.

Pop.

(x2)

\*

<sup>15</sup> Real Academia Española, “Abreviaturas y signos empleados”, en *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Espasa Libros, S. L. U.,<sup>22</sup>2001), [www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/sobre-la-22a-edicion-2001/abreviaturas-y-signos-empleados](http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/sobre-la-22a-edicion-2001/abreviaturas-y-signos-empleados), consultado el 18 de mayo de 2016.

polic. compos.  
polic. compos.  
polic. compos.  
polic. compos.

polic.  
pos.  
polic.  
pos.

polic. compos.  
polic. compos.  
polic. compos.  
polic. compos.

polic.  
pos.  
polic.  
pos.

\*\*

P. Est. Embriol. F. compos. com.  
P. Est. Embriol. F. compos. com. Priv. (x2)

\*

polic. compos.  
polic. compos.  
polic. compos.  
polic. compos.

polic.  
pos.  
polic.  
pos.

polic. compos.  
polic. compos.  
polic. compos.  
polic. compos.

polic.  
pos.  
polic.  
pos.

\*\*\*

P.F.A.  
     Zool. sag. nac.  
     Pop. Pop. Pop.  
 sag. nac.  
 P.F.A.  
     Zootec.  
     Pop. Pop. Pop.  
 hig. hig. (x2)  
 \*\*\*\*

P. imper.  
 P. imp.  
     P. imp.  
 P. imper.  
 P. imp. Bal.  
 P. imper. (x4)  
 \*\*\*\*\*

polic. bot. O. N.  
 polic. bot. O. N.  
 polic. bot. O. N.  
 polic. bot. O. N.  
     bot. O. N. ES. (x1/a)

polic. bot. O. N.  
 polic. bot. O. N.  
 polic. bot. O. N.  
 polic. bot. O. N.  
     extr. der. Nac. (x1/b)  
 (bis a/b)

\*\*\*\*

P. imper.  
 P. imp.  
     P. imp.  
 P. imper.  
 P. imp. Bal.  
 P. imper. (x4)

A partir de eso, el poema subraya el interés de Forte por ir tejiendo otra relación entre obra literaria, conciencia y recepción. Asimismo, el ejemplo permite visualizar la contigüidad analizada. Además, “Polic. Bot. O.N.” desa-



rolla una crítica a la policía, tanto a la institución estatal poderosa y predisuelta a corrupción como a las fuerzas que ejercitan a menudo la violencia policíaca. El ritmo entrecortado y hasta brusco y la velocidad reforzada del poema construyen un movimiento que, con cierta sutileza, hace pensar en la entrada en acción de la policía. Hemos mencionado, brevemente, que en muchas de sus acciones e intervenciones políticas el colectivo *Etcétera ...* trabajó desde el lugar del victimario. Esta toma de posición significa un rasgo distintivo de los planteos y de las propuestas de otros grupos. De ahí, se puede constatar que no se trata de una casualidad que tanto el poema fonético “Polic. Bot. O.N.” como el *Alfabeto Dactilar* vayan partiendo desde las técnicas de control y poder, sino de una apropiación crítica de ellas. Desde un lugar artístico-poético, pero en consecuencia no menos político, se evoca otra visión de las relaciones de poder.

## 2. El *Alfabeto Dactilar* (2014): visión situada y poética



Fig. 2: Cristian Forte, *Alfabeto Dactilar* (2014), Foto: Editorial L.U.P.I.

Bajo la perspectiva de una impregnación surrealista del colectivo artístico *Etcétera ...* y de los trabajos de Cristian Forte, queremos, en este punto, tender un puente delgado hacia el surrealismo argentino de las vanguardias históricas recurriendo a la visión de Aldo Pellegrini sobre la figura del\* de la poeta. El surrealista argentino Aldo Pellegrini (1903–1973), quien fundó, solamente dos años después de la publicación del primer Manifiesto Surrealista por

André Breton en 1924, la primera agrupación suramericana en Argentina, ha sabido leer el rol del\* de la poeta como un\* a espía de las complejidades de las situaciones y realidades dadas:

El poeta es la antena de su tiempo; nadie mejor que él capta lo invisible que circula por una época, y nadie lo revela mejor a los otros. Al hacerlo, establece un vínculo entre las generaciones y construye el cauce por donde fluye esa gran corriente que forma espíritu humano en el transcurso de la historia, y que se presenta como evolución de la cultura.<sup>16</sup>

En aquella alineación se inscribe, más bien sucede, también el trabajo artístico-literario del *Alfabeto Dactilar*. Publicado en julio de 2014 por la editorial L.U.P.I., y con una primera edición de 70 ejemplares, el alfabeto es el resultado de 10 años de trabajo y de reflexiones. Su génesis se sitúa ante las experiencias artísticas del colectivo *Etcétera ...*, y se desarrolló en yuxtaposición y superposición con las demás obras de Cristian Forte, mientras se nutría de una curiosidad personal de formalizar un alfabeto poético capaz de registrar y, por consiguiente, leer, o sea, interpretar las huellas que dejamos siempre en nuestro entorno, en el espacio urbano, en la esfera privada, en todos los planos de nuestras vidas.<sup>17</sup> Una exigencia, una pretensión de las acciones de *Etcétera ...* siempre consistió en generar un efecto explosivo. En el caso de la intervención con los *Escraches*, la idea principal reside en el objetivo de marcar las casas de los asesinos y culpables de la dictadura militar. La señalización, que se sitúa en el horizonte de estrategias o métodos de visibilización, aportando un castigo social cuando la política fracasaba en su mandato de un enfrentamiento crítico con el pasado, no siempre llegó a manifestarse con palabras. Dado que rejas y vallados impedían un acercamiento a las viviendas de los militares, lxs activistas de *Etcétera ...* y de H.I.J.O.S. tiraron “bombas de pintura” a las fachadas de las casas. Lanzaban pequeñas bolsas llena de tinta roja para marcar y señalar el espacio. En 1999, *Etcétera ...* realizó un *Escrache* peculiar. Se armó un *Escrache Móvil* y la intervención urbana tuvo como meta declarada hacer un “tour”, o sea recorrer todos los lugares de los ex militares y genocidas ya escrachados, y a la vez subrayar de nuevo la señalización a través de la utilización de “piernas de maniqués con *zapatos-sellos*, marcando con pintura indeleble un camino de

<sup>16</sup> Aldo Pellegrini, *Para contribuir a la confusión general: una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1987), 63.

<sup>17</sup> Cristian Forte, *Alfabeto Dactilar: Berlín, 2014* (Bilbao: Editorial L.U.P.I., 2014), carpeta sin numeración.

huellas a lo largo de todo el recorrido”.<sup>18</sup> En el concepto artístico-político subyacente a estas acciones, la idea de volver visibles las huellas como un ente identificable, una noción transgresora, se puede considerar como principio fundamental que luego se integra en el *Alfabeto Dactilar*, más bien significa el anclaje de este. Así se establece un puente conceptual entre el trabajo artístico-activista de *Etcétera ...* de aquel entonces y un nuevo vínculo de referencia con lo que, años más tarde, será el *Alfabeto Dactilar*.<sup>19</sup>

Partiendo de la dactiloscopia del antropólogo y oficial de policía Juan Vucetich (1858–1925), y asimismo, basándose en el método de identificación de personas a partir del registro de huellas dactilares, que Vucetich, financiado por la policía argentina, desarrolló en la última década del siglo XIX, Forte inventó y desplegó su alfabeto en un proceso que se prolongó durante 10 años. En el proceso del avance, Cristian Forte se familiarizó incluso con los trabajos del artista norteamericano Bruce Conner (1933–2008). En este punto, nos interesa mencionar que Conner sustituía su firma de artista por una huella del pulgar y exploraba con su obra sobre las fronteras de lo público/privado desarticulando la categoría de autor\*a/ artista. Así dejó una obra variada y polifacética que gira alrededor de la imagen en todas sus formas, en dibujos, collages, pinturas, litografías, artes gráficas, fotografías, cine, etc. De forma similar, por ejemplo a la obra de Victor Hugo, Conner también se dedicó a los dibujos de mancha de tinta (*Tintenkleckszeichnungen*). Estando en Zürich en el año 2011, Cristian Forte casualmente llegó a ver algunas obras de la Serie *Prints* de Bruce Conner en la Kunsthalle Zürich. El acontecimiento ocasional lo inspiró para la finalización del *Alfabeto Dactilar*, que en aquel momento todavía fue una compilación suelta. En el prólogo Forte rememora situaciones relacionadas a la creación del alfabeto. Fue un tiempo influenciado por los efectos de la crisis argentina de 2001, y él recuerda que

[...] dormía y leía cualquier cosa que me llegara a la mano. La verdad que no hacía mucho más. Eso me ayudaba a sobrellevar la ansiedad y la tristeza [...] El Alfabeto Dactilar surgió en ese estado. Cuando todos dormían me quedaba en la cocina, totalmente ido, leyendo o escribiendo cosas que hoy al releerlas no les encuentro demasiado valor. De ahí brotaron textos o poemas, pero de

<sup>18</sup> Página/12, *Etcétera ... Etcétera ...*, suplemento de la exposición, 3.

<sup>19</sup> Para ver una discusión más compleja de posibles puentes conceptuales entre los *Escraches*, el *Escrache Móvil*, el “tour” mencionado y estrategias poéticas concretas: Sandra Hettmann, “Explotan las imágenes y un altoparlante con su lengua”: Surrealistische Dis/Kontinuitäten bei Luciana Romano: Bebilderungen im Gedichtraum durch Fotoästhetik und Dynamiken des Wort-Bildes”, *promptus: Würzburger Beiträge zur Romanistik* 1 (agosto de 2015): 113–42.

su mayoría quedaban frases que por algún motivo las repetía hasta cansarme. [...] Fue un periodo de fragilidad extrema. Al verlo a la distancia, me doy cuenta de que aplicaba una especie de estrategia economizadora en todo lo que hacía. El lugar que habitaba se fibrilaba y mi realidad se centraba en todo lo que estaba a mi alcance, no había horizonte, por eso me quedaba en las texturas. De entre las frases aparecidas que comenté, surgieron cosas como: “¿Cuál es la extensión de mi verdad?” o “Seguir el sendero del recto.” Otra fue “Quiero ser una máquina de escribir.” A partir de esta frase empecé a trabajar en el alfabeto.<sup>20</sup>

La frase “Quiero ser una máquina de escribir” nos ofrece una pista analítica para llegar a un núcleo capaz de unir los hilos discutidos. Aunque parezca poco probable, por las reflexiones contextuales del prefacio la afirmación significativa de Forte: “Quiero ser una máquina de escribir” se aclara bajo el postulado de lo semiótico. Según Julia Kristeva lo semiótico se entiende como algo fluido, como un lenguaje inconsciente hasta reprimido.<sup>21</sup>

[...] tuve curiosidad y quise saber cuál había sido la banda sonora en la panza de mi madre. Quedé impresionado con la respuesta. Me comentó que desde el comienzo del embarazo y hasta unos días antes del nacimiento mantuvo el mismo trabajo de siempre. Tenía un puesto administrativo en el Hospital Italiano. Su tarea era ordenar datos, armar carpetas para un archivo muy grande. Ella tipeaba cada día con una máquina de escribir eléctrica Olivetti, según me aclaró, un modelo de los 70 más grande que el convencional. Se trataba básicamente de información sobre los trabajadores. Así, seis o siete horas diarias de oficina junto a cuatro compañeros. La noticia todavía me conmueve. Diez años después de haber empezado con el *Alfabeto Dactilar* recibí esa sorpresa. Me emociona comprender que en uno de los periodos de mayor fragilidad anímica, la idea inicial de ser una máquina de escribir correspondiera también a un anhelo encubierto de volver a la seguridad del útero materno.<sup>22</sup>

En la teoría semiótica de Kristeva la *chora* es un lugar donde se producen significaciones y (re-)articulaciones inestables más allá del orden simbólico, falologocéntrico, que no pueden ser reducidas a la lógica patriarcal y racional, sino que transgreden la subjetividad racional, presionando y desafiando la lengua simbólica con su juego arcaico.<sup>23</sup> La *chora* ni es un signo, ni una posi-

<sup>20</sup> Forte, *Alfabeto Dactilar*.

<sup>21</sup> Cf. Julia Kristeva, *Sentido y sinsentido de la revuelta: literatura y psicoanálisis* (Buenos Aires: Eudeba, 1998), 64–6. Ver también Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), 35–42.

<sup>22</sup> Forte, *Alfabeto Dactilar*.

<sup>23</sup> Cf. Kristeva, *Sentido y sinsentido de la revuelta*, 64–70.

ción, sino un lugar para articulaciones extremadamente provisionales y fundamentalmente móviles. Similarmente a la situación del sujeto-en-proceso en el útero, la *chora* se refiere a un continuo de sujeto-objeto y tiempo-espacio que precede a la fase edípica. Para Kristeva se establece un vínculo entre la literatura vanguardista y la noción más arcaica de la *chora* en el sentido de dedicarse a la búsqueda de un flujo constante de posibles re-significaciones. Cuando el trabajo dactilar de Forte reflexiona sobre la relación entre literatura y técnica, haciendo hincapié en el espacio que atravesamos con nuestros cuerpos dejando huellas dactilares por todas partes, siempre ofrece un lugar que se escapa a una traducción fija, estableciendo una relación transmedial entre las huellas y sus significados. En la velocidad acelerada y característica del siglo veintiuno plasmamos tantas huellas, que tanto por su mayor ilegibilidad y desaparición, como por su aparición continua y discontinua parecen incomprensibles e inconmensurables. El *Alfabeto Dactilar* pone a nuestra disposición una técnica, un sistema de codificación para ligar de otra manera palabras, cosas y cuerpos. En este sentido, el *Alfabeto Dactilar* es íntegramente performativo y semánticamente transgresor, dado que oscila entre una visibilidad materialista y algo intangible en la producción de los significados: “me entintaba los dedos y escribía, pero el problema era que olvidaba inmediatamente lo que escribía, no podía codificar. –¿Pero qué dice acá?– No sé, me olvidé”.<sup>24</sup> Dicho comentario se presenta como una meta-reflexión artística que confirma la perspectiva kristeviana, dado que la codificación dactilar se sustrae a una fijación o determinación irrevocable.

Ilegibilidad y desaparición surgen como principales fuerzas que potenciarían lo inconmensurable. La escritura de la urgencia evidencia la imposibilidad de las palabras convencionales de referir la realidad de la experiencia. El cuerpo por delante desborda las casillas rígidas del otro alfabeto y su significación semántica.<sup>25</sup>

Aunque el *Alfabeto Dactilar* se inscribe en una tradición de dactiloscopia y, por consiguiente, se sitúa en un horizonte de técnicas de control, su característica peculiar permite cuestionar este mismo control.<sup>26</sup> Sin embargo, la

---

<sup>24</sup> Forte, *Alfabeto Dactilar*.

<sup>25</sup> Francisca García, “Caligráficas del cuerpo”, epílogo del *Alfabeto Dactilar: Berlin, 2014* de Cristian Forte (Bilbao: Editorial L.U.P.I., 2014).

<sup>26</sup> En las huellas analíticas de Foucault y siguiendo sus nociones teóricas de poder, éste se puede entender como un poder ‘productivo’, es decir un poder circular en el sentido de depositivos. La teorización sobre poder y resistencia en un conjunto complejo, implica más que solo el peligro de instrumentalizaciones. Suponiendo que las relaciones y sistemas de poder

tendencia, en el sentido de la posibilidad de asumir el poder, de ejercer control, figura como componente integral e innegable del sistema dactilar de Forte, pero allí asume un rol emancipador. El *Alfabeto Dactilar* nos ofrece el apoderamiento de las huellas dactilares y, con ello, desdobra nuevas posibilidades de comunicación. Debido a esto, reflexiona desde un lugar poético sobre las tendencias y los progresos actuales que invaden una sociedad cada vez más veloz como la nuestra, cada vez con una insistencia más ineludible y bajo un sistema de control neoliberal que intenta gobernar a sus sujetos en todos los planos.<sup>27</sup> Pues, en lugar de controlar en primera instancia, con el *Alfabeto Dactilar* disponemos de una tecnología literaria y poética que nos permite memorizar desde, con y sobre las huellas que producimos y que dejamos consciente e inconscientemente. Que a través del cuerpo que ata, que junta cosas y objetos con sus huellas, ahora inteligibles, ahora traducibles al otro alfabeto, a una semántica de palabras, se sueña con una desestabilización del orden del *logos* y con una re-estabilización de lo fugitivo, de lo volátil, de la fragilidad material y fugacidad de las travesías dactilares. Desde una nueva conciencia sobre la naturaleza humana que parte de los dedos, el cuerpo se define por una ruptura siendo al menos un signo de resistencia frente a las ataduras sistemáticas de la cultura.

A cada una de las huellas dactilares de las manos le asigné las letras del alfabeto castellano, signos de puntuación, exclamación e interrogación. A cada uno de los dedos le corresponden tres posiciones. Es decir que entre la mano derecha e izquierda suman en total treinta posiciones.

En el caso de la mano derecha, a los dedos meñique, anular, mayor e índice les corresponden las posiciones: vertical arriba / diagonal izquierda arriba / horizontal izquierda. Mientras que al pulgar derecho le corresponden las posiciones: horizontal izquierda / diagonal izquierda abajo / vertical abajo.

En el caso de la mano izquierda, al dedo meñique, anular, mayor e índice les corresponden las posiciones: vertical arriba / diagonal derecha arriba / horizontal derecha. Mientras que al pulgar le corresponden las posiciones: horizontal derecha / diagonal derecha abajo / vertical abajo”.<sup>28</sup>

---

construyen un campo movable, se pueden pensar y observar movimientos hacia distintas direcciones aunque los motivos y efectos no siempre parecen muy transparentes y evidentes. En este momento tanto arbitrario como ambivalente reside el potencial de reflexión y apropiación. Ver Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002), 11–38.

<sup>27</sup> Ver charla Forte y Hettmann, *Kein Ort sondern ein Zustand*.

<sup>28</sup> Forte, *Alfabeto Dactilar*.

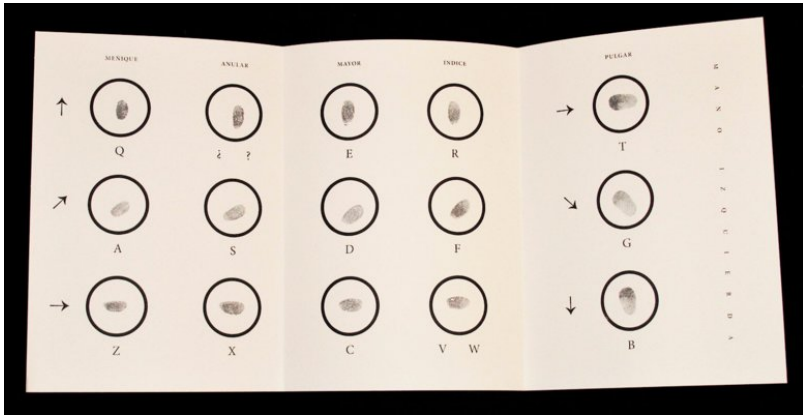


Fig. 3: Cristian Forte, *Alfabeto Dactilar* (2014), Foto: Editorial L.U.P.I.

### 3. Análisis de dos poemas dactilares de Cristian Forte

La pregunta “Por qué fordismo de la memoria” que las huellas dactilares plantean en el poema, nos interpela con su estructura dialógica entre forma y contenido. Si por un lado, como hemos visto, el *Alfabeto Dactilar* nos facilita el acceso a memorizar, las huellas que formulan la pregunta “Por qué fordismo de la memoria”, en una primera lectura transcodificada critican la apropiación de los discursos de la memoria como una fuente de mercancías muy valiosa para un régimen de acumulación en un mundo capitalista. Por otro lado, en un contexto de conflictivas relaciones de fuerzas políticas ante las preguntas ¿quién puede memorizar? y ¿cómo los discursos de la memoria se ven manipulados e influenciados por el Poder definitorio?, el poema se precipita al núcleo de la propia capacidad de las huellas, que radica en memorizar y, al mismo tiempo, el poema reconoce la tendencia peligrosa de una normalización<sup>29</sup> de la historia y de la memoria. La palabra clave “fordismo” marca la pauta y anticipa de forma crítica, en un contexto dactilar, el peligro de transformar, más bien de declarar, la memoria en bienes de consumo que se venden y se intercambian, pero que perdieron la capacidad de llegar al fondo de las relaciones de causalidad tras los sistemas mercantilistas y capitalistas de intercambio cultural ligados con los principios de organización en nuestra sociedad. Hoy en día, por una parte, la memoria nacional, la memoria his-

<sup>29</sup> Para el uso del término ‘normalización’ ver: Gabriela Massuh, coord., *Catálogo de la muestra la normalidad Ex-Argentina, 15.02.–19.03.2006, Palais de Glace, Buenos Aires/Instituto Goethe, Buenos Aires* (Buenos Aires: Interzona Editora 2006), 5-9 y 171-194.



Fig. 4: Cristian Forte: "Poema Dactilar", *Revista KGB*, en imprenta.

tórica y cultural está en proceso de desarrollo, sometido a los discursos del poder.<sup>30</sup> Por otra parte, existen las luchas contra-hegemonías que tratan de desconstruir la historia única y oficialista con perspectivas más amplias y abundantes.<sup>31</sup> Leemos el poema como la manifestación de un deseo que impide con pocas huellas dactilares una mercantilización de la memoria cultural en un contexto geopolítico crítico y complejo como es el caso de la Argentina postdictatorial en situaciones de múltiples post- y neocrisis financieras.

El segundo ejemplo, un poema dactilar publicado en la Antología *Tejedor Berlín* hace hincapié en el proceso del devenir de un yo poético, dactilar. Aquel yo lírico reclama a través de sus huellas un presente: "soy", un pasado: "fuí" [sic]<sup>32</sup> y un futuro: "me hago". En la tríada del procedimiento se plasma también la producción y la posible recepción del *Alfabeto Dactilar*. Todavía no es

<sup>30</sup> Para las distintas formas de memoria y sus funciones ver Aleida Assmann, *Erinnerungs-räume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C.H. Beck, 1999) y Jan Assmann, "The Floating Gap: zwei Modi Memorandi", "Die Allianz zwischen Herrschaft und Gedächtnis" y "Die Allianz zwischen Herrschaft und Vergessen", en *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: C.H. Beck, 2007 [1992]), 48–56 y 70–78.

<sup>31</sup> Para el potencial de la poesía de implosionar una política de la memoria oficialista y monológica ver: Beatriz Sarlo, "Los militares y la historia: Contra los Perros del Olvido" [1987], aquí en *Arteuna*, [www.arteuna.com/convocatoria\\_2005/Textos/Sarlo.htm](http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Sarlo.htm), consultado el 31.10.15.

<sup>32</sup> Probablemente se trata de un error del errorista Cristian Forte mismo. La tilde tiene su lugar en el *Alfabeto Dactilar* y, por consiguiente, en el poema dactilar presente, "fuí" [sic] también está marcada por la 'huella-tilde'.



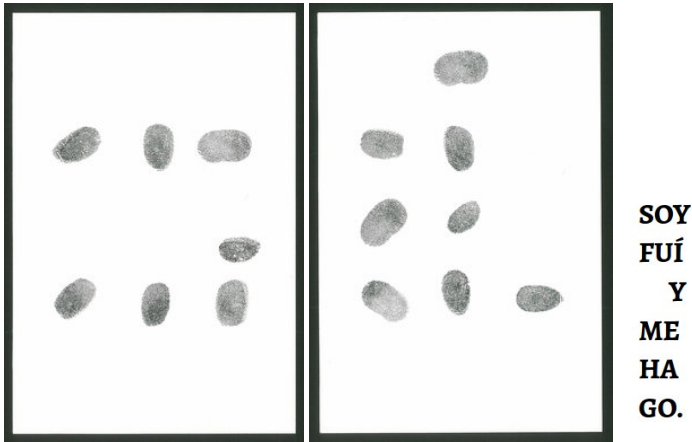


Fig. 5: Cristian Forte: “Poema Dactilar”, en *El Tejedor en ... Berlín. Antología*, coords. Ernesto Estrella Cózar y Jorge J. Locane (Bilbao: Editorial L.U.P.I., 2015), 46–7.

muy conocido y apenas ha sido difundido: aún está por hacerse y ser aprobado y convencionalizado. Marcado por un ímpetu teórico, un gesto soñador hacia una nueva vanguardia poética, que interviene tanto en la escritura como en los cuerpos, o en la escritura de los cuerpos, el *Alfabeto Dactilar* afecta con su ambivalente contradicción entre sencillez y complejidad, entre captar la fugacidad y olvidar el significado al instante. El deseo del momento se vuelve volátil, frágil, pero, no obstante, mantiene su promesa poderosa.

Una vanguardia artística siempre debería entenderse como una vanguardia política, romper las filas del enemigo en su gusto, en su técnica, es agujerear su política constituida como dogma, como debe ser. Aun así, se presentan riesgos, siempre dispuestos a ser tomados, que se cristalice la resistencia en un nuevo modelo inoperante tanto político como artístico.

En un tiempo donde las vanguardias han fracasado, iniciar una vanguardia se traduce como gesto valiente y anacrónico de una porción de soñadores, o bien como un guiño de quienes han descubierto lo trascendental en aquello que es efímero.<sup>33</sup>

En una era digital en la que vivimos, que se orienta hacia un grado cada vez más intenso de rasgos post-humanistas<sup>34</sup>, es decir en este siglo XXI, en el cual

<sup>33</sup> Giollo, “Queer o la poética contrasexual”.

<sup>34</sup> “In contemporary academic debate, ‘posthuman’ has become a key term to cope with an urgency for the integral redefinition of the notion of the human, following the ontological as well as the scientific and bio-technological developments of the twentieth

nuestras huellas digitales disponen de un valor todavía no del todo claro, pero seguramente inconmensurable, la suposición de que en un futuro no muy lejano, la transacción de huellas dactilares, tanto digitales como análogas en el mercado, podría asemejarse a las escrituras y a las sistematizaciones que Cristian Forte plantea, no parece exagerada, sino acertada. Desde el punto de vista de Jacques Rancière se puede constatar que

[...] hay momentos donde las masas en la calle oponen su propio orden del día a la agenda de los aparatos gubernamentales. Estos ‘momentos’ no son solamente instantes efímeros de irrupción de un flujo temporal que luego vuelve a normalizarse. Son también mutaciones efectivas de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles.<sup>35</sup>

#### 4. Apunte final

El *Alfabeto Dactilar* de Cristian Forte aporta una propuesta para un nuevo alfabeto diferente a los hasta ahora conocidos. Según el artista y poeta, el *Alfabeto Dactilar* es un alfabeto poético, una conceptualización desarrollada desde una perspectiva artística que, sin embargo, al final, se realiza de manera colectiva. La precisión de sus sentidos y la formalización se revelarán en procesos de apropiación, difusión y modificación colectivas, en modos de uso. Considerando este potencial, el alfabeto puede ofrecer un papel de posible intromisión. No es casualidad que, con el *Alfabeto Dactilar*, tengamos una tecnología a nuestro alcance que nos da la mano para poder participar en el flujo de apariencias de huellas tanto efímeras como persistentes. Y aunque este mundo dactilar ciertamente parece un complejo abundante, disponer de una técnica para orientarse y posicionarse más conscientemente, nos parece una herramienta tanto emancipadora y poética, como artísticamente valiosa y contra-hegemónica. En este contexto, el momento emancipatorio se entiende como un momento de movimiento, en el sentido de mover algo hacia otras direcciones. Un forcejeo en dirección a situaciones más libres, que se sitúa en el horizonte de las perspectivas teóricas y analíticas de poder de Mi-

---

and twenty-first centuries.” Francesca Fernanda, “Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms”, *Existenz: An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts* 8, núm. 2 (2013): 26–32, aquí 26. “[...] posthumanism offers a unique balance between agency, memory, and imagination, aiming to achieve harmonic legacies in the evolving ecology of interconnected existence” (ibid., 32). Ver también: Donna Haraway, “A Cyborg Manifiesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,” en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), 149–81.

<sup>35</sup> Colectivo Situaciones, “La temporalidad de la igualdad: entrevista a Jacques Rancière”.

chel Foucault. En el entendimiento foucaultiano acerca del poder, la tríada de dominio, represión y resistencia forma parte de una contextura compleja y debido a esto, el poder no puede ser sino circular e incluso productivo, algo que siempre genera contradicciones y ambivalencias. Bajo los aspectos discutidos, el *Alfabeto Dactilar* de Cristian Forte, y sobre todo, sus aplicaciones en devenir –tanto de manera colectiva como individual– permiten un moverse de manera productiva en estas trabas poderosas. Desde una situación artística, desde un nuevo lugar poético posibilitan que desempeñemos otras lecturas, que podamos seguir los movimientos de nuestros cuerpos y las huellas que dejamos. Así, nosotrxs también nos podemos transformar en máquinas de escribir y el texto dactilar como dispositivo se vuelve visible, aunque queda regido por lo efímero y lo bello de la fugacidad. La fugacidad se presenta como un rasgo contradictorio de las huellas dactilares. Dado que las huellas que dejamos se borran parcialmente, se superponen y así escapan de una lectura fácilmente inteligible, también se necesitan técnicas para captarlas, visibilizarlas y guardarlas. De ahí que, no obstante, siempre puedan llegar a definirnos como individuos. Al fin y al cabo, soñar con un alfabeto dactilar sigue oscilando entre fijar una identidad, poner de relieve la individualidad y, sobre todo, construir una nueva capacidad de percepción poética colectiva, ofreciendo de este modo ciertas características post-humanistas en el sentido de una interconectividad orgánica, maquinista y resistente.



## Procesos de escritura en *Beatus Ille* (1986)

### Primer estudio del “Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina” (Arch. AMM/5/1)

Pablo Valdivia (Universidad de Ámsterdam)

**RESUMEN:** *Beatus Ille* (1986) fue la primera novela publicada de Antonio Muñoz Molina. En este artículo estudiamos, de manera pormenorizada, el contenido de la carpeta Arch. AMM/5/1 que se encuentra dentro del “Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina” en la Biblioteca Nacional de España. Mediante el análisis de una importante cantidad de material inédito hemos reconstruido en este artículo los procesos de escritura sobre los que se levanta esta novela. En las siguientes páginas, explicamos el origen y el desarrollo de todo un conjunto de personajes, espacios, escenas y elementos fundamentales para la arquitectura narrativa de *Beatus Ille*. Gracias a este trabajo el lector especializado podrá comprender mejor algunas claves de lectura del conjunto de la producción de Muñoz Molina y, más concretamente, de la construcción ficcional de *Beatus Ille*.

**PALABRAS CLAVE:** Muñoz Molina, Antonio; Narrativa Española Moderna; Crítica Textual  
**SCHLAGWÖRTER:** Muñoz Molina, Antonio; *Beatus Ille*; spanischer Gegenwartsroman; Textkritik

### Introducción

En los meses de enero, agosto y noviembre de 2012, Antonio Muñoz Molina realizó tres donaciones de documentos a la Biblioteca Nacional de España. En total, el “Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina” está compuesto por 10 cajas que abarcan el marco cronológico de 1969 a 2011. El archivo reúne diversos materiales entre los que se encuentra el manuscrito original mecanografiado, apuntes y sucesivas redacciones de la novela *Beatus Ille* (1986). Este artículo constituye el primero de una serie de trabajos en los que iremos analizando y dando cuenta pormenorizada de todo el material que hemos confrontado durante nuestra indagación en el archivo de la Biblioteca Nacional de España.<sup>1</sup> El estudio de esos materiales distintos relacionados con

<sup>1</sup> Quisiera expresar mi agradecimiento a Antonio Muñoz Molina por permitirme tener acceso a su archivo personal, a María José Rucio Zamorano, jefa de servicio de manuscritos e incunables de la BNE, a los documentalistas y bibliotecarios que me atendieron con diligencia

la escritura de *Beatus Ille* enriquece considerablemente la lectura especializada de la obra y contribuye a una mejor comprensión de las claves estilísticas e intelectuales sobre las que se asienta la narrativa de Antonio Muñoz Molina. En el caso específico de *Beatus Ille*, procederemos a estudiar los procesos de escritura que nutren esta novela y nos centraremos en cómo su construcción se configura, desde nuestra perspectiva crítica, en torno a un conjunto de claves que se pueden rastrear en los materiales de trabajo, notas, apuntes y esquemas presentes en el archivo de la Biblioteca Nacional de España.

Antes que nada y en primer lugar, es necesario señalar que *Beatus Ille* no ha recibido una atención crítica muy extensa. Al contrario de lo que ha sucedido con otras novelas de Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille* ha sido objeto de un interés relativamente reducido y se ha visto enmarcada hasta ahora en dos coordenadas generales por la atención crítica: por un lado la del estudio de posibles influencias en el texto y, por otro, la de su relación con la noción de la construcción de la identidad. Además de las referencias tangenciales a *Beatus Ille* en obras generales sobre la narrativa de Antonio Muñoz Molina, constatamos la existencia de aproximadamente una quincena de artículos académicos que en verdad suponen algún tipo de aportación enriquecedora y que se alejan de la mera crítica impresionista sobre esta novela. En nuestra opinión, entre estos artículos, las mayores contribuciones las representan los trabajos que se centran en el análisis de la estructura narrativa de la novela<sup>2</sup>; los que han reflexionado con especial interés sobre la construcción de la noción de identidad en *Beatus Ille*<sup>3</sup>; las aproximaciones en torno a la ficcionalización de la Guerra Civil y de la postguerra en España<sup>4</sup>; los que han

---

cia en el archivo y a Antonio Sánchez Jiménez y a Matei Chihaiia que me permitieron ofrecer algunos de los resultados de mi investigación –aquí mucho más ampliada– en el panel titulado “El texto como máquina”, que se desarrolló dentro del XX Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas de Alemania en la Universidad de Heidelberg. Además debo agradecer a Pedro Ruiz Pérez sus valiosas observaciones y comentarios durante aquellos días de trabajo.

<sup>2</sup> Maryse Bertrand de Muñoz, “Relato metadieético, intertextualidad y circularidad: aproximación a ‘Beatus Ille’ de Antonio Muñoz Molina”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. Antonio Vilanova, Josep M. Bricall y Elias L. Rivers (Barcelona: PPU, 1992), 1691–8; José Manuel Begines Hormigo, “El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina”, *Philologia Hispalensis* 20 (2006): 67–93.

<sup>3</sup> David K. Herzberger, “Reading and the Creation of Identity in Muñoz Molina’s ‘Beatus Ille’”, *Revista Hispánica Moderna* L, 2 (1997): 382–90; “Writing without a grain: identity formation in three Works by Muñoz Molina”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2 (1998): 23–39.

<sup>4</sup> Maryse Bertrand de Muñoz, “Antonio Muñoz Molina and the Myth of the Spanish Civil

abordado las complejas relaciones entre historia, memoria y deseo en este texto de Muñoz Molina<sup>5</sup> y, por último, los que han tratado sobre la especial presencia en ella de las obras de Borges a través de todo un conjunto de diálogos intertextuales<sup>6</sup>.

Sin duda, la lectura de las obras literarias de Borges por parte de Antonio Muñoz Molina constituye un paradigma de referencias importante para un joven autor que, en los años setenta en España, intenta buscar un espacio propio. Así lo ha expresado en diversas ocasiones el autor. Esos testimonios son corroborados por un apunte, único y muy revelador, que encontramos escrito a mano en la página 32 de la carpeta con signatura Arch. AMM/5/2 del “Archivo Antonio Muñoz Molina” de la Biblioteca Nacional de España donde manifiesta que:

Desde finales del 75 hasta todo el 76 se formaron los cimientos de mi vocación novelesca, con narradores como Proust y Faulkner, sobre todas las cosas, Borges y Onetti, después. La sugestión de Cortázar llegaría más tarde. [...] Ahora, a finales de 1977, me enfrento con claridad a mi vocación. Quiero escribir. Tengo un magnífico argumento. Y he de reunir el aliento y la valentía para entregarme a la escritura.<sup>7</sup>

Por tanto, queda perfectamente claro que, insistimos, Borges se encuentra entre ese conjunto de afinidades que arraigan en las lecturas más presentes en el joven Antonio Muñoz Molina, presencia que, de manera significativa, se aprecia en las páginas de *Beatus Ille* tal y como Gurski ya explicara en su trabajo del año 2000 titulado *Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges: Buried Intertextualities in Beatus Ille*. De este modo, teniendo en cuenta lo expresado por Muñoz Molina en la cita anterior, constatamos que, en torno a los últimos años de la década de los setenta, nuestro autor empieza a sentir la llama-

War”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18, 3 (1994): 427–35; María Teresa Ibáñez Ehrlich, “La ficcionalización de la guerra civil y posguerra españolas en *El jinete polaco* y *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, *Anuario de estudios filológicos* XXV (2002): 189–204; Natalia Corbellini, “Narrar para contarlo: Labrando la memoria histórica de ‘Beatus Ille’ de Antonio Muñoz Molina”, *Olivar* 5, 5 (2004): 49–69.

<sup>5</sup> Francisco Ernesto Puertas Moya, “Imaginar es recordar: Memoria y deseo en la primera novela de Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 25 (1999): 191–28; Sabine Schlickers, “Los espejismos de la historia y los abismos del deseo: ‘Beatus Ille’ (1986), ‘Plenilunio’ (1997) y ‘Carlota Fainberg’ (1999) de Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 26 (2000): 273–90.

<sup>6</sup> Edward T. Gurski, “Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges: buried intertextualities in *Beatus Ille*”, *Bulletin of Hispanic Studies* 77, 4 (2010): 343–57.

<sup>7</sup> Archivo Personal de Antonio Muñoz Molina (Arch. AMM/5/1). Biblioteca Nacional de España.

da de su verdadera vocación: la escritura. En este sentido, *Beatus Ille* puede considerarse, hasta cierto punto, el resultado de ese “aliento” y esa “valentía” a las que Muñoz Molina aludía y que necesitó reunir para iniciar su carrera literaria. Además de esos autores que, gracias al testimonio que nos brindan los apuntes inéditos, corroboramos que constituyeron el cimiento de su escritura, también cualquiera que se acerque a *Beatus Ille* acreditará en seguida la presencia obvia de un texto cuya lectura aparece privilegiada, a modo de homenaje más que evidente, por Muñoz Molina: *The Aspern Papers* (1888) de Henry James.

La siempre golosa tentación de centrarse únicamente en el análisis de las fuentes literarias de las obras de un autor es, sin duda, una vía de exploración que en *Beatus Ille* debe ser tomada con cautela. Por supuesto que nunca la obra de un autor puede ser entendida como el mero reflejo mecánico de lo que lee, pero nos parece que aún lo es menos en el caso de Muñoz Molina. Por todo ello, en este artículo, hemos decidido centrarnos en un aspecto todavía no estudiado en relación con *Beatus Ille*: el “taller” de materiales de trabajo de Muñoz Molina y los procesos de escritura sobre los que se levanta esta novela.

Por consiguiente, en las próximas páginas realizaremos un análisis detallado del corpus documental del “taller” de *Beatus Ille*, aquel que se encuentra en la carpeta Arch. AMM/5/1, al mismo tiempo que explicaremos las claves de lectura más importantes que nos proporciona el estudio del material de archivo con el que hemos trabajado. Como ya hemos mencionado, consideramos que dentro de la bibliografía crítica sobre *Beatus Ille* algunos trabajos valiosos han contribuido a ensanchar la lectura de esta obra desde diferentes perspectivas. Por tanto, este artículo ofrece elementos de análisis complementarios a los de esos trabajos y viene a cubrir un espacio que hasta ahora no se había explorado, como así lo muestra el corpus documental inicial que pasamos a estudiar.

### **Corpus documental inicial y análisis de los materiales inéditos del Arch. AMM/5/1**

En el Archivo de la Biblioteca Nacional de España nos encontramos con tres carpetas que contienen materiales de trabajo de Antonio Muñoz Molina y que guardan escritos directamente relacionados con *Beatus Ille*. Estas tres carpetas corresponden a las signaturas Arch. AMM/5/1 (contiene 158 hojas),



Arch. AMM/5/2 (contiene 74 folios) y Arch. AMM/5/3 (contiene 325 hojas). Antes de comenzar es necesario realizar las siguientes precisiones:

1) La numeración y ordenación de las hojas de las tres carpetas corresponde a la asignada por los documentalistas de la Biblioteca Nacional de España. Por tanto, hay que saber diferenciar por un lado entre el orden lógico de las notas y de la escritura de Muñoz Molina y, por otro, la numeración asignada simplemente por cuestiones prácticas de catalogación.

2) Por su parte, Antonio Muñoz Molina, en estos materiales de trabajo y en algunos apuntes, anota fechas en distintos documentos que sirven como referencia para ubicarlos cronológicamente, pero la datación es irregular y no sistemática con lo que podemos barajar un arco cronológico aproximado sobre cuándo fueron elaborados estos materiales, aunque desconocemos la fecha exacta de la redacción de cada documento.

3) Es importante que el investigador sea consciente de que en el archivo se pueden encontrar hojas con números sucesivos asignados por la catalogación de la Biblioteca Nacional de España pero que, en algunas ocasiones, estos folios carecen de orden lógico en cuanto a la secuenciación de su contenido o se trata simplemente de hojas sueltas, puestas a continuación una detrás de otra sin que sigan o conformen una estructura determinada.

4) Los materiales se presentan escritos de diversas maneras. Hay hojas mecanografiadas y otras autógrafas con distintos tipos de tintas o con diferentes trazos de lápiz. En algunos fragmentos la escritura es ilegible. En estos casos hemos optado por proponer una solución, siempre que lo entendemos posible, y en otros momentos simplemente declaramos su ilegibilidad. Aquellas palabras ilegibles se deben, en buena medida, a que parte del trazo ha desaparecido por diversas causas (porque fueron escritas a lápiz, porque el papel está dañado) o simplemente a que la particular caligrafía del autor hace muy difícil su transcripción.

5) Por último, debemos señalar que el carácter heterogéneo ya descrito también se extiende a las dimensiones de las hojas de las carpetas. En unas ocasiones se trata de cuartillas, en otras de tarjetones o papeles con membrete cuyo reverso ha aprovechado el autor para escribir o, incluso, nos encontramos un antiguo cuaderno de dibujo en un estado bastante deteriorado en el que muchas páginas se han soltado de las anillas. Todo esto hace del conjunto de los materiales inéditos de trabajo de *Beatus Ille*, una especie de máquina combinatoria por la que hay que transitar con sumo cuidado, ya que no encontramos variantes redaccionales fechadas y ordenadas, sino bosquejos, esquemas, tentativas, comentarios, descripciones y otros elementos que, en su totalidad, conforman el “taller” de escritura de esta novela.

Una vez expresadas estas prevenciones también es preciso indicar que, en el presente trabajo, nos centraremos tan sólo en los contenidos de la primera

carpeta –Arch. AMM/5/1 (158 hojas)–, ya que el estudio de los tres cartapacios nos ocuparía prácticamente la extensión de un trabajo monográfico que, adelantamos aquí, será objeto de elaboración en el futuro.

La carpeta con signatura Arch. AMM/5/1 ofrece el título “*Beatus Ille* (I)” en su cubierta. Al abrirla, en el primer folio, encontramos ya una nota autógrafa de Antonio Muñoz Molina donde se puede leer lo siguiente: “*Beatus Ille* 1978/79”. Insistimos nuevamente para que no quede la menor duda. La ordenación de los documentos de esta carpeta no es cronológica. En algunos casos, hemos encontrado algún material encabezado por una fecha, pero la mayoría de los escritos no presentan datación concreta alguna. En este conjunto de documentos, gracias a esta anotación, sabemos que nos estamos moviendo aproximadamente dentro del marco cronológico de los años 1978 y 1979 cuando Antonio Muñoz Molina residía en Granada. Tampoco podemos olvidar que *Beatus Ille* fue terminada en 1985 y publicada por Seix Barral en 1986. Por tanto, esta primera carpeta reúne documentos de una etapa muy inicial del proceso de escritura de la novela. Como el propio autor ha comentado en alguna ocasión, la escritura de *Beatus Ille* se produjo a lo largo de un periodo de tiempo considerable.

En la página dos, localizamos un documento escrito en tinta verde con notas iniciales sueltas sobre el mundo literario que Antonio Muñoz Molina empieza a construir en torno al lugar simbólico de Mágina. En la novela, tal y como fue publicada en 1986, encontramos un espacio fundamental para el desarrollo de la trama narrativa: la casa de Manuel. Sin embargo, la construcción ficcional de este espacio fue un elemento al que el proceso de escritura se dirigió de manera gradual y que partió de otra idea bien distinta. En estos materiales de la primera carpeta, los personajes se encuentran en un hotel llamado “Hotel Mágina”. A este hotel aludiremos en varias ocasiones durante nuestro trabajo para contrastar ese espacio con el de la casa de Manuel. La arquitectura de la novela se cimenta en un conjunto de tentativas, de caminos sin salida, de bosquejos y de frustraciones de las que el propio autor, a veces, da testimonio en los comentarios que va incluyendo en sus materiales de trabajo. En esta página podemos apreciar ese mundo de posibilidades con las que irá perfilándose la novela publicada, tal y como se manifiesta en la lectura de este primer esquema inicial del texto:

Descripción de Mágina – “Puedo empezar hablando del hotel Mágina” [...] – Llegada de Minaya al Hotel – La fotografía – La cena [...] – Voz espía – Primera visita a la ciudad.

No se nos ofrecen muchos elementos, pero resulta llamativo cómo Muñoz Molina empieza por delimitar a) un espacio: Hotel Mágina; b) una acción: la llegada de alguien; c) un objeto: la fotografía; d) un ritual social: la cena; e) un componente misterioso: voz espía; f) un ámbito que engloba el resto: la ciudad. El esquema es sencillo y en él se abocetan unas primeras ideas que serán ampliamente desarrolladas en los materiales inéditos de trabajo.

El reverso de esta hoja está formado por dos cuartillas escritas en azul donde Muñoz Molina reflexiona sobre elementos constructivos de *Beatus Ille*. Estas anotaciones continúan en la página tres donde el autor afirma: “No me queda claro si se trata de un ‘Hotel’ o un ‘Hostal.’” Efectivamente, todavía Muñoz Molina, en este momento del proceso de escritura de la novela, sigue tanteando la posibilidad de que todos los personajes se encontraran en un Hotel u Hostal, en definitiva en un lugar de paso, en el que confluyeran las vidas y los conflictos de unos extraños viajeros.

Por tanto, queda claro que Muñoz Molina, en este momento temprano de la elaboración de *Beatus Ille*, no ha decidido aún cuál debe ser el espacio central de su novela. Empieza a intuir, insistimos, que el espacio privilegiado podría ser una casa, pero más que una casa cualquiera, una especie de hotel o de hostal donde se relacionaran personajes de diversa índole y procedencia. Todavía estos bosquejos están lejos de concretarse en la casa de Don Manuel, el tío de Minaya, donde se desarrollará buena parte de la novela. Una casa, cuyo referente real se encuentra en el Palacio de los Orozco en la plaza de San Pedro en Úbeda.

Tras estas notas de Muñoz Molina sobre el espacio en el que iba a situar su novela, comienza a delinear algunos personajes. Sobre todo dedica un gran esfuerzo al personaje de Inés, la joven de la que terminará enamorándose el protagonista: Minaya.

Al contrario de lo que hubiera podido esperar el lector de *Beatus Ille* que, a posteriori se encuentra con estos materiales inéditos, Muñoz Molina dedica más trabajo a la construcción de Inés –denominada en estas primeras páginas como “la muchacha”– que a la del propio Minaya.

En el folio número cuatro, será donde encontremos por primera vez una mención directa del nombre Inés. Aquí, en el reverso del papel, aparece el nombre Inés con una breve alusión: “Inés le mira sin sorpresa”. Este documento es una cuartilla escrita a mano. Y en ella se pueden leer, mecanografiadas, las señas de una empresa, la de “José Luis Espejo. Perito Industrial. Úbeda. Fernando Barrios, 2. Tel. 750870”. Como hemos señalado en otros tra-

bajos nuestros sobre este autor, es conocido el gusto de Antonio Muñoz Molina por escribir en papeles con membrete o tarjetones de invitación. Vemos que, efectivamente, ya se permitía esa pequeña manía desde los primeros momentos de su carrera literaria.

A continuación, en el folio cinco, hallamos otra cuartilla, en este caso mecanografiada, en la que viene cortada la primera frase. Este texto es la continuación de otro documento anterior, pero que no se corresponde con el orden otorgado en el Archivo de la Biblioteca Nacional de España. Suponemos, al reconstruir el proceso de escritura de la novela, que Antonio Muñoz Molina se concentra, una vez delimitados los espacios, algunas situaciones y ciertos personajes, en la redacción de secuencias que sirven como embrión y exploración de la trama narrativa de la novela. El siguiente fragmento inédito constituye una buena muestra de ello. En él se hace referencia al encuentro de Minaya con José Manuel Luque (que aparece con el nombre de José María Luque en los materiales inéditos del archivo) en el segundo capítulo de la novela. Luque, en *Beatus Ille*, es el investigador universitario que pone a Minaya sobre la pista de Jacinto Solana. Como el lector podrá apreciar, este fragmento inédito constituye una versión muy inicial en comparación con la que luego pule y publica Muñoz Molina en 1986:

[...] [Luque le] acompaña hasta la puerta dándole leves palmaditas en el hombro, como un médico que despidе con disimulada impaciencia al último enfermo del día. “Llámame alguna vez, ermitaño, siempre es un gusto hablar con la gente de aquellos años, hoy la Universidad no es ya la que nosotros vivimos. Sus propias contradicciones la están matando... Por cierto, ¿llevas el libro? –Minaya se aleja por los pasillos tan extraños, tan desconocidos ya, llevando bajo el brazo el libro que ha jurado no leer, pero cuyas páginas le atraen con una especie de rencoroso impulso. En el bar de la Facultad, sentado en una mesa junto a los ventanales abiertos –al otro lado, ~~tendidos~~<sup>8</sup> en el césped, grupos de muchachos sentados en corrillos fuman porros con los ojos entornados– Minaya hojea la primera parte del libro y sus ojos se detienen en una frase que termina el capítulo: “Nada más sabemos de la vida de este poeta injustamente olvidado. Su rostro se pierde en los últimos días de la guerra. Murió, posiblemente, como tantas víctimas anónimas, en una cárcel franquista o frente a un pelotón de fusilamiento. Pero su obra, enraizada hasta la médula en la historia de las luchas de su pueblo, ha entrado por derecho propio en la literatura española, en la memoria de quienes como él aspiran

<sup>8</sup> Todas las palabras tachadas que reproducimos en los fragmentos inéditos de *Beatus Ille* fueron eliminadas por el propio autor. Hemos sido completamente fieles a las decisiones del autor.

a una España reconciliada y democrática”. Escribirá desde entonces como vengándose por todas las injurias, volverá a los papeles de Solana y a los borradores escritos por él mismo en los días lejanos en que la historia del Hotel Mágina comenzaba a abrirse ante sus ojos, cuando Inés se vestía y lo dejaba solo y él regresaba a su habitación y abría sobre la mesa una carpeta llena de manuscritos: “Beatus Ille”. Durante meses o años, uncido a la escritura irá recuperando la luz, el aire de Mágina, los horizontes azules, el zaguán sombrío y el patio con columnas de hierro que ya han sido derribados.

La cita anterior constituye un bosquejo muy importante de algunos de los elementos más significativos de la novela. Por un lado, el encuentro con Luque que sucede tras el arresto de Minaya en Madrid aparece ya claramente delimitado. Este encuentro es esencial porque de él nace el interés de Minaya por el escritor Jacinto Solana y porque, como resultado, el protagonista inicia su viaje a Mágina. Este encuentro con Luque se afina y reduce en el texto publicado, pero en ambos está ya presente la investigación detectivesca en la que se adentra Minaya, el contexto histórico de la guerra civil y de la postguerra, el manuscrito de la novela que da título al libro (“Beatus Ille”), el papel de Jacinto Solana como una especie de fantasma en el que confluyen pasado, presente y futuro, y el fresco impresionista del espacio decadente y bello de Mágina y de su Hotel. Si comparamos el fragmento anterior con el pasaje equivalente de la novela, podemos apreciar claramente cómo entre un texto y otro ha habido un profundo proceso de desbrozamiento y de pulido:

Alguien vino entonces y le habló de Jacinto Solana. Muerto, inédito, prestigioso, heroico, desaparecido, probablemente fusilado, al final de la guerra. Minaya había terminado el café y se disponía a marcharse cuando el otro, armado de una carpeta y de una copa de coñac, desplegó ante él su combativo entusiasmo, su amistad, que Minaya nunca solicitó, la evidencia de un hallazgo que probablemente le depararía en el porvenir un sobresaliente *cum laude*. Se llamaba, se llama, José Manuel Luque, le contó a Inés, y no sé imaginarlo sin riesgo de anacronismo, exaltado, supongo, adicto a las conversaciones clandestinas, ignorando el desaliento y la duda, con papeles prohibidos en la carpeta, resuelto a que el destino cumpla lo que ellos afirman, con barba, dijo Minaya, con rudas botas proletarias. – Jacinto Solana. Apunta ese nombre, Minaya, porque yo haré que lo oigas en el futuro, y lee estos versos. Se publicaron en *Hora de España*, en el número de julio de 1937. Aunque te advierto que se trata sólo de un aperitivo para lo que verás después.<sup>9</sup>

Hay matices que, como nos muestra la lectura, se pierden entre un pasaje y otro, pero la prosa es mucho más directa y depurada en la versión publicada.

<sup>9</sup> Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille* (Barcelona: Seix Barral, 2006 (1986)), 22–3.

Algo semejante sucede en el siguiente fragmento inédito que podemos encontrar en la página seis de la carpeta donde, en una nota mecanografiada, se amplifica el carácter evocador de la memoria en los recuerdos de Solana y Mágina. A esto se suma el encuentro con Juan Manuel Luque que, en este material inédito, es un profesor adjunto a una cátedra y no simplemente un estudiante de doctorado. Este personaje aparece mucho menos desarrollado en la novela publicada lo cual es, en nuestra opinión, un acierto, ya que cumple su función como elemento coadyuvante que coloca a Minaya en el camino de Solana sin que requiriera más atención de la que posee. Se trata de un personaje secundario bien caracterizado, que no debía desviar la atención de lo que a nuestro entender resulta más importante, la existencia de un manuscrito y la necesidad de una coartada o excusa para que Minaya emprendiera su huida a Mágina. Por otro lado, en el siguiente fragmento mecanografiado, ya aparece el casquillo de bala, el rastro de una muerte sin resolver, que formará parte del misterioso asesinato que Minaya resolverá:

[...] Es posible que al cabo de los años se le desdibuje el recuerdo de Mágina y de Solana, la luz que se extingue al atardecer como una brasa entre los vidrios de la cúpula –así la historia se extinguirá también muy lentamente, intacta, no contada, hasta que un día Minaya caiga de nuevo en una trampa que el azar le tiende: buscando entre sus papeles antiguos un poema, un relato perdido, caerá al suelo un objeto que rueda sobre las baldosas. Un casquillo de bala, la evidencia imposible de algo que no puede suceder, igual que esa rosa de pétalos secos que el Viajero del Tiempo encontró en uno de sus bolsillos. Y es posible que entonces acaricie entre las yemas de sus dedos ese objeto cuya sola y limitada presencia dilata la plenitud de la memoria, impone en la habitación un vértigo de imágenes y palabras que se niegan tenazmente a someterse al olvido, igual que se negaron a morir en las páginas fracasadas de una tesis doctoral nunca concluida. “Pero querido Minaya, con ese material puedes hacer una novela de misterio, no una tesis” –dirá, en su flamante despacho el joven adjunto de cátedra Dr. José María Luque, conocido en la edad de las catacumbas como Chema Culturales– “Sin vanidad tengo que decirte que después de la mía el tema Solana ha quedado agotado”– y desde el otro lado de la mesa, en su despacho presidido por un gran cartel diseñado por Miró –“LOS ARTISTAS ESPAÑOLES POR LA AMNISTÍA”– Chema esgrime ante Minaya un denso tomo y lo deposita descuidadamente frente a él. “Literatura y compromiso político durante la guerra civil”, proclama. “La poesía de combate de Jacinto Solana.” Concreta. Trescientas quince páginas, tres apéndices documentales, índices, cuarenta páginas de bibliografía, sobresaliente cum laude estampado en la primera página del libro. [...]

Este encuentro entre Minaya y Juan Manuel Luque que acabamos de transcribir jamás tendrá lugar en la novela publicada en 1986. Como decíamos, Luque se encuentra esencializado y presenta un aire menos caricaturesco que éste con el que es construido en los materiales inéditos. Tampoco Minaya tiene intención real de hacer un doctorado, sino como él mismo dice en el texto de 1986: “Bruscamente, esa noche, imaginó la mentira y escribió la carta”<sup>10</sup>. Minaya ejerce, en este sentido, una impostura menor en el fragmento inédito que en el publicado. Efectivamente, el encuentro con Luque, tal y como se nos cuenta en el extracto anterior, nunca acontece en la versión impresa, ya que Minaya se despidió de esta primera reunión apurando “su copa, vagamente acató la fecha y la contraseña para un cita clandestina a la que no iría, prometió silencio y gratitud, salió del bar y de la Facultad cruzando ante los jinetes y las celosías de los jeeps [...]”<sup>11</sup>. Minaya inicia, pues, su viaje hacia el Hotel Mágina tras el rastro de Solana, un viaje marcado por el miedo y la incertidumbre ante un régimen totalitario presente en todos los rincones de la vida pública y privada.

Al final del segundo capítulo Minaya afirma que “en el tren nocturno en el que vino a Mágina no se escuchaba hablar a nadie y había indolentes guardias de paisano fumando contra las ventanillas oscuras de los corredores, mirándolo a veces, como si lo reconocieran”<sup>12</sup>. Esta tensión, este miedo constante, cruza toda la novela de la misma manera que ya estaba presente en los materiales inéditos del archivo. En la página siete de la carpeta que estamos analizando, encontramos el pasaje inicial que luego fue reducido a las palabras que acabamos de citar. Como el lector puede comprobar, el pasaje inédito es mucho más extenso y en él la descripción de la represión y del miedo mucho más intensa:

[...] del amanecer, sólo el río y el estrépito de los trenes y los ecos de los altavoces resonando en las bóvedas remotas sostenidas por nervios metálicos, sola la miseria de los retretes donde hombres hostiles que parecen haber sobrevivido a una pesadilla orinan de cara a la pared y al cruzarse con uno lo miran de soslayo como enemigos secretos. Minaya apura un último sorbo de café, los codos apoyados en el mostrador de aluminio de la cafetería y se dispone a salir al frío sin esperanzas, a esa primera claridad sucia y azul de la madrugada madrileña en medio de la cual uno se siente vulnerable, perdido, condenado a descender al vaho caliente de los túneles del metro. Siempre que bajaba

<sup>10</sup> Muñoz Molina, *Beatus Ille*, 26.

<sup>11</sup> Muñoz Molina, *Beatus Ille*, 26.

<sup>12</sup> Muñoz Molina, *Beatus Ille*, 26.

aquellas escaleras, arrimándose al muro para no caer derribado por una multitud que al escuchar el chirrido de los trenes echaban a correr como poseídos por una fiebre súbita, recitaba a sí mismo –a esa parte de sí mismo que permanecía intacta en medio de la alucinación de los túneles estremecidos– un solo verso, una especie de contraseña privada que una vez llegó a escribir con tinta roja en un vagón del metro: “Lasciate ogni speranza, voi che entrate”.

Guardias con metralletas parados a la entrada de los túneles, mendigos recostados contra los muros mostrando a los ojos ciegos de quienes pasan a su lado piernas amputadas por el muslo o manos retorcidas en un gesto imposible, un revuelo súbito de octavillas tiradas sobre las cabezas impasibles de la multitud a la que inútilmente convocan a una Huelga General (CONTRA EL FASCISMO, CONTRA EL IMPERIALISMO, PARA ACABAR DE UNA VEZ POR TODAS CON LA CORRUPCIÓN FRANQUISTA POR LA REPÚBLICA SOCIALISTA) garabatos negros o rojos cruzando las paredes como largas patas de arañas enredadas detrás de un ciego que golpea rítmicamente el suelo con su bastón y cuenta con los dedos las tiras de números colgadas de las [...].

Las referencias al franquismo y a la resistencia contra el régimen autoritario presentes en el fragmento anterior son menos descriptivas en la novela, lo que deviene en un acierto literario porque, al redactarse estos pasajes con un tono menos panfletario en el texto publicado, la prosa gana en poder de denuncia. Las alusiones y las descripciones de los “grises”, el miedo a las policías de paisano o a la represión quedan plenamente evidenciadas en el *Beatus Ille* de 1986 pero, insistimos, delineadas en formas más esenciales y depuradas. No podemos olvidar que el propio Muñoz Molina, algún tiempo antes de escribir estas notas, había sido arrestado en el transcurso de una manifestación y encarcelado brevemente en la Dirección General de Seguridad en Madrid.<sup>13</sup>

La carpeta de materiales inéditos nos aporta otro fragmento de enorme interés en su página ocho. En él, Muñoz Molina redacta ya el encuentro entre Jacinto Solana y Minaya. Este encuentro tendrá lugar, en la versión finalmente impresa, hacia el final de la novela. Sin embargo, según podemos comprobar en los materiales inéditos, nuestro autor tenía ya una idea meridianamente clara de su composición y de la importancia que debía suponer para la arquitectura de la obra. Minaya, recordamos, marcha a Mágina pensando que Jacinto Solana está muerto pero, según avanza la trama, descubre

---

<sup>13</sup> Sobre este apunte biográfico hemos encontrado en el “Archivo Antonio Muñoz Molina” de la Biblioteca Nacional de Madrid un relato inédito en el que el autor narra este suceso con excelente maestría. Daremos cuenta de este relato en un trabajo que publicaremos en el futuro.



que en realidad está vivo y que ha establecido con él un complejo juego de escritura en el que Minaya, al mismo tiempo que realiza sus pesquisas para encontrar los manuscritos de Solana, es dirigido y manipulado hábilmente y en secreto por este último. La versión de este pasaje que se encuentra en la primera carpeta del archivo, aunque no su redacción concreta, ya es bastante similar a la que finalmente será publicada:

– No se quede en la puerta, muchacho, acérquese. Enseguida se acostumbrará a la penumbra. Me gusta esta luz que va extinguiéndose despacio, como una mano que me cierra los ojos. En Mágina, las mujeres que cosen junto a las ventanas abiertas se quedan quietas y en silencio a esta hora, como sobre-cogidas. ¿Sabe cómo llaman al anochecer? La oración. Esperan a que caiga la noche para encender la luz eléctrica, pero antes cierran las cortinas y encajan los postigos, para que nadie pueda ver el interior de las casas. También, aunque ellas no lo sepan, para no profanar la última luz del día, para no matarla con el fulgor sin matices de las bombillas eléctricas. Puedo verle, por fin, supongo que también usted empieza a descubrirme. ¿Por qué ha venido a esta casa?

De pie en el centro de la habitación, Minaya va desvelando los rasgos del hombre que le habla desde la cama. Ve el pelo blanco y despeinado, los ojos que brillan como los de un gato, las manos moviéndose como pálidas sombras en el aire.

– Pero por favor, siéntese cerca de la cama. Quiero verle bien. Le he imaginado tanto como usted a mí. Le pedía a Inés que me describiera sus facciones, su cuerpo, su manera de andar y de vestir. Esta tarde, en el cementerio, apenas pude verle. No es tan joven como yo lo imaginaba, pero sí más alto. Tiene usted unas manos muy hermosas. Supongo que mi aspecto exterior le habrá defraudado. ¿Desde cuándo sabe que yo estaba vivo?

– Desde esta tarde. Cuando lo vi espiarnos, cuando vi a Inés temblando de miedo porque yo había descubierto lo que estaba mirando. Entonces supe que era usted.

– Sabe, estar muerto es un privilegio delicioso, ¿Nunca imaginó de niño, para vengarse de sus padres, que usted moría y podía asistir a su propio entierro? [...]

Si prestamos atención, podemos observar que Antonio Muñoz Molina en este pasaje inédito elabora los elementos del esquema inicial que ya aparecía en la página uno de la carpeta y que ha ido hilvanando en anotaciones posteriores: a) la relación con Inés; b) la búsqueda de Solana; c) la huida desde Madrid; d) el espacio privilegiado de Mágina. En la versión impresa este pasaje aparece muy alterado, aunque en esencia las ideas que se desarrollan sean las mismas que en el apunte inédito. Desaparece el diálogo a favor del

estilo indirecto y de la narración, tal y como podemos leer al final del segundo capítulo y el principio del tercero de la tercera parte de la novela. Por tanto cambia un elemento esencial, la voz que narra y describe. Ahora todo lo que nos aporta el diálogo de la primera redacción y la narración breve en boca de Minaya en esa nota anterior, está puesto en boca de Jacinto Solana. Es una elaboración con una técnica literaria muy superior a la de la nota:

“Pase, Minaya, no se quede ahí”, le dije, “hace una hora que lo estamos esperando”. Muy alto en el umbral, más alto y más joven de lo que yo había imaginado, con un aire de atento estupor y aceptado infortunio [...] Alto y extraño, reconocido, cobarde, parado en el umbral, en el límite de la mentira y el asombro, mirándome como para comprobar que era yo, el vago rostro con gafas de las fotografías, el hombre tullido que caminaba entre las tumbas con un sombrero negro sobre los ojos, yo, el muerto [...].<sup>14</sup>

El proceso de estilización y de depuración es más que evidente en los fragmentos anteriores, pero su confrontación nos indica un conjunto de patrones, más o menos sistemáticos, en el proceso de escritura de la novela. Por un lado, Muñoz Molina va reduciendo considerablemente los pasajes dialogados, introduce el estilo indirecto y elimina descripciones innecesarias de los personajes para dotarlos de poder evocador y aliento poético. El texto de la novela es menos explícito pero más eficaz en cuanto a la disposición de los elementos. No importa tanto si Solana tiene el pelo blanco, sino el artefacto de falsificación que ha construido alrededor de Minaya. Esas diferencias constructivas son claves para pasar de un borrador a un texto sutil y definitivo.

De la misma manera, Muñoz Molina alcanza otras sutilezas en la novela, pero que encontramos abocetadas en los materiales inéditos. En el reverso de la página once, el autor anota que Solana “Ha estado en la cárcel”. En esta misma página, hay un pasaje muy representativo de la evolución del texto cuando don Manuel explica que Solana estaba escribiendo una novela. Esa novela que se llamaría “*Beatus Ille*”:

– Solana –dijo– Es raro que alguien me pregunte por él. Nos conocimos, en Madrid, tuvimos cierta amistad. Lo vi por última vez en 1937. ¿Dice usted que estaba escribiendo una novela? Posible, no sé, hablaba poco de sus proyectos. [escrito a mano con tinta azul].

No sólo el fragmento anterior nos da una idea de cómo van tomando forma aspectos fundamentales de la arquitectura de *Beatus Ille*, sino que también

<sup>14</sup> Muñoz Molina, *Beatus Ille*, 332–3.

la afinación de los personajes sigue una depuración atenta. De este modo, en la página doce, hay algunos fragmentos tachados como el siguiente que demuestran una labor incansable:

Al pronunciar el nombre de Solana temió Minaya de pronto que el viejo Utrera se replegara en un silencio difícil. [fragmento tachado con una cruz]

Parece como si a nuestro autor este fragmento le resultara tópico y, por consiguiente, lo tacha. A continuación ofrecemos otro buen ejemplo de un pasaje de cuyo resultado Muñoz Molina no estará contento y que eliminará, lo que denota su implacable batalla contra la palabra muy usada, contra la expresión naturalizada:

“Buena mujer ¿eh? Un poco flaca, todavía pero ya ~~empieza a~~ [tachado por el autor, en el folio diecisiete leeremos “ya empieza a granar”] pero espera a verla cuando pasen dos años” Solía decirme Utrera cuando, ya establecida la costumbre de comer juntos y enredarnos ~~en cada vez~~ en largas conversaciones que él gustaba de mantener en un tono de secreto, o confidencias, la veíamos ~~alejarse hacia la cocina después~~ moverse entre las mesas. Unas monjas la recomendaron a D. Manuel, cuando era todavía una niña. Es huérfana, sabe usted, vive con un tío suyo paralítico. ~~un tipo raro al que nadie conoce~~ del que no habla nunca. Claro que hablar lo que se dice hablar, no habla de nada ¿verdad, usted? [Se trata de una conversación entre Minaya y Utrera]

El extracto anterior no fue incluido en la novela aunque ayuda al autor a ir perfilando el personaje de Utrera a través de acciones y parlamentos. En esa misma página se describe cómo pasa Inés cerca de ellos y Utrera dirige un guiño obscuro a Minaya, quien lo define como “viejo sátiro” [a mano en tinta negra].

Efectivamente, el personaje de Inés será uno de los que más esfuerzo requieran de Muñoz Molina para hacerlo verdaderamente redondo. En la página catorce de los materiales inéditos vuelven las anotaciones sobre Inés pero, en esta ocasión, desde la perspectiva de Solana:

Cuando ella nació yo llevaba ya cinco años escondido en el molino de sus padres. Él, su padre, había sido enfermero durante la guerra, en nuestro bando. Murieron los dos ahogados por una crecida del río.

Creció en mis brazos, yo fui quien le enseñó a hablar, yo la llevaba de la mano cuando daba los primeros pasos. [...] después de la muerte de su abuelo. Yo le he enseñado a leer y escribir.

Yo le he enseñado todo lo que sabe, y ella, a cambio, me enseñó a disfrutar del [ilegible]. Tenía trece años cuando su abuelo la sacó del orfanato. Él murió poco después, y entonces, al quedarnos solos, con una naturalidad que sólo

su inocencia hizo posible, me pidió que le enseñara a hacer lo que alguien en las monjas le había dicho que se hacía con los hombres.

Como el lector puede apreciar en la lectura, se trata de apuntes del recuerdo de Solana y de su relación con Inés, pero que nos la construyen con más credibilidad que una descripción externa y objetiva. Estos apuntes sorprenden porque muestran cómo Muñoz Molina tenía ya clara la construcción de la psicología del personaje y también porque revelan una idea esbozada en las líneas que cierran la cita, pero que no se desarrolla en la novela: las posibles relaciones sexuales entre Solana e Inés casi explicitadas en “me pidió que le enseñara a hacer lo que alguien en las monjas le había dicho que se hacía con los hombres”. En el texto publicado en 1986 desaparece esta alusión, lo cual resta complejidad a un potencial triángulo amoroso entre Solana, Inés y Minaya, para dejar unas relaciones más alejadas de ese tópico en las que Minaya e Inés son amantes y, Solana, el benefactor y mentor de Inés.

Sobre la belleza y la psicología de Inés encontramos numerosos apuntes en las páginas siguientes de los materiales inéditos del “Archivo Antonio Muñoz Molina”. En la número quince, se encuentra una anotación interesante porque compara la belleza de Inés con la de las “santas jóvenes de Zurbarán”:

Inés, dice la [ilegible]. ~~Desde el fondo el comedor~~ [tachado por el autor] Al fondo del comedor hay una puerta que debe dar a la cocina –vienen de allí– un ~~ruido de fritura~~ alboroto de frituras y cacharros, un espeso olor a comida caliente, y es allí donde aparece la muchacha de luto, quebradiza y esbelta y sosteniendo una sopera de loza entre las manos con la misma elegancia sumisa y como [ilegible] de esas santas jóvenes de Zurbarán que llevan sobre bandeja de plata las frutas de su martirio. Tenía, entonces, lo recuerdo, diecisiete años, ~~era quebradiza y esbelta y parecía de~~ y ya se adivinaba bajo las faldas y blusas oscuras que vestía, tras la distancia que ese modo de moverse y su silencio parecían establecer ~~hacia las cosas,~~ entre ella ~~y las cosas~~ y todas las cosas, hasta sus propios actos, la delgada plenitud de aquel cuerpo todavía no ~~maduro, no definitivamente~~ definitivamente madurado establecido en todos sus pormenores ~~deliciosos~~.

Tenía un modo particular de establecer una distancia invisible ~~entre su cuerpo y todo~~ no sólo entre ella y el resto de las cosas, sino entre su cuerpo y ~~sus propios actos rutinarios,~~ y los actos rutinarios que ejercía. Todo lo examinaban sus ojos siempre atentos, ~~pero no siempre~~ nadie percibió como ella, en solo unos segundos, todos y cada uno de ~~los pormenores ni rasgos~~.

En la novela publicada, estas descripciones son menos exhaustivas, pero más evocadoras. Y ese logro es posible porque, en cada paso del proceso de escritura, Muñoz Molina opta, por eliminar aquello que le resulta, a él mismo co-

mo lector, demasiado explícito o meramente descriptivo y que no alcanza a enriquecer el poder de evocación del personaje. Lo podemos comprobar porque la misma escena será objeto de diversas reescrituras y correcciones como una primera que encontramos en el reverso de esta página donde leemos:

Parece como si ~~me hubieran~~ hubiera estado esperando mi llegada desde un lugar oculto: acaba Minaya de sentarse en una mesa donde ya están dispuestos los platos y los cubiertos para la cena, cuando aparece Inés al fondo de la sala, en el umbral de una puerta, ~~y viene hacia~~ [este fragmento está tachado en cruz por el propio autor].

Parecía como si hubiera estado esperándome oculta en algún sitio: acaba Minaya de sentarse cuando en el umbral de ~~una~~ la puerta que hay al fondo de la sala ~~donde venía un~~ [ilegible] de frituras surge Inés sosteniendo una sopera de loza entre las manos, con la misma elegancia sumisa y un poco monacal de esas santas de Zurbarán que muestran en bandeja de plata las frutas de su martirio.

Efectivamente, estas dos anotaciones anteriores se complementan con las que encontramos en la página dieciséis. Antonio Muñoz Molina sigue puliendo la escena de Inés que viene a servir la comida:

Venía desde la puerta del fondo un [ilegible] de frituras y trasiego de cacharros, un olor espeso a comida caliente. Inés, surge en el umbral y viene hacia Minaya sosteniendo ~~entre las manos~~ una sopera de loza entre las manos, con la misma elegancia sumisa y un poco monacal de esas santas jóvenes de Zurbarán que muestran en bandeja de plata los signos de su martirio. Tenía entonces, recuerdo, diecisiete años: se adivina bajo el luto la delgada plenitud de su figura todavía adolescente, percibe la punzada, cuando ella ~~debe~~ se inclina para servirle la sopa, el desafío de un perfume y un cuerpo que parece replegarse con secreta rigidez cuando se roza con el suyo.

Inés sirve las mesas.

Minaya asiente, ¿es hija del dueño?

Así esta escena, reescrita en los fragmentos anteriores, evolucionará hasta convertirse en un texto mucho más elaborado que ocupa las páginas 46, 47, 48 y 49 de la edición impresa. Minaya cenará con Utrera y al hilo de ese encuentro el narrador nos irá desvelando que Inés:

Tenía dieciocho años recién cumplidos y con su sola presencia sabía establecer una distancia invisible entre ella misma y las cosas que la rozaban sin tocarla nunca, entre su cuerpo y las miradas que la deseaban y el trabajo oscuro y agotador que ejercía en la casa. [...] –Un poco flaca todavía, pero espere a verla dentro de un par de años –dijo Utrera, examinándolo sin pudor desde

el otro lado de la mesa con sus pequeños ojos húmedos, vivos como puntos de luz entre las arrugas de los párpados.<sup>15</sup>

El paso de la primera “mirada obscena” a los matices y las sutilidades de esa otra mirada de Utrera, introducidas en la versión impresa, marca bien el proceso de escritura y de elaboración de los apuntes y borradores iniciales hasta la redacción del texto final. Este proceso también se puede constatar en la construcción de otros personajes y de la relación entre ellos, tal y como sucede con el caso del oscuro Utrera en el siguiente fragmento, páginas diecisiete y dieciocho de la carpeta, en las Minaya nos va alertando sobre el juego de apariencias:

Fingía [se refiere a Utrera] no saber nada sobre mí; se interesaba, alzando al final de cada una de sus sugerencias una palabra interrogada, por mi nombre, por mis estudios. “Me han dicho que es usted estudiante” [...]

Y de la misma manera sucede en la página diecinueve donde el autor sigue reelaborando la secuencia de la cena con Utrera en la que Inés sirve la comida mientras éste se fija en ella destacando la sensualidad de la joven. En el reverso del documento leemos: “Busca un vínculo, una complicidad, ha adivinado en los ojos de Minaya”. El asesino Utrera de *Beatus Ille* es uno de los personajes de la novela más complejo psicológicamente. Así pues, en la página veinte hallamos dibujos de rostros realizados por Antonio Muñoz Molina junto a la repetición además de las palabras anteriores entre Minaya y Utrera, mínimamente retocadas. En el reverso del mismo folio sigue trabajando en el personaje de Utrera, al que llama ahí “Felipe Utrera”. En estos borradores, baila el nombre de Utrera –personaje que aparecerá en otras novelas de Antonio Muñoz Molina con el paso de los años– hasta que en la página veintiuno finalmente se decide por el nombre de “Eugenio Utrera”.

El cotejo de las páginas sucesivas de estos materiales documentales muestra la importancia que Muñoz Molina otorgó al encuentro entre Minaya y Utrera. En las páginas veintidós y veintitrés, volvemos a encontrarnos con dos versiones más avanzadas de la misma escena:

Surgió Inés, joven y enlutada, en el umbral de la cocina, sosteniendo entre sus manos alzadas, con la misma elegancia silenciosa y un poco monacal de ciertas jóvenes mártires de Zurbarán que llevan en una bandeja los signos de su martirio, una sopera de loza humeante: se deslizaba Inés entre las mesas sin mirar en torno suyo, con una aterciopelada agilidad de adolescente: porque, supo entonces Minaya, no tendría más de dieciséis o diecisiete años, y [ilegi-

<sup>15</sup> Muñoz Molina, *Beatus Ille*, 47–8.

ble: ¿sola?] le hacía parecer y caminaba con una acompasada gravedad de ~~ciertas adolescentes reclusas en sí mismas~~ que disciplina los cuerpos de algunas adolescentes reclusas en sí mismas. Se movía sin cesar entre las moscas y la cocina, se inclinaba sobre mí para verter las cucharadas de sopa en el plato vacío, y era entonces cuando yo podía percibir con un estremecimiento su perfume, cuando estudiaba su perfil [ilegible: ¿atento?] y la línea grácilmente doblegada de su espalda, de su cuello desnudo, y veía sus largos dedos [ilegible: ¿ennegrecidos?] por el dibujo [ilegible] sobre la mesa un mantel blanco. Al acercarse a mí, al inclinarse, sentía no sólo su perfume sino también esa secreta rigidez de su cuerpo que parecía replegarse cuando se aproximaba a otros cuerpos. Pues ella, aún urgida por las ocupaciones más frenéticas, mantenía una distancia hacia las cosas, un modo extraño de estar en [ilegible: ¿otro?] mundo mientras ~~limpiaba frenéticamente~~ acudía a los gritos de la cocinera ~~limpiaba~~ recogía los manteles de las mesas abandonadas.

Por su parte, en la página veintitrés, el personaje de Utrera ya se va enriqueciendo con matices más precisos, como por ejemplo se aprecia en el siguiente fragmento del reverso del documento:

Había en su modo de pronunciar cada palabra la misma anticuada parsimonia, ~~el mismo~~ la misma atención a los más delgados matices que ~~empleaba~~ en el acto de liar uno de sus cigarrillos o en el impecable cuidado de su persona, daba una inédita dignidad a sus actos más simples: levantar su copa en un brindis cortés, liar un cigarrillo, fumarlo a largas chupadas mientras escuchaba atentamente las palabras de Minaya: fue una agradable sorpresa que el nuevo huésped hubiera nacido en la misma Mágina, se alegraba infinitamente de que le gustara el hotel, la habitación donde se alojaba, la cúpula de vidrios policromados, las antiguas y muy valiosas [ilegible] que colgaban de las [ilegible] del podio.

Esta labor de desbrozamiento de la que venimos dando cuenta continúa en las páginas veinticuatro y veinticinco. No reproducimos los fragmentos porque las alteraciones son mínimas con respecto a los materiales ya incluidos aquí. Sin embargo, en el folio veintiséis, Utrera cuenta su historia y cómo llegó al Hotel Mágina de camino a Granada. En este momento, todavía los bosquejos contienen referentes más realistas y menos simbólicos. La desaparición del Hotel y de Granada y el privilegio del espacio simbólico de Mágina son decisiones del autor que contribuyen a alimentar la imaginación de los lectores. Quizá por esta misma razón Muñoz Molina continúa trabajando el personaje de Utrera en las páginas que van de la veintisiete a la treinta para después, en el folio treinta y uno, plantearse un nuevo esquema de la novela en el que observamos una tentativa de integrar en la estructura a Joaquín, el

hermano de Utrera, intento que posteriormente será desechado en la elaboración del texto final: “Utrera – Solana – D. Manuel – Hotel Mágina” [del que ahora dice que él y su hermano Joaquín se quedaron por casualidad]. En el reverso del folio leemos: “Entonces era la madre de Manuel quien regentaba el Hotel Mágina”. Evidentemente, estas relaciones entre los personajes sufren modificaciones o desaparecen cuando prescinde del espacio narrativo del Hotel.

Junto a la construcción de personajes clave y de un espacio privilegiado, otro de los problemas de escritura al que se enfrenta Antonio Muñoz Molina es el de la “muerte” de Solana. El autor trabaja en múltiples versiones de cómo Solana se revelará ante Minaya. En la página treinta y dos, podemos leer dos fragmentos mecanografiados escritos desde la perspectiva de Solana, donde el autor intenta solucionar este problema narrativo:

[...] muerto es también una hermosa manera de terminar. Ahora usted me preguntará cómo pude escapar a la muerte y yo puedo inventar o haber inventado ya una respuesta que se mantenga aproximadamente fiel no tanto a la verdad de las cosas que ocurrieron como a lo que usted sabe, a lo que usted desearía saber de mí. Al fin y al cabo, cualquier razonamiento urdido para justificar unos hechos puede ser verosímil aunque sea falso. Y las razones que ofrece Sherlock Holmes al doctor Watson en la casa vacía, cuando surge ante él como regresado de la muerte, nada importan frente a la evidencia misteriosa de su aparición.

[...] lo que da miedo, es mirar el mundo con los ojos abiertos, mirarse uno mismo, despacio, en un espejo. Porque ves entonces el tiempo, y eso es lo que hay entre tus ojos y las cosas, entre tu mirada y la puerta que se abre al fondo del cuadro, no el famoso aire que nos cuentan, como si Las Meninas fueran un balón de oxígeno igual es la distancia en el tiempo lo que vuelve borrosos los perfiles, es la distancia de los que nos están mirando desde la muerte.

En relación con lo anterior, Muñoz Molina considera que es tan importante delimitar la “muerte” de Solana como plantear la novela desde la perspectiva de Utrera, el asesino de Mariana, como comprobamos en la página treinta y tres cuyo fragmento más significativo reproducimos a continuación:

– Vinimos para unos días y nos hemos quedado treinta años. Mi hermano y yo somos los huéspedes más antiguos de esta casa, joven– Porque su más alto orgullo no residía en las galerías oficiales, lejanos en el recuerdo, mordidos por el desengaño, ni en esa mundanidad que solía fingir cuando me hablaba de sus viajes por Europa, de París y el Tíber en Otoño y la Piedad del Vaticano blanca y sujeta ante sus ojos, proponiéndole una cima a su vocación que sin duda no le inquietó tanto como, muy literariamente afirmaba. El orgullo



más alto de Eugenio Utrera estaba en la nunca desmentida fidelidad a una costumbre, a un amigo, a aquella casa. Hablaba de la familia de don Manuel como de la suya propia, establecía su antigüedad, rememoraba el tiempo – desconocido para él– en que el Hotel fue un palacio, mucho antes de que los injustos reveses de la fortuna obligasen a la madre de Manuel –hoy enferma, hoy reclusa en su habitación, hoy sombra apenas de lo que fue– a renunciar a la vida de su clase, a transformar aquellas habitaciones y salas memorables en cuartos numerados para remediar el estado en que dejó a la familia de la muerte de su marido.

Este fragmento anterior de poco servirá para redactar la versión definitiva, ya que el Hotel desaparece y el hermano de Utrera también. Sin embargo, lo que sí es interesante es la configuración psicológica de Utrera al que lo define su “fidelidad a una costumbre, a un amigo, a aquella casa”. Aunque este camino no fuera transitado en la novela, le permitió a Muñoz Molina ir construyendo una alternativa al mundo del Hotel Mágina.

Si bien hasta este instante los espejos literarios a los que nos referíamos al principio, tan importantes en la novela publicada, no aparecen en los materiales inéditos, sí que encontramos, junto al anterior fragmento, una anotación de raigambre borgeana que recuerda el tono que adoptará Minaya en la narración de los eventos en la edición de 1986:

De nuevo, estremeciéndome, el espejo, el hombre que empuña la navaja, la habitación y la penumbra y una fecha, y un nombre, más real ahora que alguien me habla del tiempo en que él escribió, más perceptible que nunca me movía entre quienes le habían conocido y pisaba las mismas losas que él pisó.

La navaja, el espejo, la circularidad del tiempo son elementos todos ellos presentes en algunos de los relatos más famosos de Borges como por ejemplo en *El Sur*, publicado en 1953 en el periódico *La Nación*. Este tipo de anotaciones se suceden con otras, igualmente interesantes, de carácter más personal como la que en la página treinta y cuatro:

Vamos a ver cómo escribe esta pluma. Rasga. Rasga muchísimo. Rasga tanto que me hace odiar la escritura. Es mala y es fea. [con tinta azul]

En el reverso de esta misma página, Muñoz Molina incluye de nuevo el nombre del hermano de Utrera y escribe: “Joaquín Utrera, reverso odiado de su hermano”. Por tanto, queda claro que los personajes todavía se encuentran en este momento en pleno proceso de construcción. Este hecho lo reafirman nuevas anotaciones que hallamos en las páginas que van desde la treinta y cinco hasta la cuarenta y tres, donde el autor explora diferentes descripciones de espacios y de personajes. Sin embargo es en la página cuarenta y cua-

tro donde nuestro autor vuelve a reflexionar sobre la estructura de la novela y completa una arquitectura secuencial más elaborada:

Conversación con Utrera – Subida al patio – el viajante – D. Manuel – Sombra espía en la galería de arriba – espía – Fascinación de las puertas entornadas – La puerta prohibida – El palomar – Inés – Utrera explica la muerte de Amparo – [ilegible] el umbral – la ciudad – los hombres en la Plaza y la estatua del General – Ciudad de las estatuas – En el Ayuntamiento de Mágina – La Plaza de San Lorenzo – Solana entero aquí – Salida de la cárcel de Solana.

En las anotaciones encontramos personajes que van a entrar y salir de la novela. Ni Lidia, ni Amparo, ni tampoco Joaquín aparecen en el texto definitivo. De la misma manera ocurrirá con un personaje muy elaborado por Antonio Muñoz Molina, sobre todo en la segunda carpeta de “Beatus Ille” del “Archivo Antonio Muñoz Molina”, que aparece por primera vez en la página cuarenta y cinco dentro de las siguientes anotaciones. Se trata de Bonifacio Hidalgo. Sobre este personaje cancelado daremos cuenta en un trabajo aparte ya que desborda los límites del presente:

La noche del 16 de marzo de 1968 Bonifacio Hidalgo cruzó por primera vez el umbral del Hotel Mágina.  
 Este es un lugar impío.  
 La Madre Oculta.  
 La mujer de luto.  
 La [ilegible: ¿jorobada?] intrigante.  
 El quevediano pornógrafo.  
 Su hermano el escultor.  
 D. Manuel [ilegible] Siempre.  
 Sombra y fantasma de Solana.  
 La fotografía nupcial.  
 La balsa de la Medusa.  
 La ciudad en lo más alto de los olivares.

El esquema anterior es interesante porque en él se van concretando nuevos referentes, como el cuadro de la “Balsa de la Medusa” o la “fotografía nupcial”, que tienen un papel importante en el desarrollo de la novela y a los que se alude en diversos pasajes de la edición impresa. Aunque el fragmento más significativo lo representa, a nuestro juicio, el siguiente, porque en él observamos cómo el autor establece las claves más relevantes de la trama narrativa:

En un mismo tejado de cuerpos entrelazados con conversaciones y palabras. Los habitantes, dotados de una perdurable quietud semejante a la de los muebles y las fotografías. No, el Hotel como espacio mítico y pintado donde se mueven los sonámbulos que lo habitan. Los cuerpos y sus voces, el tacto de

una piel bajo la [ilegible] y la luz que lo define, el acto puro y el testimonio del recuerdo: ~~esa región donde lo imaginado y lo vivido se confunden~~, espejo en el que percibimos no sólo las líneas de un cuerpo sino su perfume y el recuerdo de su voz y las fotografías que como espejos parados para siempre en un instante del tiempo lo multiplican. Los habitantes: [...] que admiten ~~sutiles variantes~~ sutiles variantes casi infinitas sin perder por ello la identidad de uno solo de sus gestos. D. Manuel, el hombre que rellena una ficha laboriosamente a la luz ~~de una amarilla de una lámpara y camina despacio por el patio~~ muestra a Minaya una habitación.

Esta anotación es fundamental porque proporciona todas las claves de la novela: el espacio mítico, los personajes que habitan como fantasmas dicho espacio, el privilegio que se le otorga a las voces y a los espejos, al rastro de los cuerpos y al poder evocador de los espejos. Los personajes, gracias a sus variantes, van construyendo ese universo tan especial, oprimido y espectral que termina articulando *Beatus Ille*.

Tras algunos bocetos descriptivos sobre la Plaza de los Caídos de la página cuarenta y seis, volvemos a enfrentarnos con una anotación fundamental en la cuarenta y siete. Se trata de un texto mecanografiado en el que habla Solana y donde revela el pilar estructural sobre el que se asienta toda la obra:

[...] Yo he estado muerto durante veintidós años. Al principio fue atroz. Desperté agonizando en el molino de los padres de Inés. Como usted comprenderá, no podría llamar a un médico: pienso a veces que si entonces sobreviví fue porque en realidad ya estaba muerto. El padre de Inés había sido enfermero durante la guerra. Me extrajo todas las balas pero no pudo devolverme el uso de las piernas. Cuando me acostumbré a la idea de que era un parálitico, empecé a ser feliz. A no desear nada. Debo la mayor parte de mi felicidad a Inés: creció a mi lado, fui para ella su padre hasta el día en que su abuelo me convenció de que sería mejor enviarla al orfanato.

– ¿Escribió usted su novela?

– Por supuesto que no. La ha escrito usted en mi nombre.

Y en el reverso del folio encontramos un esquema de la novela en una cuartilla con membrete con el que termina de plantearse la estructura de la tercera parte de la novela:

### 3ª Parte

I. Minaya en su habitación. Aquí debe detenerse la historia. La corbata negra frente al espejo. La Madre entre Utrera e Inés. Pasos en el corredor. Un cuerpo, quizá Inés, se aleja por el corredor hacia las habitaciones de la Madre. La carta para Utrera. Entrada en la sala de la [ilegible]. Velatorio.

II. La revelación en el patio. Utrera, acusándolo. Imaginación detectivesca. La campanilla, los empleados de la funeraria, el cura y el [ilegible].

III. La procesión hacia el cementerio. El cementerio. Se detiene a releerlo: Minaya en Madrid, la tesis de [...] Chema Culturales. El poema de Joaquín Utrera. El hombre de las muletas. La huida de Inés.

IV. De nuevo la plaza de los Caídos. La casa al atardecer. Solana. Conversación y monólogo.

En las páginas 48, 49, 50 y 51 se suceden anotaciones descriptivas en boca de Utrera, Minaya y, por primera vez, aparece el nombre de Mariana, la misteriosa y bella mujer asesinada, crimen que Minaya resolverá. La misma Mariana Ríos que aparecerá en una novela posterior de Muñoz Molina: *La noche de los tiempos* (2009). Por consiguiente, una vez que estas ideas empiezan a ir tomando forma, el autor realiza otro esquema de la obra en la página cincuenta y dos:

El infinito azul del aire y la penumbra de las habitaciones ~~cerradas~~ donde la luz nunca penetra. La ciudad como laberinto y como máscara. Fascinación de las puertas entrecerradas. Sensación infantil. La puerta cerrada, frente a la mía. El palomar. Inés. La muerte de Mariana. La puerta en la llave [entendemos que Muñoz Molina quería decir, la llave en la puerta] [ilegible] con Inés.

Las tentativas de escritura contribuirán a seguir enriqueciendo el texto. En la página cincuenta y tres ya encontramos un primer intento para construir una variante del personaje de Utrera como espía durante la guerra; en la cincuenta y cuatro se bosqueja, desde la perspectiva de Minaya, la muerte de Manuel y de Mariana; en la cincuenta y cinco se describe el gabinete de Manuel; en la página cincuenta y seis hallamos otra anotación sobre Solana acompañada por una sorprendente afirmación personal de Muñoz Molina: “¡Qué mal escribo hoy!”. En la cincuenta y siete se apunta que “Joaquín Utrera era un espía al servicio de Franco” y en la cincuenta y ocho se indica, dentro de unos bosquejos sobre Minaya-Utrera-Solana, “Domingo González supuesto asesino de Mariana.” En la sesenta y cuatro encontramos una cuartilla en la que Utrera confiesa a Minaya y a Manuel que él mató a Mariana y en la sesenta y cinco tenemos una cuartilla con una versión de la confesión de Utrera del asesinato de Mariana. Posteriormente en la sesenta y seis se apunta en un folio mecanografiado a la existencia de un huésped republicano escondido. Más adelante, en las páginas que van de la sesenta y siete a la ciento uno encontramos diversas anotaciones sobre personajes de la novela. En la página ciento dos leemos una cita de la 3ª parte de la novela: “He hablado sobre

de la inutilidad del arte, pero no he dicho la verdad sobre el consuelo que procura. L. Durrell: Justine.” Esta cita, en la edición impresa, será sustituida por una de *Don Quijote*: “Fuego soy apartado y espada puesta lejos”. Finalmente, llama la atención que Muñoz Molina se centre en la parte final de la novela e incluso, en este momento inicial de la escritura de *Beatus Ille*, que redacte ya, en la página ciento cuatro, un final para el texto como muestra el siguiente fragmento mecanografiado:

Este es el previsible final: Minaya espera el tren sentado en un banco de la estación casi desierta. Frente a él, suspendido entre los nervios metálicos que sostienen la marquesina del andén, el reloj parece haberse detenido para siempre en las doce y cuarto de la noche. Un empleado de uniforme azul y gorra roja se ha acercado a él, llevando en una mano la linterna de señales que pasea como un incensario por el filo del andén. “El tren correo trae retraso. Llegará más o menos a la una. Minaya se sube las solapas de la chaqueta y trata de dormir, encogiendo las piernas y con la cabeza apoyada en la maleta”.

Desde luego, a lo largo de esas páginas el autor insiste en aclarar la estructura y el contenido de la trama. Por eso en la página ciento cinco encontramos un esquema de la 3ª parte de la novela en el que se esbozan elementos claves en su arquitectura narrativa como la conversación con Utrera sobre la muerte de Mariana y la escena del cementerio:

Velación del cadáver de don Manuel.

Conversación con Utrera, sobre la muerte de Mariana.

Camino del cementerio: la ciudad endomingada. Se [ilegible] en llevarlo a hombros. La iglesia. El cura.

En el cementerio. Tarde azul. [Ilegibles dos palabras], flores de plástico en las tumbas, las tumbas en el patio inferior, comidas por los jaramagos. El panteón de la familia: desdichada imitación de un templete clásico. La mirada de Inés. La madre con muletas. Frasco y su traje, el brazalete negro. El cheposo, antiguo amigo del sastre.

Manuel. El silencio de Utrera. La vieja y la sobrina. Inés mira: una figura deslizándose entre las sombras.

Joaquín Utrera empieza a leer un poema elegíaco. Minaya sale caminando tras Inés. Nadie parece darse cuenta. Baján con sogas el ataúd.

El [ilegible] en la puerta del cementerio. Inés mirando por el cristal [ilegible]. La ciudad. La casa en la Plaza de los Caídos.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> En el reverso: “Solana. La explicación final: incertidumbre. ‘He hablado de la inutilidad del arte, pero no he dicho la verdad sobre el consuelo que procura. Lawrence Durrell-Justine.’ | 2ª parte: [...] la escondida senda por donde han ido los pocos sabios que en el mundo han sido. Fray Luis de León. | 1ª parte: Esta es tu tierra: la tierra de los muertos. Luis Cernuda.’

Posteriormente, en las páginas ciento veintisiete y veintiocho nos enfrentamos con un texto mecanografiado de Antonio Muñoz Molina<sup>17</sup>. Con ella concluye nuestro estudio de esta carpeta (Arch. AMM/5/1). Se trata de una anotación muy relevante, porque en ella el propio autor, Muñoz Molina, reflexiona sobre el proceso de creación de la novela y se cuestiona sobre dónde situar el límite entre escritura, poder de evocación y silencio. Aquí se dibuja la particular relación entre memoria, falsificación y escritura. Muñoz Molina considera que la utilización de diversos puntos de vista irá precisando la trama y la materia de la novela:

Así como es posible concebir muy diversos puntos de partida desde los cuales la historia va precisando su trama y su materia, cabe también la incertidumbre de no saber en qué momento exacto es necesario el punto final, el filo entre la memoria y la nada del papel en blanco que extingue para siempre por un acto de la voluntad, la recurrencia quizás inagotable de los hechos. Minaya baja del tren aturdido por el frío y el insomnio en esa hora desolada en que la noche termina y no se perciben aún los primeros signos que no existen más que en su recuerdo.

En el texto publicado, los propios recuerdos de Minaya serán objeto de la manipulación literaria de Solana. En esta novela, todos los personajes son impostores y esconden todo tipo de aristas que se van revelando a lo largo de la obra. En este sentido, falsificación y memoria se dan la mano porque la mentira se va convirtiendo en la única certeza de un pasado hecho con retazos desde las perspectivas narrativas de diferentes personajes.

## Conclusiones

El estudio del “taller” de escritura de *Beatus Ille* nos ha permitido reconstruir el proceso de escritura de la novela. Como el lector ha podido comprobar, estos apuntes y bosquejos constituyen un valioso material inédito que nos permite entender mejor la construcción psicológica de los personajes, su evolución, la articulación ficcional de los espacios y la depuración estilística de la que fue objeto el texto de la novela.

Por tanto, podemos concluir por un lado que Antonio Muñoz Molina elabora un conjunto de tentativas y que, precisamente a través de la misma exploración de esas tentativas, es cómo se va haciendo el camino que transitará el texto. Por otro lado, comprobamos la existencia de un conjunto de nú-

---

<sup>17</sup> En la página ciento doce, al final de esta cuartilla, escribe: “Se me acaba de ocurrir una escena: la sobrina lee a doña Amalia un cuento de su marido.”

cleos perfectamente delimitados desde el comienzo: una muerte misteriosa, la huida de Minaya y su impostura, el escultor y asesino Utrera, el represaliado y atormentado Solana, el frágil Manuel muerto en vida a cause del amor que siente por Mariana, la bella y enigmática Inés, el conflicto de la guerra civil y de la posguerra subyacente, la represión totalitaria del franquismo, la intriga detectivesca basada en la búsqueda de unos manuscritos, el Hotel Márgina como espacio de encuentro o la meta-narración en la que los personajes y las palabras se abrazan. Desde estos mimbres, Muñoz Molina trabaja una y otra vez caracteres, secuencias y escenas. Por consiguiente, el autor no desarrolla un plan preestablecido sino que la novela va tomando cuerpo a medida que se escribe en una especie de estado de superposición: *Beatus Ille* es la novela escrita por Muñoz Molina al tiempo que un manuscrito que Solana ha ido escribiendo con Minaya.

Como la crítica ya ha señalado, los temas de la identidad, la memoria, la representación discursiva del pasado de la guerra civil y de la postguerra, ciertos homenajes a Borges y James, son sin duda aspectos que destacan en la arquitectura de la novela. Además, nosotros hemos mostrado que estos temas están sujetos a un tratamiento continuo, a un trabajo de laboriosa reelaboración en el que se asienta tanto la originalidad de su tratamiento como su eficacia literaria en el marco de la trama narrativa de *Beatus Ille*. En la escritura de esta novela intervino la intuición, el azar, el conocimiento de ciertos elementos constructivos cercanos para Muñoz Molina, pero sobre todo una lógica inherente al texto que el autor fue descubriendo a medida de que el texto fue escrito. De forma general, y quizá un tanto simplificadora, se ha solido hablar de *Beatus Ille* como un texto que se podría enmarcar dentro de la llamada “ficción de la realidad”. Efectivamente, esta primera escritura de Muñoz Molina se encuentra dentro de lo que podríamos denominar, grosso modo, realismo literario. Sin embargo, en nuestra opinión, se trata de una escritura, que como comprobamos en el “taller” del autor, trasciende o ensancha los mismos límites del realismo, ya que los personajes, acciones y espacios de esta novela articulan un espacio múltiple, poliédrico, de lectura donde Minaya, al contrario de lo que le sucediera a Don Quijote, no sólo lee lo que otro ha escrito sobre él, sino que contribuye activamente al proceso de escritura en el que se fraguará hasta su deseo y su memoria, tal y como ya anticipa la cita de T.S. Eliot, “Mixing memory and desire”, con la que se abre la primera parte. Esta última idea, nos llevaría realizar un estudio en torno al que es, para nosotros, el tercer texto fundamental con el que dialoga, es-

tructuralmente, *Beatus Ille* y que no es otro que *Don Quijote de la Mancha*. La segunda y tercera partes de la novela comienzan con una cita del prólogo de la primera parte de la novela de Cervantes –*al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido*– y el capítulo XIV insiste en ese mismo tomo –*Fuego soy apartado y espada puesta lejos*–. Estas referencias nos resultan menos inocentes de lo que en una primera lectura superficial pudiera parecer y en esa dirección apuntaremos en el futuro pero, claro, eso ya será materia para otro trabajo.



# “Ya no es necesario hacer obras con ayuda de la tecnología; mejor hacer máquinas que hagan las obras por nosotros”

## César Aira y los procedimientos de escritura

Juan Camilo Rodríguez Pira (Berlin)

**RESUMEN:** La obra de César Aira es una reflexión sobre el proceso creativo. Las máquinas y procedimientos no solo son metáforas de ello; más que novelas, se proponen formas de novelar: procedimientos que, operando como máquinas, combinan elementos variopintos. Siguiendo los pasos de Raymond Roussel, al elegir un procedimiento el escritor se libera de sí mismo y de sus propias invenciones. Con premisas afines a las de Marcel Duchamp, las novelas de Aira se presentan como ‘máquinas solteras’: artefactos inútiles e intrincados, únicos e irrepetibles. El papel del artista es crear máquinas que hagan las obras por él. El lector recibe más que obras abiertas: las novelas son manuales de instrucciones.

**PALABRAS CLAVE:** máquina soltera; procedimientos; convenciones literarias; despersonalización del arte

**ABSTRACT:** César Aira's oeuvre is a constant reflection on the creative process. Machines and procedures are not only seen as metaphors that deal with this process; the very texts are not simply novels, but rather ways of composing novels: they design procedures that work like machines in order to combine different elements and produce new works. Following the steps of Raymond Roussel, if artists use a mechanical procedure, it will free them from their own inventions and personality; thus, chance and machinations allow the artist to discover something new. Following premises close to the ones of Marcel Duchamp, César Aira's novels are presented as *machines célibataires*: useless, intricate and unique artifacts. Artists' role is to create machines that do the work for them. The reader, then, faces more than an open work: these novels are instruction manuals.

**KEYWORDS:** machines célibataires; procedures; literary conventions; depersonalization of art

**SCHLAGWÖRTER:** machines célibataires; literarische Konventionen; Depersonalisierung der Kunst; Aira, César

La obra de César Aira resume varios momentos en los que el arte, en este caso la literatura, apela a la tecnología y las máquinas para reflexionar sobre sus alcances. Una constante en su obra, como la de tantos artistas del siglo xx,

es buscar nuevos caminos para la literatura: no quedarse en recetas previas ni repetir lo hecho por otros, sino buscar, ensayar, equivocarse y sugerir.

Para hacerlo las máquinas y la tecnología se prestan no solo como metáfora perfecta, sino como un método para alcanzar nuevos rumbos para el arte.

En este artículo intentaremos resumir cómo se dan y discuten esos pasos en la obra de Aira. Primero veremos cómo el libro se piensa distinto gracias a la aparición de ciertos avances tecnológicos; la inclusión de avances o cambios lleva a una pregunta subsidiaria sobre qué es necesario para que una técnica nueva logre el estatus de arte. Luego veremos cómo la tecnología y las máquinas nos ayudan a cuestionar el proceso creativo: la tecnificación no sólo sirve para pensar una técnica replicable, sino también como método para que el artista pueda salirse de sí mismo.

Pero, si la creación se tecnifica, es posible recaer en recetas y clichés. Por eso hablaremos después sobre las “máquinas solteras”: la solución perfecta para apelar a una técnica y al tiempo ser único y particular. Cerramos esta discusión con un ejemplo de una novela de Aira que funciona como esquema para novelas futuras.

## 1. ¿Qué hace que un nuevo medio alcance el estatus de arte?, ¿cómo operaría a la hora de representar?

*Fragments de un diario en los Alpes*, una mezcla entre ensayo y diario, gira en torno a estas preguntas. Al principio, aludiendo a las imágenes-objeto que decoran todo hogar, Aira nos recuerda que el arte evoca objetos e imágenes que son producto de representaciones previas. A su vez, estos objetos ya están mediatizados y remiten a más representaciones de representaciones.

Todo arte invoca representaciones materiales cimentadas en una técnica de la representación; paralelamente, las tecnologías que surgen van permitiendo nuevas maneras de disponer imágenes-objeto. A esta constatación le sigue una pregunta obvia y pertinente: ¿con qué frecuencia el arte se ensancha para incluir un nuevo medio? Avances tecnológicos se dan todos los días. ¿Dónde se da el cambio y qué permite que una nueva tecnología que represente de una manera nueva o distinta sea considerada arte? Los criterios que usamos para delimitar aquello que consideramos arte siempre han sido sutiles, móviles y discutibles: no todos los avances alcanzan el estatus de arte y algunos se olvidan. ¿Dónde se da el quiebre y cuál es el criterio?

Y acá vuelve una respuesta frecuente en la historia del arte: más importante que la tecnología son los artistas; la técnica sola no hace arte: debe haber

un giro y un aporte. Para recordárnoslo, Aira evoca promesas trucas del pasado: medios que usaron la tecnología de su momento y no alcanzaron la etiqueta de arte.

Empecemos por los *dissolving views*, esos libros-máquina que aún sobreviven. Su mecanismo es sencillo: sobre una página de un libro se ve una imagen y, al tirar de una lengüeta, surge otra imagen que complementa o completa la anterior. Estos libros-máquina no sólo discuten sobre las posibilidades del medio, sino que también señalan lo que podrá venir. Aira, al ojear uno de estos libros y contarnos algo de su autor, nos muestra cómo un nuevo medio apuesta a llegar a arte:

[E]l autor [de este libro de *dissolving views* ojeado] se llamaba Lothar Meggendorfer, dibujante humorista que empezó a publicar su trabajo en 1866 y siguió haciéndolo con creciente popularidad durante cincuenta años. Su gusto lo llevaba a los contrastes y sorpresas latentes en los cuadros más estructurados de la sociedad, lo que no es sorprendente en un humorista; empezó experimentando con dibujos seriados, y después hizo una gran variedad de imágenes animadas: despleables, móviles con lengüetas que ponían en acción uno o más personajes de una escena, y al fin las transformaciones completas, que no fueron invento suyo, porque habían aparecido en Inglaterra en 1860 con el nombre de 'dissolving views'. En éstas fue el indiscutido maestro, y de los cuatro libros que publicó con el sistema, *Para los Niños que se Portan Bien*, de 1896, es el más perfecto.

El comentario [en la contratapa] termina con una pertinente mención al cine, del que Meggendorfer fue una especie de precursor. Es muy común que hoy cuando descubrimos a un artista o escritor del pasado que nos fascina, le encontremos cualidades de precursor de alguna tecnología actual, y ahí ponemos buena parte de la fascinación que nos provoca. La alta tecnología, signo de nuestra época, nos hace vivir, paradójicamente, en una época de precursores.<sup>1</sup>

Exactamente lo mismo podría decirse hoy de cualquier artista que use la tecnología actual: lo vemos hablar del presente e incluso lo imaginamos precursor. ¿Qué hizo que estos libros-máquina no ganaran el estatus de arte y otros inventos de su siglo sí?

Sigamos con otro ejemplo: El taumatropo es otro medio que tampoco alcanzó el estatus de arte. Aira nos recuerda las potencialidades artísticas de este medio al tiempo que nos recuerda su funcionamiento:

Son unos pequeños discos de cartulina, con hilos a los costados; tomando esos hilos con los dedos, se hace girar el disco lo más rápido posible. El disco

<sup>1</sup> César Aira, *Fragments de un diario en los Alpes* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2002), 31-2.

tiene imágenes de los dos lados, anverso y reverso, por ejemplo un pajarito suspendido en el vacío de un lado, y del otro una jaula vacía; al sucederse muy rápido las dos imágenes, uno ve al pajarito dentro de la jaula. El fenómeno explotado es el de la persistencia óptica; cuando uno ve algo, lo sigue viendo un momento después de que ha desaparecido, y si en ese momento aparece otra cosa, la anterior se le acopla; tanto más si la sucesión de ambas es rapidísima y las dos son casi al mismo tiempo la vieja y la nueva. La ilusión se acentúa si las dos imágenes se complementan y uno está habituado a verlas juntas, o la reunión se explica de un modo u otro, como sucede con el pájaro y la jaula. Hay una especie de pequeño relato, incluidas las bifurcaciones posibles de todo relato, y la sorpresa del desenlace. El pájaro, flotando solitario en la superficie vacía del disco, es la imagen misma de la libertad, de lo inapresable; del otro lado, fría, cerrada, geométrica, amenazante, la jaula espera; se diría que hay una posibilidad en un millón de que el avecita vaya a parar a su interior; están separados no sólo por lo que simbolizan (la huida, la cárcel) sino por una distancia mucho mayor; el anverso y el reverso de una superficie son dimensiones incompatibles, que no se comunican nunca porque están puestas sobre perspectivas incongruentes.<sup>2</sup>

Este medio fue una promesa y podría haber alcanzado el estatus de arte; da espacio para la creación, la inclusión de un relato y la experimentación con nuevos métodos. Además, apela a conocimientos de óptica en los que luego se basó el cine (que sí alcanzó este estatus) y a los que antes aludió el zoopraxiscopio<sup>3</sup> (que no lo alcanzó). Entonces, ¿de qué depende?, ¿dónde se da ese salto? Estos ejemplos nos recuerdan que la respuesta no está en la tecnología ni en la novedad.

La respuesta que da Aira ante este problema es tan sencilla como elocuente: no depende de promesas tecnológicas; un medio nuevo sólo se transforma en arte si un “hombre providencial” aparece en el momento justo y logra hacer ese quiebre. (La respuesta de Aira nos puede parecer insuficiente, y tal vez lo sea, pero adquiere algo de coherencia si recordamos cómo su poéti-

<sup>2</sup> Aira, *Fragmentos de un diario en los Alpes*, 69–71.

<sup>3</sup> El zoopraxiscopio era aquel disco con varias fotografías que, al girar, daban la impresión de estar en movimiento. Tal vez la animación producida por un zoopraxiscopio más conocida sea la de un caballo corriendo.

ca insiste en el “mito del escritor”<sup>4</sup>.) Cerramos este primer paso con una cita explicativa:

Quando nace un medio de expresión nuevo, vale como medio; la expresión viene después. La mayoría se queda en medio. Muchas veces me he preguntado qué debe pasar para que un medio de expresión se transforme en un arte; porque ninguno nace como arte, más bien al contrario, nacen lejos del arte, casi en las antípodas, y es todo un milagro que lleguen a ser un arte. [...]

Lo importante es el momento justo: el hombre providencial debe aparecer entonces, ni un minuto antes ni uno después. Debe estar cerca de la invención para poder captar en toda su frescura la novedad del medio, su magia; para sentir todavía el contraste entre la inexistencia y la existencia de ese medio. Y no dejar pasar el momento porque sin artista ese medio tomará un camino funcional, empezará a llenar determinadas expectativas de la sociedad, y se hará refractario a los fines del arte. Hay inventos llenos de promesa artística en los que ese momento pasa, y entonces ya nunca hay un arte de ese medio.<sup>5</sup>

## 2. La tecnología como metáfora de la creación y método para salir de sí mismo

Como decíamos, la obra de Aira es una reflexión sobre el proceso creativo. En ella subyace la pregunta sobre cómo narrar y, para ello, se apela a máquinas y procedimientos como metáforas. Cada novela podría entenderse como un experimento en el que se juega con posibilidades y combinaciones.

¿Qué se entiende por máquina y qué se invoca para el arte de novelar? Alan Pauls, por ejemplo, al hablar de la caja de herramientas de Aira, muestra un “mecanismo” en sus novelas y lo describe como

lo que queda de la Máquina Vanguardia una vez que ha estallado: resortes, bisagras, piezas sueltas, todos esos órganos que la catástrofe ha convertido de golpe en instrumentos y que los niños se apropian con una fruición acon-

<sup>4</sup> La recurrencia de un “mito del escritor” ha sido discutida fecundamente en la academia y podemos encontrar rastros de ella en el primer trabajo monográfico sobre su obra, *Las vueltas de César Aira*: “[E]n el sistema de Aira la supervivencia encarna, de un modo ejemplar, en la vida del artista. Y es por esto que la ficción del procedimiento (la ficción de su automatismo pero el mito también de su invención única y singular) es indisoluble de la novela del artista: Aira la llamó ‘el mito personal del escritor’.” Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2002), 235. De esta manera, la particularidad que se persigue para una obra es resaltada al insistir en este mito. Volveremos sobre esta particularidad al discutir las máquinas solteras.

<sup>5</sup> Aira, *Fragmentos de un diario en los Alpes*, 73–6.

gojada, no para reconstruir el juguete que colapsó (no para volver atrás) sino para ver para qué otra cosa pueden servir.<sup>6</sup>

Está claro: las formas de narrar se agotan y quedan elementos dispersos. El niño retoma esas piezas y, en vez de reconstruir, intenta ver qué más puede hacer.

La pregunta que sigue es qué armar con esas piezas y cómo se da ese impulso que Montoya Juárez describe como una “invención de máquinas y procedimientos narrativos”.<sup>7</sup>

El arte de la novela pudo parecer agotado en algún momento para artistas y lectores; unos y otros se aburrían al ver bisagras y resortes de máquinas ajenas. Esas novelas manidas se pueden ver como mecanismos que se engendran a sí mismos y se reproducen en serie.

¿Cómo salir entonces de esa mecanización monótona y aportar algo nuevo? La obra de Aira, en vez de apelar a lo intuitivo o subjetivo, da una vuelta de tuerca adicional. Si estamos cansados de novelas que son maquinitas replicables, mejor inventémonos en cada caso una nueva máquina: mezclemos mecanismos variopintos y que cada uno siga su propio camino. Las máquinas incorporan piezas de otras máquinas que ya conocíamos en combinaciones inéditas.

En este caso, al apelar a técnicas o procedimientos, Aira coincide con otros artistas del siglo xx. Él, como otros, busca que el arte se distancie de sus creadores y se aleje de la intención personal, la imaginación o la memoria recombinadas. Para ello busca procedimientos que hagan las obras por ellos. Bien lo dice “la nueva escritura”:

Los grandes artistas del siglo xx no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¡Como si no hubiera bastantes ya!<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Alan Pauls, “En el cuarto de las herramientas”, en César Aira, *une révolution*, eds. Cristina Breuil, Michel Lafon y Margarita Remón-Raillard (Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (IL-CEA), 2005), 54.

<sup>7</sup> Jesús Montoya Juárez, “Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa”, en *Entre lo local y lo global, la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990–2006)*, eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (Madrid: Iberoamericana, 2008), 54.

<sup>8</sup> César Aira, “La nueva escritura”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8 (2000): 168.

La alternativa es apostar a procedimientos. Si el público está harto de escritores profesionales y sus recetas, mejor sería dar en cada obra un nuevo manual de instrucciones o el resultado de algún procedimiento inédito.

Aira toma el término “procedimiento” del “procédé” de Raymond Roussel. Esta noción de “procédé” está explicada en *Comment j'ai écrit certains de mes livres* y puede resumirse como una serie de reglas que, lejos de pensar en contenidos, usan normas arbitrarias e incluso gratuitas. El ejemplo más frecuente es aquel de las homofonías: si tenemos un par de frases que suenan igual pero quieren decir cosas distintas, la idea es hacer un texto que permita llegar paulatinamente de una a otra.

Pero este es un procedimiento entre muchos, la buena idea de Roussel es sugerir la existencia de tales métodos. El paso siguiente es inventar nuevos mecanismos que permitan al artista salirse de sí. Como dice Aira al hablar de Roussel:

Mediante el procedimiento el escritor se libera de sus propias invenciones, que de algún modo siempre serán más o menos previsibles, pues saldrán de sus mecanismos mentales, de su memoria, de su experiencia, de toda la miseria psicológica ante la cual la maquinaria fría y reluciente del procedimiento luce como algo, al fin, nuevo, extraño, sorprendente. Una invención realmente nueva nunca va a salir de nuestros viejos cerebros, donde todo ya está condicionado y resabido. Solo el azar de una maquinación ajena a nosotros nos dará eso nuevo.<sup>9</sup>

El concepto de procedimiento permite al artista apartarse de sí y seguir creando; también le da la oportunidad de pasar a otras preguntas e incorporarlas a la creación. Ahora bien, este hallazgo podría llevarnos a un problema: Si hacemos máquinas y procedimientos para evadir los lugares comunes y las recetas, ¿cómo evitar que estas máquinas y procedimientos se vuelvan otras máquinas replicables?, ¿cómo hacer para que no se vuelvan nuevas recetas y lugares comunes?

### 3. Máquinas solteras

Si queremos hacer procedimientos nuevos y simultáneamente huir de la reproductibilidad, ¿qué solución se nos presenta? Las “máquinas solteras”.

Al diseñar una máquina y trabajar con materiales preestablecidos, las piezas se hacen explícitas y se cuestionan. Así, si algunas máquinas presuponen

<sup>9</sup> César Aira, “Raymond Roussel: la Clave Unificada”, *Carta 2* (2011): 46.

una fabricación en serie, estas ‘máquinas solteras’ insisten en su singularidad.<sup>10</sup>

Este término viene de Duchamp y es aplicado a la literatura en Aira<sup>11</sup>; al igual que estas obras de Duchamp, las novelas se presentan como artefactos deliberadamente inútiles e intrincados, únicos e irrepetibles. Al traer esa reflexión desde el arte, todo lo que habíamos cavilado sobre ella permea la literatura. Pensemos, por ejemplo, en todas las reflexiones suscitadas por los *ready-mades* o por la disposición del artista de artefactos no creados por él o ella. Los objetos-imágenes o las re-presentaciones de re-presentaciones de las que hablábamos antes toman otro tinte al entenderse así.

<sup>10</sup> Si pensamos en manuales de instrucciones para escribir novelas es muy probable que pensemos en OuLiPo. Si bien proyectos como los de Aira sí están hermanados con este proyecto al buscar maneras de hacer arte al combinar materiales previos, la propuesta de Aira empieza a deslindarse al incluir elementos de azar, improvisación e imprevisibilidad. Una “máquina soltera” también aspira a lo único y particular. Sólo así –al incluir el error y lo imprevisto– el procedimiento puede alejarse de la reproducibilidad de un manual de instrucciones replicable.

<sup>11</sup> Aira no es el primer escritor que incluye las propuestas de Duchamp y Roussel en su propuesta estética. Si nos quedamos en el caso argentino, es difícil no recordar las filiaciones explícitas que hizo Julio Cortázar en “De otra máquina célibe” (en *La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967) y en “Marcelo del Campo, o más encuentros a deshora” (en *Último Round*, 1969) al proyecto de Duchamp y Roussel. Nociones como “manual de instrucciones” o “máquina célibe” (traducción inicial de “máquina soltera”) están presentes no sólo en este par de artículos, sino que iluminan la lectura de novelas como *Rayuela* o *62, Modelo para armar*. También resulta interesante la omisión que hace Aira, un experto en la obra de Roussel y Duchamp, a estas propuestas y lecturas de Cortázar. Y no sólo las omite: Aira, en sus procesos de filiación, se esfuerza por distanciarse de Cortázar y de descalificar su obra y su figura pública. En una entrevista, al hablar de Cortázar, comenta lo siguiente: “Cortázar es un caso especial para los argentinos, y no sólo para los argentinos, también para los latinoamericanos y quizás para los españoles, porque es el escritor de la iniciación, el de los adolescentes que se inician en la literatura y encuentran en él –y yo también lo encontré en su momento– el placer de la invención. Pero con el tiempo se me fue cayendo. Hay algunos cuentos que están bien. El de los cuentos es el mejor Cortázar. O sea, un mal Borges, o mediano. A propósito de una de las cosas más feas que hizo Cortázar en su vida, el prólogo para la edición de la Biblioteca Ayacucho de los cuentos de Felisberto Hernández, un prólogo paternalista, condescendiente, en el que prácticamente viene a decir que el mayor mérito del escritor uruguayo fue anunciarlo a él, cuando en verdad Felisberto es un escritor genial al que Cortázar no podría aspirar siquiera a lustrarle los zapatos. Sus cuentos son buenas artesanías, algunas extraordinariamente logradas, como *Casa tomada*, pero son cuentos que persiguen siempre el efecto inmediato. Y luego, el resto de la carrera literaria de Cortázar es auténticamente deplorable” Carlos Alfieri, “El mejor Cortázar es un mal Borges’: entrevista a César Aira”, *Clarín* (2004), <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/09/u-845557.htm>, última visita 8.10.2015.



Si a ello sumamos las reflexiones que suscitan estas máquinas solteras, irrepetibles y únicas, el gesto se enriquece y resulta siendo más sugerente. Como dice Graciela Montaldo:

Lo bello, lo genial, por tanto, lo valioso, en el arte es siempre el procedimiento y jamás lo serán los contenidos, los géneros, las formas, las imágenes, que resultan casi completamente indiferentes.<sup>12</sup>

¿Cómo se involucran las máquinas solteras en estos procedimientos? Siguiendo con Montaldo,

se trata de fabricar máquinas que sirvan para hacer cosas que no sirvan [...]; teorías, métodos, máquinas que se sustentan a sí mismas, que no tienen una exterioridad y que dilapidan su energía sin generar nada. [...] [S]e exhiben pero no producen ni reproducen.<sup>13</sup>

Con este gesto nos desprendemos también de lastres como la interpretación, la búsqueda de símbolos, la utilidad o incluso la intención. Estas máquinas no prueban ni explican nada y sólo funcionan para sí mismas; no son coherentes ni funcionales. Es cierto, ningún artista se desprende enteramente de sí mismo, pues él siempre decide sobre alguna instancia de la obra; es imposible, claro, pero al sugerir estas máquinas nos apartamos de instancias que ya conocíamos y dirigimos la atención a variables más amplias y ambiciosas. Las preguntas son ahora otras. Ya no pensamos en intenciones, deseos, memoria, imaginación o trabajo; entendemos el arte como acción o procedimiento y pensamos ahora en disposición de piezas, en máquinas, en planes para hacer novelas, en combinaciones, experimentos o pruebas.

La pregunta que sigue es qué hacer y cómo crear estas máquinas. Y la respuesta es simple: probando, actuando. Como dice Aira en *La trompeta de mimbre*:

Ahora, ¿qué hacer, precisamente? Es difícil saberlo. Se puede probar y ver qué pasa. Total, tiempo es lo que sobra, y la experiencia en la ‘maqueta’ se puede repetir cuantas veces uno quiera.<sup>14</sup>

Probar y mezclar; ver qué pasa y volverlo a hacer. El proceso vale más que los resultados y las equivocaciones son bienvenidas: lo que importa es ensayar.

<sup>12</sup> Graciela Montaldo, “Vidas paralelas. La invasión de la literatura”, en César Aira, *une révolution*, eds. Cristina Breuil, Michel Lafon y Margarita Remón-Raillard (Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (ILCEA), 2005), 102.

<sup>13</sup> Montaldo, “Vidas paralelas. La invasión de la literatura”, 102–3.

<sup>14</sup> César Aira, *La trompeta de mimbre* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1998), 23.

La máquina es casera, hechiza, y más allá de lo bello o feo. No importa el para qué ni el quién; importa el cómo y el de pronto.

Siguiendo con *La trompeta de mimbre*, esa maqueta de una máquina inexistente puede entenderse como una invitación a la participación, a la mezcla y a la acción. En estas máquinas se puede usar de todo y, más importante aún, cualquiera las puede hacer:

Los resultados obtenidos de esta experimentación pueden utilizarse en la realidad. De hecho, ambos estadios no son tan diferentes. El experimento puede hacerse en la realidad, y si al fin y al cabo no sirve, no se habrá perdido el tiempo porque es una actividad divertida e instructiva. La maqueta de la partícula puede construirse en un taller casero, a bajo costo y en los ratos libres. Aquí hay que precaverse de un error frecuente: el perfeccionismo. Si esperamos a disponer de los materiales más adecuados para la construcción de los elementos, y de la tecnología para moverlos, no lo vamos a hacer nunca. Pero basta con materiales de descarte: madera, cartón, hilos, trapos. No importa que quede un adefesio: lo que importa es hacerlo.<sup>15</sup>

#### 4. Ejemplo: en la práctica

Cerramos con un ejemplo de una novela que se propone como un manual: *Duchamp en México*. Los hechos son simples: el narrador está en México y compra varias veces el mismo libro de Duchamp; nada más pasa. Lo importante es el procedimiento: “Trataré de mostrar cómo pasó en un relato brevísimo, o menos que un relato, su esquema.”<sup>16</sup>

Allí también vemos esa necesidad de apartarse de sí mismo de la que hablábamos antes: “Querría escribir estas páginas sin estilo, sin empaque, con anotaciones improvisadas, casi sin frases.”<sup>17</sup>

Ahora bien, ¿cómo sería esa novela imaginaria? El narrador nos dice:

En el futuro, puede haber un escritor, profesional o aficionado, que esté en el mismo predicamento que yo: solo, aburrido, deprimido, en una ciudad horrenda. La trampa seguirá existiendo, si no ésta otra equivalente. Y entonces mi esquema podrá servirle de guía, para hacer algo y llenar las horas muertas sin necesidad de expresarse demasiado el cerebro. Un esquema de novela para llenar, como un libro para colorear. De modo que podrá encerrarse en su cuarto de hotel, con este delgado volumen [...] y un cuaderno, y tendrá un entretenimiento creativo asegurado, sin la incomodidad de tener que ponerse a

<sup>15</sup> Aira, *La trompeta de mimbre*, 23.

<sup>16</sup> César Aira, *Duchamp en México* (Bogotá: Brevedad, 2000), 42.

<sup>17</sup> Aira, *Duchamp en México*, 44.

inventar nada. [...] En realidad, es un género nuevo y promisorio: no las novelas, de las que ya no puede esperarse nada, sino su plano maestro, para que la escriba otro; y el que la escriba, no lo hará por vanidad o por negocio (porque la cosa quedará en privado) sino como arte del pasatiempo, como ejercicio literario o batalla ganada contra la melancolía. El beneficio está en que ya no habrá más novelas, al menos como las conocemos ahora: las publicadas serán los esquemas, y las novelas desarrolladas serán los ejercicios privados que no verán la luz.<sup>18</sup>

Ya describimos cómo funcionaría; la pregunta siguiente es qué materiales usar y cómo disponerlos. Como decíamos, el narrador compra muchos libros de Duchamp en México. Esa es toda la experiencia. La manera que encuentra para resumirla y re-presentarla es simplemente guardar los recibos de compra; nos dice el narrador:

Es innecesario decirlo, pero lo diré de todos modos, que inicié una colección de tickets de compras. Ya tenía cuatro. Los metí en un sobre. No tomé notas: mi colección sería mi único registro, y lo demás se lo confiaría a la memoria. [...] En este nuevo proyecto lo único escrito eran los tickets, la colección, y no lo escribía yo, ya venía impreso por una máquina. De hecho, el libro que me propongo publicar podría consistir únicamente de reproducciones facsimilares de los tickets ampliados al tamaño que tiene el libro en cuestión sobre Duchamp. Eso debería ser suficiente (más una breve explicación preliminar) para reconstruir toda la aventura: cada cual lo haría a su gusto, con sus rasgos personales y sus propios cálculos.<sup>19</sup>

Y ahí está todo. La serie es un libro abierto, una colección de tiquetes que la máquina ya imprimió. De la misma manera que muchas obras de arte sugieren eventos al presentar objetos que los invoquen, en este caso se propone un libro imaginario hecho con recibos de compra. Pero no sólo está la obra de arte que serían los tiquetes juntos, también estaría toda la información “novelística” que podría acompañarlos y sirve de esquema para una novela futura.

El lector no es sólo cómplice: ahora es otro escritor trabajando con este material. La cadena se amplía: no sólo hacemos máquinas que hagan novelas por nosotros; estos esquemas se presentan como planes para que futuros artistas también se desprendan de sí mismos. No hay necesidad de escribir estos libros, basta con imaginarlos; al entender la literatura como arte es inevitable incluir los esfuerzos y alcances del arte conceptual y el papel que exigen del usuario.

<sup>18</sup> Aira, *Duchamp en México*, 47–9.

<sup>19</sup> Aira, *Duchamp en México*, 59.



# La radio y sus *sounds* como maquinaria literaria

## El *estridentismo* mexicano y su historia radial

Christiane Quandt (Freie Universität Berlin)

**RESUMEN:** La radio y el Estridentismo mexicanos se estrenan en el año 1921. Los estridentistas, entre ellos Luis Quintanilla (Kyn-Taniya), Germán List Arzubide, Arqueles Vela y Manuel Maples Arce, estaban fascinados por la transmisión inalámbrica, sus sonidos y ruidos. Esto dejaría huella en su producción poética. A la vez, el grupo colaboró con una de las primeras estaciones de radio en México. Es así que la metáfora radiofónica se encuentra en su poesía y se materializa con la transmisión de "T.S.H." de Germán List Arzubide en 1923. El núcleo temático del presente artículo es ese fundamento estético: los *sounds* de la radio, tanto metafóricos como reales, que se entrelazan con la historia del Estridentismo. A partir de textos como "T.S.H." y del poemario *Radio* (1924) de Kyn-Taniya, así como de "Ciudad número 1" (1927) de Germán List Arzubide, indagaré los *sounds* radiopoéticos en el contexto de la modernización tecnológica y literaria de principios del siglo XX. La representación literaria de la radio en América Latina empieza con el estridentismo y, no obstante sustanciales transformaciones, sigue presente hasta las literaturas actuales.

**PALABRAS CLAVE:** estridentismo, radio y literatura, Sound studies literarios, vanguardia literaria, literatura mexicana, años veinte.

**ABSTRACT:** The year 1921 marked the beginning of both the avant-garde movement of *Estridentismo* and Mexican radio transmission. *Estridentista* poets such as Luis Quintanilla (Kyn-Taniya), Germán List Arzubide, Arqueles Vela, and Manuel Maples Arce were fascinated by the innovative wireless technology and its new, strange sounds, and noises. This fascination left a deep influence in their poetical production. At the same time, members of this group worked together with one of the first radio stations in Mexico. Thus the metaphor of the radio is present in *Estridentista* poetry and materializes with the broadcast of Germán List Arzubide's poem "T.S.H." in 1923. This aesthetic foundation, in which the metaphorical and real sounds of the radio are entangled with the history of the *Estridentismo* movement, is the central topic of my article. Beginning with texts like "T.S.H." by List Arzubide and the poetry collection "Radio" (1924) by Kyn-Taniya (Luis Quintanilla) as well as "Ciudad número 1" (1927) by Germán List Arzubide, I will analyze these poetically relevant radio sounds in the context of technological modernization at the beginning of the 20th century. Thus, the literary representation of radio in Latin America began with *Estridentista* poetry, and despite substantial transformations along its history, the sound of the radio is still present in contemporary Latin American literatures.

**KEYWORDS:** Estridentismo, Radio and Literature, Literary Sound Studies, Literary Avant-garde, Mexican Literature, 1920s.

**SCHLACWÖRTER:** Estridentismo; Radio und Literatur; Literarische Sound Studies; Literarische Avantgarde; Mexikanische Literatur; 1920er Jahre

## Contexto número 1: La radiodifusión

En 1920 la radio hace su entrada en el mundo como primer medio inalámbrico de distribución de información sonora.<sup>1</sup> Los primeros países en introducir la nueva tecnología son los Estados Unidos de América y Argentina. México sigue apenas un año más tarde, 1921, con la primera transmisión oficial hecha por Pedro y Enrique Gómez desde el Teatro Ideal en la capital mexicana. En ese mismo año Constantino Tárnava instala en Monterrey la primera emisora formal, llamada *Tárnava Notre Dame*. Dos años más tarde, en mayo de 1923, se instala la primera emisora en la ciudad de México con el nombre *El Universal – La Casa del Radio*, una iniciativa de la revista *El Universal Ilustrado* en conjunto con una tienda de artículos electrónicos. Sigue en septiembre del mismo año la emisora *El buen tono*, financiada por la fábrica de cigarros del mismo nombre. A partir de 1924 se asignan siglas identificatorias a las emisoras según lo resuelto en la Conferencia Internacional de Telecomunicaciones en Berna. En la conferencia subsiguiente, de 1929 en Washington, se decide que las emisoras mexicanas se identificarán con las siglas XAA a XPZ, disposición vigente hasta el día de hoy.<sup>2</sup> Estas primeras emisoras nacieron por iniciativa de aficionados, algunos de ellos ingenieros de profesión y todos profundamente interesados por la nueva tecnología. La transmisión de sonidos nace de la transmisión de señales, llamada telegrafía.<sup>3</sup> El dispositivo radial de ese momento se componía de un receptor de válvula, de tamaño

<sup>1</sup> La tecnología inalámbrica se había iniciado con Guillermo Marconi en 1895, cuando se realiza la primera transmisión de señales a distancia en Inglaterra. En 1901 sigue la primera transmisión transatlántica Terranova-Irlanda por la *Marconi Wireless Telegraph and Signal Company*. Ese mismo año empieza la experimentación con transmisiones de voz por las ondas hertzianas. La tecnología de transmisión inalámbrica sirve en la Primera Guerra Mundial como medio de comunicación militar, después algunos veteranos siguen utilizándola de manera informal. Así se establece una red de aficionados en muchos países del mundo, también en América Latina, donde la institucionalización del medio se da en 1920 en Buenos Aires (Juan Gargurevich, *La Peruvian Broadcasting Co. Historia de la Radio (I)* (Lima: La Voz Ediciones, 1995, 99).

<sup>2</sup> Gabriel Sosa y Perla Olivia Rodríguez, “La radio en México”, en *La radio en Iberoamérica: evolución, diagnóstico y prospectiva*, coord. Arturo Merayo (Sevilla y Zamora: Comunicación social ediciones y publicaciones, 2007), 245–87, aquí 247.

<sup>3</sup> A diferencia de la transmisión de sonidos de voces o músicas por medio de la telefonía sin hilos (o sea la tecnología de la radio), la telegrafía sin hilos, su antecedente, era solamente capaz de transmitir señales en código Morse.

y peso mucho mayor que las radios de hoy en día con un dial y una pequeña luz, y de un par de audífonos o de un altoparlante.<sup>4</sup> La calidad del sonido era bastante mala en comparación con la de los aparatos actuales. Se transmitía en onda larga (para distancias menores) y onda corta (para distancias mayores)<sup>5</sup> y en amplitud modulada (AM), y todavía no había una programación regulada. Eso significa que se emitía solamente algunas horas diarias o incluso semanales, y al encender el aparato eran muy pocas las frecuencias en las que se podían escuchar emisiones. La radio era todavía, dado el elevado precio de los aparatos receptores, un privilegio de las clases acomodadas y no se había convertido aún en un medio masivo. Los pocos receptores disponibles ostentaban un aura mágica para los primeros radioescuchas, fascinados por la transmisión sin hilos de voces y de músicas que les llegaban de lejos. La radio se financiaba gracias al patrocinio de empresas, como en el caso de *El buen tono*, o de suscripciones a revistas o periódicos, como en el caso de *El Universal*. A diferencia de las radiodifusiones alemanas e inglesas, financiadas desde sus comienzos en 1923 con recursos públicos, en el continente americano hasta el día de hoy la radiodifusión tiene carácter comercial y se halla mayoritariamente, con excepción de Cuba, en manos privadas.<sup>6</sup>

## Contexto número 2: el estridentismo

El estridentismo se estrena en el mes de diciembre de 1921. En este mismo año el iniciador del movimiento estridentista, el poeta Manuel Maples Arce, lanza el primer manifiesto del movimiento como hoja volante y afiche bajo el título *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Afirmará sobre su manifiesto:

Yo había pensado reiteradamente en el problema de la renovación literaria de manera inmediata, en ahondar las posibilidades de la imagen, prescindiendo

<sup>4</sup> Los aparatos de radio domésticos se escuchaban todavía sin altoparlante, con audífonos.

<sup>5</sup> En México se empezó a transmitir en onda corta a partir de 1926, pero había ya antes la posibilidad de captar emisoras de Estados Unidos que transmitían en onda corta. Rubén Gallo, "Radiovanguardia: poesía estridentista y radiofonía", en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, coord. Wolfram Nitsch et al. (Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln: 2008), 146).

<sup>6</sup> En otros países había otros modelos de financiamiento, por ejemplo las "sociedades de radio" en Brasil o el modelo estatal en Alemania o Inglaterra. Por otro lado, se puede considerar la radiodifusión en Cuba una excepción, ya que todas las emisoras fueron convertidas en órganos del Estado después de la Revolución (1959, 1960). Oscar Luis López y Renaldo Infante Urivazo, "La radio en Cuba", en *La radio en Iberoamérica: evolución, diagnóstico y prospectiva*, coord. Arturo Merayo (Sevilla y Zamora: Comunicación social ediciones y publicaciones, 2007), 185).

do de los elementos lógicos que mantenían su sentido explicativo. Inicé una búsqueda apasionada por un nuevo mundo espiritual, a la vez que trabajaba por difundir entre la juventud mexicana las novísimas ideas y los nombres de los escritores universales vinculados al movimiento de vanguardia, al que México había permanecido indiferente... Explicar las finalidades de la renovación implicaba un largo proceso. La estrategia que convenía era la de la acción rápida y la subversión total. Había que recurrir a medios expeditos y no dejar títere con la cabeza. No había tiempo que perder. La madrugada aquella me levanté decidido, y sin que mediara ningún mensaje de la Corregidora, pues no estaba yo de novio, ni chocolate previo que recuerde, me dije: no hay más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez.<sup>7</sup>

Aparte de imágenes violentas como la del asesinato del poeta modernista González Martínez o –en otro pasaje– la de la ejecución del compositor romántico Frédéric Chopin en la silla eléctrica, el manifiesto se vale de varios motivos de los movimientos de vanguardia, las “novísimas ideas”, que habían precedido al estridentismo. Del futurismo toma la fascinación por las máquinas –la “acción rápida”–, lo tecnológico y la gran urbe como cuna de lo creativo. Del creacionismo, la aspiración a un arte que deja de imitar el mundo para competir con la naturaleza creadora –los “medios expeditos”–, del surrealismo y del dadaísmo, la afición inquieta a lo inconsciente, lo espiritual –“una búsqueda apasionada por un nuevo mundo espiritual”– y el humor –“me levanté decidido, y sin que mediara ningún mensaje de la Corregidora, pues no estaba yo de novio, ni chocolate previo”– además de la “subversión total” de prescindir completamente de la lógica establecida e inventar nuevas estéticas al “ahondar las posibilidades de la imagen”. Del cubismo se inspira en la técnica de superposición de fragmentos, collage y la yuxtaposición de lo aparentemente contradictorio, entre muchos otros. Además de esas afinidades, aparece al final del manifiesto como *Directorio de Vanguardia* una larguísima lista de nombres, entre los cuales figuran “Guillermo Apollinaire” [sic], “Tristram Tzara” [sic], “Francisco Picabia” [sic], “Marcel Duchamp”, “F.T. Marinetti”, “Van Gogh”, “Pirandello” y muchos más.

En los años siguientes el estridentismo se desarrolla con rapidez. Con cuatro manifiestos en total, lanzados entre 1921 y 1926, un libro que resume el movimiento en su etapa final,<sup>8</sup> revistas alineadas con el movimiento como el

<sup>7</sup> Manuel Maples Arce, cit. en Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Lecturas Mexicanas, cuarta serie (México: Conaculta, 1997), 41.

<sup>8</sup> *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide se publica en 1926 en Xalapa a modo de conclusión y fin del movimiento.



importantísimo *El Universal Ilustrado*, la revista *Zig Zag* y la *Revista de Revistas*, además de las revistas editadas por los propios miembros del movimiento, *Irradiador*, *Ser* y *Horizonte*, ya en 1922 el estridentismo constituye un grupo de artistas y poetas radicalmente renovador. Los principales miembros del movimiento son entonces los poetas Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo y Luis Quintanilla además de los artistas plásticos Germán Cueto, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal. Sus zonas de influencia van del D.F. a Puebla y Xalapa, ciudad que durante cierto tiempo se convierte en la anhelada Estridentópolis<sup>9</sup>; y finalmente llega a Ciudad Victoria donde se lanza el último manifiesto en 1926.

La estética estridentista se inspira en la ciudad como espacio urbano y moderno marcado por las máquinas, los automóviles, la incipiente industria pesada, lo urbano, los postes telegráficos y eléctricos y los alambres aéreos. Aunque se distancia radicalmente del modernismo, “asesinando” algunos de los poetas modernistas, reutiliza de forma más o menos irónica algunos de los motivos romántico-modernistas de la época anterior. Motivos nocturnos, bailes, encuentros románticos también hacen entrada en el paisaje urbano-tecnológico del estridentismo. No en vano el nombre del movimiento evoca una impresión acústica, ya que en muchos de los poemas y poemarios de los estridentistas el mundo de los sonidos juega un papel clave, pero no son los nocturnos de Chopin que sirven de cortina musical, sino los sonidos fabricados o transmitidos tecnológicamente. Van hasta a mandar en varios de sus manifiestos a la silla eléctrica al compositor y pianista Chopin, representante y símbolo de la música romántica. Esta predilección por el oído los dirige, en aquel 1921, hacia el invento tecnológico de mayor actualidad. Es la radio, un medio meramente acústico, el que veneran explícita e implícitamente, y no la fotografía ni el cine. Afirma Luis Mario Schneider acerca de la estética estridentista:

---

<sup>9</sup> En 1925 Manuel Maples Arce obtiene un cargo de secretario de gobierno del Estado en Xalapa y ello desemboca en la transformación de la ciudad en centro del estridentismo: “Pocos días después Maples Arce llama a colaborar al gobierno a algunos de los más esclarecidos miembros del Movimiento Estridentista. Germán List Arzubide llega con nombramiento de secretario particular de Maples Arce, y profesor en la Escuela de Bachilleros de Xalapa. Más tarde se le confiará la dirección de la revista *Horizonte*, órgano del movimiento. Llegan poco después Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez como responsables de la presentación tipográfica de la revista y de las ediciones. [...] Xalapa dejó de llamarse así para pasar a ser *Estridentópolis*.” (Schneider, *El estridentismo*, 140).

El estridentismo es sin lugar a dudas el primer movimiento literario mexicano que en este siglo introduce algo novedoso. Si bien no se puede afirmar lo mismo con respecto a las otras corrientes de vanguardia con las que coincide, pues son demasiado visibles las influencias del futurismo, del unanimismo, del dadaísmo, del creacionismo y del ultraísmo sólo en el relativismo de la primera época estridentista, en el momento en que adopta la ideología social de la Revolución Mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización, y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia internacional. [...] El estridentismo está inscrito dentro de un auténtico sistema lingüístico de vanguardia. No sólo observa una dirección de lenguaje puramente emotivo, desdeñando cualquier interferencia descriptiva, sino que utiliza *pirotécnicas verbales*, íntimamente fusionadas con elementos que constituyen el *ritmo* de la historia cultural de ese momento. Fija el poema por escalones de imágenes y metáforas por lo general de raíz cubista, yuxtapuestas, pero motivadas todas por una sola idea.<sup>10</sup>

Uno de los recursos estridentistas que Luis Mario Schneider llama “pirotécnicas verbales” es la referencia que los poetas hacen a la radio con su chispa eléctrica, medio de por sí estridente e innovador que constituye, entre otros, el ritmo de la cultura urbana del momento.

### Conexión número 1: estridentismo y radio

Para los estridentistas la radio se convierte en encarnación del *sex appeal* de lo eléctrico, lo moderno y lo mágico, y esa relación va más allá de lo metafórico incluyendo una colaboración práctica y económica, un sondeo estético y una atracción erótica a lo inexplicable o “mágico” de las olas invisibles. Por un lado, la mencionada emisora de radio *El Universal – La casa de Radio* fue abierta por iniciativa de la revista *El Universal Ilustrado*, estrechamente conectada con el estridentismo y la estación de radio y fábrica de cigarros *El buen tono*. Para esta los artistas estridentistas, en este contexto no como artistas, sino como agentes comerciales, elaboraban la publicidad utilizando los recursos estéticos de su movimiento artístico.<sup>11</sup> Por otro lado, los poetas y pintores empiezan a desarrollar en sus trabajos una estética radial. Como resultado, el primer poema radiofónico fue escrito expresamente para la apertura oficial de *El Universal – La casa del Radio* en mayo de 1923. Es ese el mismo año del *Manifiesto Estridentista Número 2*, aparecido en Puebla y firmado por los entonces ya miembros del movimiento Manuel Maples Arce, Germán List

<sup>10</sup> Schneider, *El estridentismo*, 212s, la cursiva es mía.

<sup>11</sup> Sosa/Rodríguez, “La radio en México”, 247.

Arzubide y Salvador Gallardo, entre otros. Es también el año en que los estridentistas fundan su revista *Irradiador* y disponen de fructíferos contactos internacionales con distintos grupos, tanto en América como en Europa.<sup>12</sup> Se ve principalmente en el nombre y la gráfica de esta revista que la relación con la radio se hace cada vez más explícita.

Uno de los eventos que más saltan a la vista al hablar de la radio y del estridentismo es la mencionada ceremonia de apertura de la radioemisora *El Universal – La casa del Radio* el 8 de mayo de 1923 en la que, curiosamente, se incluyó la transmisión de piezas musicales de Frédéric Chopin. Esta aparente contradicción puede ser vista como estrategia para crear un parodoxo, una tensión programática del movimiento de vanguardia.<sup>13</sup> Para la ocasión Carlos Noriega Hope, jefe de la revista y de la emisora, había pedido a su amigo Manuel Maples Arce que escribiera un poema sobre la nueva tecnología. Maples Arce accede a hacerlo y escribe su poema “T.S.H.” para la ocasión, si bien hasta el momento no había tenido oportunidad de escuchar la radio. Dice el poeta:

Este poema [“T.S.H.”] lo escribí especialmente para la velada de la apertura de la emisora radiofónica que dirigía Carlos Noriega Hope. Unos días antes de la inauguración de esa radiodifusora [...] Noriega Hope me pidió que escribiera un poema sobre la radiofonía.

Yo nunca había oído la radio. Ni siquiera conocía un aparato. Eran esos días en que empezaba el interés por la radiofonía. Y fui a casa de un amigo [...] y oímos una estación, con todos los problemas que se planteaban entonces a los aparatos y...bueno, tuve una impresión viva de todos esos ruidos y esas músicas que pasaban de una onda a otra, con cierta confusión. Bajo los efectos de esa audición me fui a casa, ya muy tarde, y escribí “T.S.H.”. Cuando Noriega Hope lo recibió, me pagó 15 pesos por él.<sup>14</sup>

### Texto número 1: “T.S.H.”<sup>15</sup>

“T.S.H.” había sido publicado por primera vez en forma escrita el 5 de abril de 1923, esto es, un mes antes de su transmisión radial. Apareció en la edición de *El Universal Ilustrado* dedicada exclusivamente a la radio, junto a una

<sup>12</sup> Schneider, *El estridentismo*, 69.

<sup>13</sup> En la transmisión se incluyeron piezas musicales de Chopin y Mozart interpretadas por Andrés Segovia, canciones mexicanas interpretadas por Celia Montalbán y algunas melodías de Manuel M. Ponce ejecutadas por el propio compositor (Gallo, “Radiovanguardia”, 276, nota pie de página 9; *El Universal Ilustrado* número 313, 10 de mayo de 1923).

<sup>14</sup> Entrevista a Maples Arce cit. en Gallo, “Radiovanguardia”, 281.

<sup>15</sup> Incluido en Schneider, *El estridentismo*, 545–6.

llamativa ilustración del pintor Bolaños Cacho y con el subtítulo entre paréntesis: “El poema de la radiofonía.”<sup>16</sup> Más tarde se incluye en *Poemas interdic-tos*, publicado en 1926. Obviamente el poema, cuyo título es un anagrama del nombre que se daba a la radio en aquel entonces, “telefonía sin hilos”, está marcado por el asombro del yo lírico ante la primera experiencia radiofónica. Dice Luis Mario Schneider: “La telefonía sin hilos es al mismo tiempo símbolo y realidad por lo que representa el adelanto de la radiofonía [...] Para la vanguardia la T.S.H. es casi un equivalente concreto de la metáfora. ‘T.S.H.’ suscita en el poeta un ambiente cósmico de imágenes en donde la palabra tiene una vida progresiva, autónoma”.<sup>17</sup> Mirándolo de cerca, queda claro que el poema fue escrito bajo el impacto directo y primario de escuchar la radio por primera vez, tal como afirma el poeta. El yo lírico viaja con las ondas en la oscuridad del medio, “ciego”, o sea, sin alguna orientación visual. La magia y el asombro generados por la tecnología se funden con la profunda subjetividad de la estética estridentista y las imágenes románticas más o menos irónicas del yo solitario bajo un cielo nocturno poblado de luna y estrellas. Siempre utilizando metáforas radiofónicas, la mente del yo lírico enlaza asociaciones y recuerdos:

Las antenas insomnes del recuerdo  
recogen los mensajes  
inalámbricos  
de algún adiós deshilachado. (vv. 19-22)

Y sigue una estrofa que bien se puede leer como alusión al naufragio del Titanic en 1912, en el que la entonces utilizada telegrafía sin hilos no pudo evitar la muerte de cientos de personas. Pero las “mujeres naufragadas | que equivocaron las direcciones | trasatlánticas” no solamente aluden a las víctimas del naufragio en el mar, sino que hacen referencia a otro tipo de naufragio propio del paisaje urbano: la prostitución. Queda evidente que, hasta cierto punto, se ve realizada la programática estridentista en este poema. Conforman el texto tanto las yuxtaposiciones de imaginarios irónicamente romántico-modernistas con los tecnológicos, como también la urbanización y sintetización de la poesía, frases elípticas, asociativas o sin conexión visible. Aquí se podría afirmar que a pesar de que no hay una conexión visible sí

<sup>16</sup> Esta edición de *El Universal Ilustrado* contiene, además de varias informaciones y anécdotas en torno a la radio, un manual de instrucciones para construir un aparato receptor muy sencillo, *El Universal Ilustrado* 308, 5 de abril de 1923, 38–9.

<sup>17</sup> Schneider, *El estridentismo*, 197s.

existe la conexión “inalámbrica” que, en un nivel metafórico, describe la poética de la desconexión o el cruce de distintas transmisiones –inalámbricas, o sea sin aparente conexión– en el éter, como ocurre al mover el dial de la radio. Es el ritmo de la tecnología, de las ondas electromagnéticas en el entorno urbano, el que define el paso del poema. Sigue la “Jazz-Band de Nueva York”, otro elemento que para los estridentistas pertenece invariablemente al *soundscape*, o paisaje acústico, de la modernidad. En “T.S.H.” el *soundscape* radial que se nos abre culmina en la imagen del “manicomio de Hertz, Edison y Marconi”, cuyos esfuerzos hicieron posible la tecnología de la telefonía sin hilos que ahora prevalece en las ondas del éter donde se confunden y entremezclan los idiomas y las identidades y el escucha se convierte en nada más que orejas con “cerebro fonético” inmaterial, navegando sobre las caóticas olas nocturnas. Acerca del “manicomio” que invoca la “locura de la radio” escribe Rubén Gallo:

La radio es un invento “loco”, que surge de los descubrimientos de estos tres inventores. ¿Por qué se asocia la radio con la locura? Porque este invento llenó los cielos de música extraña [...] y de palabras en lenguas incomprensibles (como el “Hallo” anglo-germánico que aparece en el poema de Maples Arce) una serie de comunicaciones que gran parte del público consideró como incomprensibles, irracionales y desquiciadas.<sup>18</sup>

Es la radio en su primer dispositivo con audífonos lo que define esa locura y soledad a oscuras. El medio que carece de estímulos visuales, pero que a la vez se convierte en imagen sinestésica de un paisaje fantástico, conforma el telón de fondo de la poesía estridentista. Citando a Miguel Corrella: “‘T.S.H.’ constituye un homenaje poético a la radiofonía que convierte a la radio en metáfora del ideario estético vanguardista”.<sup>19</sup> Dando un paso más, se ve que la metáfora radiofónica es acompañada por una colaboración concreta de los poetas y artistas con el medio además de la del entrelazamiento de la poesía con el medio que ocurre con el poema “T.S.H.” que fue escrito explícitamente para la inauguración de una emisora bajo el impacto de la primera experiencia radial del poeta y cuya primera publicación fue la transmisión por la radio. De esta forma y gracias a los estridentistas, la radio se convierte en uno de los medios de la estética vanguardista.

<sup>18</sup> Gallo, “Radiovanguardia”, 277.

<sup>19</sup> Miguel Corella Lacasa, “El Estridentismo y la radio. Estetización y politización de la radio en la vanguardia mexicana”. en *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, ed por Lratorio de Creaciones Intermedia (Valencia: Editorial de la UPV, 2004), 107-1

## Texto número 2: *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*<sup>20</sup>

Lo que Corrella llama “metáfora del ideario estético” de los estridentistas encuentra poco más tarde otra expresión mucho más amplia en el poemario de Kyn-Taniya: *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*. Kyn-Taniya estuvo durante mucho tiempo geográficamente alejado del movimiento estridentista, ya que creció en Francia, estudió en Nueva York y luego ejerció diversos cargos diplomáticos, uno de ellos en Guatemala. Dice Luis Mario Schneider acerca de ello: “Aunque Luis Quintanilla no formó parte del grupo verdaderamente activo del Movimiento Estridentista [...], la crítica y los miembros del grupo lo consideran perteneciente a él.”<sup>21</sup> Por sus contactos en París y Nueva York, y por el impacto que esas experiencias tuvieron en su poesía, Kyn-Taniya es considerado representante de la estética dadaísta dentro de la vanguardia mexicana. Ya desde su primer poemario, *Avión* (1923), utiliza un lenguaje banalizante, casi infantil, y asociaciones libres para describir fenómenos urbanos y tecnológicos. Nunca falta en esos poemas una chispa de humor, en ocasiones absurdo. Estas características reaparecen en su segundo poemario *Radio*, publicado en 1924 por la editorial Cultura con una portada diseñada por Roberto Montenegro y sobre el cual escribe Luis Mario Schneider:

Gran parte de las trece composiciones son apreciaciones paisajísticas, pero de un paisaje poco terrenal. Más cósmico o más astral; como si al poeta le interesara documentar, pintar ondas inalámbricas. De esta manera, la técnica de noticias o transmisiones radiales constituye la básica estructura de la mayoría del poemario. Ejemplo contundente es “...IU, IIIUUU, IU...” que reproduce fonéticamente el ruido de sintonización de un dial de un aparato de radio.<sup>22</sup>

El primer poema, titulado “In Memoriam”, en forma de “padre nuestro”, es un homenaje al recientemente fallecido padre de Kyn-Taniya, el poeta modernista Amado Nervo. La conexión con las ondas del éter se da por el hecho de que muchas personas creían que las ondas electromagnéticas de la radio tenían poderes espiritistas que permitían la comunicación con los muertos, y hasta que lo que daba vida (incluso después de la muerte)<sup>23</sup> era la electrici-

<sup>20</sup> Incluido en Schneider, *El estridentismo*, 412–23.

<sup>21</sup> Schneider, *El estridentismo*, 81s.

<sup>22</sup> Schneider, *El estridentismo*, 95.

<sup>23</sup> Jeffrey Sconce describe a fondo la presunta conexión de lo espiritista con los medios electrónicos en su libro *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham: Duke University Press, 2000).

dad. Es justamente lo que hace Kyn-Taniya por medio de su primer poema inalámbrico: se comunica con su padre fallecido una semana antes, diciéndole adiós y advirtiéndole que tenga cuidado al ascender al cielo:

Ve cruzando con cuidado  
las diáfanas corrientes del espacio  
no se vaya tu alma a lastimar contra la luz

(vv. 10–2)

El segundo poema, “Midnight Frolic”, hace referencia a la confusión de voces en el aire:

Escuchad la conversación de las palabras  
en la atmósfera  
Hay una insoportable confusión de voces terrestres  
y de voces extrañas  
lejanas

(vv. 2–6)

Luego evoca el *sex appeal* de lo eléctrico, causa de lo siguiente: “Se erizan los pelos al roce de las ondas hertzianas”, y se evoca un ballet planetario al sonido de un jazz band neoyorquino para el cual el yo lírico busca su pareja. El espíritu de los dos próximos poemas, “Kaleidoscopio” y “Paisaje”, así como de “Era Noche de Mayo”, “Luces Frías”, “II Primavera”, “Marina”, “Noche Verde” y “Alba”, va en la misma dirección. Evocan las constelaciones planetarias, la “música de las esferas”, las distintas voces “transatlánticas”, las “corrientes magnéticas” y todos tienen su lado erótico que se nutre de lo electrizante y lo anónimo de las ondas hertzianas nocturnas. En su afán dadaísta, el poeta evoca “salones de baile” donde “las frívolas antenas | gozan eléctricos espasmos de frescura” al lado de árboles que amanecen “pintados de azul”.

El poema “S.O.S.” es, a su vez, un evidente homenaje al Titanic, catástrofe que impactó profundamente en todo el mundo incluso mucho después del año 1912 en que ocurrió. El vínculo del Titanic con el estridentismo y la radio se puede encontrar por un lado en la tecnología megalómana de la propia nave y por el otro en una (real) confusión de mensajes inalámbricos (en el momento telegráficos, no telefónicos) que causó un significativo retraso de las operaciones de rescate. Además fue esta catástrofe la que finalmente decidió que todo el mundo se quedaría con el código “S.O.S.” para situaciones de emergencia.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Este episodio es descrito en el amplio estudio comparativo de la historia de la radio en Alemania y Estados Unidos de Wolfgang Hagen, *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland USA* (München: W. Fink, 2005), 181-182.

Pero el más impresionante poema del libro es, sin duda alguna, “...IU IIIUUU IU...”. En forma análoga a “Números”, el poema reúne un popurrí de ruidos y fragmentos radiofónicos. Sin embargo, “...IU” se nos presenta en forma de bloque y en mayúsculas, carente de todo signo de puntuación salvo en la última estrofa, la que representa un anuncio de publicidad para un aparato de radio. Este poema muestra tanto la fascinación por lo inmediato, por la transmisión de voces y ruidos a través de la radio, como el cambio de ritmo que ello desencadena. La falta de puntuación encuentra su paralelo en la factual falta de respiración del aparato, que forma parte de su “naturalidad” mecánica y que se traduce en el ritmo de las transmisiones nocturnas. Ese nuevo ritmo, las voces que traen noticias internacionales, músicas neoyorquinas y ruidos poco terrestres, son la nueva base acústica de la ciudad estridentista, Estridentópolis. La mezcla de noticias internacionales (como la alusión al famosísimo combate de boxeo de Jack Dempsey contra el argentino Angel Firpo) con un potpurri de noticias absurdas, la alusión a los comerciales de radio y finalmente la transcripción<sup>25</sup> de lo que Adorno llamaría más tarde “radio voice”,<sup>26</sup> noción que denota los ruidos del éter al girar el dial, hacen de este poema una joya de la poesía radiogénica<sup>27</sup> de los estridentistas. “...IU” es el único poema estridentista que conforma una representación mimética de la “voz de la radio”. A su vez, lo más destacable es el hecho de que el yo lírico ya no habla, sino escucha, junto con el lector, la radio. Empezando con el “...IU IIIUUU IU...” de entre las frecuencias radia-

<sup>25</sup> En las palabras de Rubén Gallo: “Kyn Taniya offers a smorgasbord of sound programming. His poem includes news reports [...] musical programs [...], sports broadcasts [...], as well as bizarre bits of trivia [...]. These random juxtapositions replicate the structure of early radio shows, which combined music, news, and other announcements without much attention to creating a coherent program” (Rubén Gallo, *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution* Cambridge, MA: The MIT Press, 2005), 163s).

<sup>26</sup> Adorno denomina los sonidos específicos de la radio como “radio voice”, incluyendo la “illusion of closeness” que le es propia, y concede cierta autoridad a esa voz de la radio. Esa autoridad, según Adorno y a diferencia de la interpretación estridentista, es sumamente peligrosa: “Thus, they [the listeners] may be inclined to believe that anything offered by the ‘radio voice’ is real, because of the illusion of closeness. This voice can dispense with the intermediary, objectivating stage of printing which helps to clarify the difference between fiction and reality. It has a testimonial value: radio, itself, said it” (Adorno, *Current of Music* Malden, MA: Polity Press, 2006), 47).

<sup>27</sup> Citando al teórico André Cœuroy en su *Panorama de la radio* (Paris: Kra, 1930), Rubén Gallo distingue entre textos radiofónicos que “se limitan a describir la radio y los aspectos de la radiodifusión mientras que los textos radiogénicos [...] están escritos para ser transmitidos al aire.” (Gallo, “Radiovanguardia”, 281).



les, el yo lírico va moviendo el dial y los lectores “escuchamos” fragmentos variados que se suponen que llegan desde diferentes estaciones:

ÚLTIMOS SUSPIROS DE MARRANOS DEGOLLADOS EN CHICAGO ILLINOIS  
ESTRUENDO DE LAS CAÍDAS DEL NIÁGARA EN LA FRONTERA DE CANADÁ  
KREISLER REISLER D'ANNUNZIO FRANCE ETCÉTERA Y LOS JAZZ BANDS DE VIRGINIA Y TENESÍ LA ERUPCIÓN DEL POPOCATÉPETL SOBRE EL VALLE DE AMECAMECA ASÍ COMO LA ENTRADA DE LOS ACORAZADOS INGLESES A LOS DARDANELOS EL GEMIDO NOCTURNO DE LA ESFINGE EGIPCIA LLOYD GEORGE WILSON Y LENIN LOS BRAMIDOS DEL PLESIOSAURO DIPLODOCUS QUE SE BAÑA TODAS LAS TARDES EN LOS PANTANOS PESTILENTES DE PATAGONIA LAS IMPRECACIONES DE GANDHI EN EL BAGDAD LA CACOFONÍA DE LOS CAMPOS DE BATALLA O DE LAS ASOLEADAS ARENAS DE SEVILLA QUE SE HARTAN DE TRIPAS Y DE SANGRE DE LAS BESTIAS Y DEL HOMBRE BABE RUTH JACK DEMPSEY Y LOS ALARIDOS DOLOROSOS DE LOS VALIENTES JUGADORES DE FÚTBOL QUE SE MATAN A PUNTAPIÉS POR UNA PELOTA

Lo que en “T.S.H.” el yo lírico describe como experiencias al escuchar la radio, lo llega a vivenciar el lector en “...IU”. Empezando con una puesta en escena mimética de los *sounds* de la radio, “...IU” nos lleva literalmente por las olas del éter dándonos la propia experiencia radial en vez de quedarse en el nivel de la descripción. Mientras que otros poemas como “Números” se valen de recursos bastante tradicionales para el mismo fin, enumerando fragmentos radiofónicos y haciendo referencia implícita a la radio como marcador del tiempo (una de sus primera funciones, todavía vigente en las emisoras llamadas *radio reloj*) “...IU” evoca una experiencia completamente estridentista de la radio de los años veinte del siglo pasado, nos hace viajar en el tiempo y al final nos pide que compremos un aparato de radio para poder escuchar esas voces y esos ruidos tan fascinantes también en nuestra casa:

Todo esto no cuesta ya más que un dólar  
Por cien centavos tendréis orejas eléctricas  
y podréis pescar los sonidos que se mecen  
en la hamaca kilométrica de las ondas

Por medio de la estrofa final, “...IU” da el salto performativo más allá de las letras en papel, dirigiéndose directamente al lector, mediante de un spot de propaganda. Más concretamente que “T.S.H.”, que proporciona una impresión subjetiva de la radio de los primeros años, “...IU” provoca la propia experiencia mimetizando los *sounds* de la radio en la primera parte y un spot

de publicidad en la segunda, que a su vez transgrede varias fronteras. Primero, la frontera entre texto y lector; segundo, la frontera entre descripción e imitación (la última estrofa es ambas cosas); y tercero, lo que los futuristas llamaron los “fili” (hilos)<sup>28</sup> del lenguaje: las restricciones de puntuación y ortografía.

### Texto número 3: Ciudad Número 1

“Ciudad Número 1” fue publicado en 1927 por Germán List Arzubide y da una muestra del lugar de la radio dentro de la utópica Estridentópolis. Ya en la segunda estrofa aparece “El grito de las torres | en zancadas de radio” que al final se convierte en “el grito de todos los países”. Como ya se ha dicho, la radio es el medio que no sólo a nivel acústico, sino en general, mantiene íntegra la ciudad de Estridentópolis. Lo que en la ciudad decimonónica era el sonido de las campanas de las iglesias,<sup>29</sup> en Estridentópolis se reemplaza con el “grito de las torres”, que aporta el erotismo de las ondas eléctricas que rozan la piel causando un escalofrío o establecen una conexión con una voz femenina y exótica, las jazz bands de Nueva York, los salones de baile y las mujeres naufragadas. El cambio fundamental que los estridentistas describen es el cambio del *soundscape* que aporta la modernización con la irrupción de la electricidad, de los automóviles, los trenes y los tranvías, la urbanización. La radio, para ellos, se convierte en máquina que da vida, que inspira y que traspasa fronteras en aquello que representa el centro de su urbe utópica y de su poesía estridente. Es la máquina que da alas a la inspiración estridentista y hace que esta viaje por el aire y llegue hasta las estrellas.

### Conclusiones

Puede afirmarse que la radio para los estridentistas está estrechamente conectada con el *soundscape* de la ciudad moderna e ideal, además de tener un *sex appeal* electrizante y transportar contenidos de interés central para los

<sup>28</sup> Escribe acerca de ello Rubén Gallo: “En sus manifiestos el futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti celebró la ‘imaginación sin hilos’, un tipo de escritura que prometía liberar la poesía de la sintaxis y la puntuación –los ‘hilos’ que mantenían a la escritura atada a una época pretecnológica– e incitó a los poetas jóvenes a buscar nuevos modelos literarios en la radio.” (Gallo, “Radiovanguardia”, 273).

<sup>29</sup> En el texto fundacional de los *Sound Studies* Murray Schafer describe el sonido de las campanas como componente fundamental de las comunidades pre-eléctricas: “A parish was also acoustic, and it was defined by the range of the church-bells. When you could no longer hear the church-bells, you had left the parish” (R. Murray Schafer, *Our Sonic Environment and the Soundscape – the Tuning of the World* Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994), 376).

poetas como el jazz y la propaganda. Lo que en “T.S.H.” ya se anuncia con el yo lírico que nos invita a viajar por el cielo oscuro, encuentra su perfección en “Radio” de Kyn-Taniya: “Kyn Taniya has thus constructed an elaborate textual machine: Hertzian waves travel from the poet-antenna to the radio-text and are finally spoken by the reader-loudspeaker”,<sup>30</sup> afirma Rubén Gallo. El propio texto se convierte en máquina cuyas válvulas y luces eléctricas sirven de combustible de la estética estridentista. La torre que grita, la gran antena de radio, conforma el centro de la ciudad estridentista e ideal. Con esta propulsión electromagnética, invisible y mágica, empieza la representación literaria y poética de los *sounds* de la radio en América Latina que continúa hasta el día de hoy. Ejemplos canónicos como *Tres Tristes Tigres* (de Guillermo Cabrera Infante), *Boquitas pintadas* (de Manuel Puig), *La tía Julia y el escribidor* (de Mario Vargas Llosa) u obras más recientes como *Cómo me hice monja* (de César Aira) o *A guerra dos bastardos* (de la brasileña Ana Paula Maia) muestran la importancia literaria del medio y sus *sounds* en las múltiples posibles formas de representación, las transformaciones tanto de la representación literaria como de la medialidad acústica que en parte introdujeron ya los estridentistas.

---

<sup>30</sup> Gallo, “Mexican Modernity”, 166.



# Técnica, Tecnología, Posthumanismo

## La materia del texto

Gonzalo Navajas (University of California, Irvine)

**RESUMEN:** El inicio de mi trabajo se concentra en la versión de la técnica propuesta por dos pensadores del siglo xx que son determinantes para el tema: Martín Heidegger y José Ortega y Gasset. Para Heidegger, arte, filosofía, ciencia y técnica son componentes compatibles y complementarios de un todo unitario que desarrolla las diversas formas del saber humano. Según Ortega y Gasset, la técnica amplía los recursos del ser humano y lo hace, además, de manera independiente del medio natural. La técnica genera una supra-naturaleza y hace a la humanidad más autónoma y poderosa. Frente a la versión inmanente del humanismo que propugnan Heidegger y Ortega y Gasset, Walter Benjamin propone una deslegitimación del *homo universalis* de raigambre filosófica y literaria clásica para abrirse a otra versión en la que el concepto de hombre es mudable y carece de una continuidad histórica fundada en el convencional e imperativo origen clásico.

Estas conclusiones tienen consecuencias para la emergencia de un modo divergente de humanismo—un poshumanismo— que, sin negar la filiación clásica original, se separa de ella y la modifica con la inclusión de inflexiones diferentes. Concibo este poshumanismo como una nueva modulación integradora del pasado cultural que, alejándose de la disolución de la figura del autor y de la agencia única de la textualidad propia de Michel Foucault, no hace tabula rasa del archivo histórico y cultural. No parte de la nada absoluta en un devenir hacia un futuro carente de referentes previos legítimos. Por el contrario, este poshumanismo es una recomposición crítica de las vías previas del humanismo que se identifican con un yo sólido e inamovible.

Además de diversas fuentes teóricas, utilizo como referentes prácticos de mi propuesta textos de Arturo Pérez-Reverte, Enrique Vila-Matas y Jaime Gil de Biedma. En Pérez-Reverte considero su reconstrucción de segmentos privilegiados del pasado histórico. Gil de Biedma explora las posibilidades de una nueva posición existencial y estética a partir de la combinación de grandes referentes de la cultura académica y la popular. Vila-Matas emprende la deconstrucción irónica de lo que para el autor son las estructuras falsas de la sociedad del espectáculo incesante (Baudrillard).

**ABSTRACT:** The first section of my essay focuses on the definition of technic in two thinkers that are central regarding this topic: Martin Heidegger and José Ortega y Gasset. Heidegger posits that art, philosophy, science, and technic are compatible and complementary components of a unitary whole that encompasses the various forms of knowledge. Ortega y Gasset, for his part, maintains that technic expands the personal resources and qualities of

the human subject and that it does so independently from the natural environment. Technic generates a supra-nature and it makes humanity more autonomous and powerful. Instead of this immanent version of humanism proposed by Heidegger and Ortega y Gasset, Walter Benjamin suggests a de-legitimation of the *homo universalis* which is based on a classical European foundation. He then delineates a differing version of the human subject, one that is shifting and it lacks a historical continuity originating in the conventional classical premises.

These ideas have consequences for the emergence of a differential mode of humanism—a post-humanism—that, without completely denying the classical link, it inserts various new traits and qualities within it. I view this post-humanism as a new model that integrates the cultural past and, diverging from Michel Foucault's vision of the dissolution of the figure of the author and of a unique agency of textuality, it does not disqualify the historical and cultural archive. This posthumanism does not posit absolute nothingness and it does not support a future exempt of previous legitimate referents. On the contrary, this form of posthumanism allows for a critical recomposition of the prior ways of humanism that identify themselves with a solid and immovable self.

In addition to various theoretical sources, I use as practical referents of my proposal texts by Arturo Pérez-Reverte, Enrique Vila-Matas, and Jaime Gil de Biedma. In Pérez-Reverte I consider his reconstruction of privileged segments of the Spanish historical past. Gil de Biedma explores the existential and aesthetic options evinced by the combination of the great referents of academic and popular culture. Vila-Matas attempts an ironic deconstruction of what he considers are the false structures of the society of the uninterrupted spectacle (Baudrillard).

**PALABRAS CLAVE:** técnica; humanismo; autor; poshumanismo; academia

**KEYWORDS:** Technic; Humanism; Author; Post-humanism; Academy

**SCHLAGWÖRTER:** Technik; Humanismus; Autor; Posthumanismus; Materialität des Textes

## I. Versiones de la técnica

El tema de la técnica ha tenido dos versiones predominantes en las áreas de las humanidades y las ciencias sociales: como promesa de regeneración individual y colectiva con carácter próximo a la utopía (positivismo, socialismo “científico”, el progreso como panacea social) y, *a contrario*, como amenaza al statu quo cultural y, en particular, en cuanto a su relación con la preservación de la continuidad canónica literaria y artística. Esta dicotomía pervive hasta la actualidad, metamorfoseada, en formas diversas, afectando y condicionando la conceptualización y la contextualización de un tema que puede tener consecuencias mayores para la pervivencia de los estudios de humanidades en el ámbito académico y, por extensión, en el espacio que la literatura y las humanidades ocupan en el medio social del mundo contemporáneo. En ese contexto, los antiguos referentes de nación, nacionalidad y

lengua han entrado en un proceso de cuestionamiento profundo a causa del replanteamiento de las fronteras culturales tradicionales con la irrupción de la comunicación global y digital. La recurrente crisis de las humanidades se centra en gran parte en la respuesta que los estudios humanísticos puedan ofrecer al desafío conceptual y cultural que presentan los nuevos medios de comunicación que se ven directamente afectados por la evolución de la tecnología en general.

Los parámetros teóricos del tema no son nuevos y se plantean abiertamente ya en las primeras décadas del siglo xx cuando la emergencia de los nuevos medios de reproducción audiovisual masiva plantea, según Walter Benjamin enuncia en un ensayo seminal, un reto a un modelo cultural milenarista.<sup>1</sup> La referencia a dos pensadores capitales de ese momento es especialmente relevante y ayuda a ubicar apropiadamente las coordenadas del problema en la actualidad. Martin Heidegger y José Ortega y Gasset aluden a la redefinición a la que, según los dos pensadores, la creciente omnipresencia de la técnica obliga a las humanidades.<sup>2</sup>

Para Heidegger, la técnica es un concepto abstracto con cualidades y rasgos que el pensador utiliza para definir una época que, según él, pone en peligro la visión establecida y convencional de la cultura canónica prevaleciente. Apoyándose en el referente clásico griego, que es primordial en él, Heidegger considera que el concepto moderno de técnica deforma y adultera el concepto original del término, *techné*, que, en el pasado intemporal y sublimado de la Grecia clásica de Heidegger, quedaba integrado dentro de la actividad artística y filosófica para fundamentar un concepto unificado del saber en el que no cabían fisuras ni diferencias fundamentales. *Techné* im-

---

<sup>1</sup> De manera diferencial a su grupo generacional, Benjamin recibe abiertamente la nueva era de la tecnología visual y, en particular la cinematográfica, como el principio de la ruptura de la tradición académica y canónica: “the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition [...], a shattering of tradition which is the obverse of the contemporary crisis and the renewal of mankind” – “la técnica de la reproducción desgaja al objeto reproducido de la tradición [...], un resquebrajamiento de la tradición que es el reverso de la crisis contemporánea e implica la renovación de la humanidad”, Walter Benjamin, *Illuminations* (Nueva York: Schocken Books, 1998), 221.

<sup>2</sup> No son los únicos. Hannah Arendt, Thomas Mann y T.S. Eliot, por ejemplo, consideran el tema desde perspectivas específicas y diferenciales tanto desde el punto de vista cultural como del nacional e ideológico. Heidegger y Ortega y Gasset son, sin embargo, determinantes en cuanto que delimitan el tema con especial perceptividad y profundidad conceptuales. Ver Martin Heidegger, “Brief über den Humanismus” = “Letter on Humanism” en *Basic Writings* (Nueva York: Harper, 1977), 193–242 y José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía* (Madrid: Revista de Occidente, 1997).

plica no solo la acción concreta de crear o componer una máquina u objeto técnico con una utilidad específica. Es, sobre todo, un acto de “arrojar luz” y hacer emerger una dimensión potencial del medio natural que, sin la asistencia de la técnica, hubiera permanecido oculta. De ese modo, el atributo de instrumentalidad que va adscrito habitualmente a la técnica se combina con la orientación ontológica del pensamiento de Heidegger. Se hace *techné* como se hace poesía o pintura sin que exista una primacía o jerarquía evaluativa entre esas categorías. Heidegger se opone a un concepto del saber que divide en compartimentos separados e incommunicados los objetos de las humanidades y el arte y los de la actividad científica y su aplicación práctica en forma de técnica. Para Heidegger, arte, filosofía, ciencia y técnica son componentes compatibles y complementarios de un todo unitario que desarrolla las diversas formas del saber humano.

Ortega y Gasset comparte esta visión unitaria del saber pero pone mayor énfasis en las consecuencias contraproducentes de la parcelación del saber y en particular en la devaluación de la actividad humanística en detrimento de la científica y técnica. La fragmentación del conocimiento se corresponde a la división del yo moderno que, según Ortega, ha perdido su capacidad para la integración de los componentes complejos que forman los parámetros del saber contemporáneo. La amenaza al statu quo teórico y filosófico que anuncia Heidegger se extrema en Ortega y Gasset como un ataque a una civilización avanzada y exquisita que ha conseguido lo que Ortega juzga son logros extraordinarios. No obstante, como es característico del método de compensación conceptual interna propio de la reflexión filosófica en Ortega, el temor ante la técnica se equilibra con el reconocimiento, al mismo tiempo, de que los descubrimientos técnicos se convierten en un vehículo de superación de los límites que impone la naturaleza sobre la condición humana.

De acuerdo con esta visión vitalista y prometedora de Ortega, la técnica amplía los recursos del ser humano y lo hace, además, independientemente del medio natural. La técnica genera una supranaturaleza y hace a la humanidad más autónoma y poderosa. Este aspecto del tratamiento de la técnica es todavía funcional en la actualidad. Frente a la crítica ontológica de Heidegger, Ortega reconecta con el proyecto moderno kantiano que confía en el poder de la razón crítica y sus consecuencias prácticas para hacer avanzar a la humanidad hacia un estado superior de civilización y orden. Su afirmación de que la técnica no produce las cualidades que son necesarias para la formación de un yo integrado y completo puede tener todavía un interés re-



lativo en cuanto que hace ostensible las insuficiencias de la mente técnica, que Ortega define como su incapacidad para dirigir y que hoy, al margen de la propuesta jerarquizante y piramidal de Ortega, podemos reescribir como la unidimensionalidad de esa mente para captar y tratar los múltiples y complejos componentes existenciales e individuales de la condición humana.

Hasta aquí los prolegómenos del tema de la técnica como una cuestión de perspectiva ontológica y jerarquía canónica. No es, sin embargo, la única. Existe, además, en la época seminal y determinante de los años de entreguerras, otra orientación que considero más iluminadora para la situación actual. Esa orientación la realiza y perfila en particular la figura de Walter Benjamin, un intelectual que aunque, como Heidegger, Hannah Arendt y Ortega, se formó dentro del marco de la *Kultur* del alto modernismo europeo y el de la *high culture* angloamericana, optó por distanciarse críticamente de él para formular un modelo cultural más integrador que puede servir de fundamento teórico en la actualidad.

A diferencia de Heidegger y Arendt que se adhieren abiertamente al modelo del alto modernismo y no contemplan opciones alternativas para el hogar del humanismo de raigambre clásica, Benjamin se abre al mundo de la técnica y las nuevas formas de comunicación artística, representadas en particular por las artes audiovisuales y gráficas, y propone que esas formas nuevas de comunicación pueden redinamizar transformativamente un modelo humanista que se manifiesta exclusivista y limitador. Benjamin incide en un aspecto que ni Heidegger ni Ortega perciben al tratar el tema de la técnica: la técnica puede ser un instrumento de expansión cultural en cuanto que abre las puertas del arte y la cultura a segmentos de la sociedad que, sin ella, estarían vetados a conocerla. El cine, la fotografía y la reproducción discográfica sirven para ilustrar este fenómeno. Todas estas formas producen una democratización y expansión popular de la cultura que para Benjamin indica la irrupción de las masas en el ámbito de lo que Benjamin percibe como la limitada cultura académica. En la actualidad, esa expansión se ha confirmado y desarrollado exponencialmente con Internet y la comunicación digital.

El hecho de que Benjamin represente todavía hoy un modelo de pensamiento activo y no principalmente histórico, como el de Heidegger u Ortega y Gasset, se centra en el hecho de que este teórico parte de un concepto del discurso que es fragmentario e inclusivo de la diversidad y la multiplicidad de formas de teoría y el arte y que asimila la alta cultura, de la que él es conocedor profundo, con las nuevas formas del arte y el pensamiento po-

pular. Benjamin sigue siendo vigente y sugeridor porque no acepta la división entre formas diversas de expresión artística y conceptual y promueve la integración de los medios no literarios y escritos audiovisuales dentro de la normativa académica tradicional que favorecía la cultura literaria escrita por encima de otras formas más vinculadas con las innovaciones técnicas.

Además, a partir de su adhesión a una visión materialista de la historia y la experiencia humana, Benjamin promueve una versión del humanismo en la que la dimensión espiritual y ontológica no es la preferente. Para Benjamin, la obra clásica no es atemporal e inmutable sino que debe dialogar con un tiempo presente que puede percibirla e interpretarla de manera específica y diferencial. La obra se concibe como un objeto que puede ser modificado y transformado por las diferentes versiones de los que se aproximan a ella de manera creativa. Este concepto se aplica no solo a la multiplicidad de objetos artísticos efímeros que produce la cultura popular contemporánea sino también a los grandes referentes clásicos que pueden ser incluidos en un contexto diferencial que los reinterpreta y aproxima a la actualidad.

En lugar de irreverencia, Benjamin percibe en esta posición una apertura hermenéutica y una reconfiguración de los parámetros de la concepción artística. Un caso paradigmático ilustrativo es el de Andy Warhol que sigue y desarrolla el modelo materialista de Benjamin y convierte al objeto no estético, industrial y comercial, desprovisto de atributos de belleza y espiritualidad e incluso menospreciativamente vulgar y cotidiano, en digno de la mirada reconfiguradora del arte. La paradoja del arte materialista de Warhol y de los que, como él, (Ai Weiwei, Marina Abramovic) practican esta versión estética asimilativa es que, finalmente sus creaciones y *performances* artísticas, terminan siendo canonizadas y ocupan las salas de museos y centros artísticos y de ese modo acaban siendo ontologizadas y trascendentalizadas de manera similar a los cuadros de Rembrandt o Velázquez. Ejemplos de esta estetización de lo banal son los *Campbell's Soup Cans* (el cuadro basado la reproducción manipulada de treinta y dos latas de sopa de la marca Campbell) y los *Brillo Boxes*, una composición escultural hecha con cajas de empaquetamiento comercial de un estropajo de aluminio (llamado *Brillo*) para la limpieza de los utensilios de cocina. Las composiciones hechas con múltiples bicicletas o taburetes de Ai Weiwei son otros ejemplos recientes.

La inclusividad artística y filosófica no produce la devaluación intelectual y estética del arte sino que contribuye a enriquecer y repotenciar la actividad artística dentro de una situación cultural que se ha hecho más heterogénea y

multívoca, de manera considerable a partir de las diversas revoluciones tecnológicas que hemos experimentado con celeridad creciente a partir del final de la segunda guerra mundial. El paradigma estético se ha ampliado y diversificado haciéndose más dúctil, superando las taxonomías y divisiones arbitrarias y caducas que separaban e impedían la libre comunicación entre las manifestaciones artísticas de medios diversos: la creciente interactividad y diálogo creativo entre el lenguaje literario y el cinematográfico y audiovisual son un ejemplo.

## II. Técnica y humanismo

La eclosión de un paradigma estético y filosófico diferencial tiene ramificaciones significativas para el humanismo. En su conocida *Carta sobre el humanismo*, Heidegger se inquietaba frente al debilitamiento de los fundamentos clásicos del humanismo que ponía en peligro una secuencia cultural que se había mantenido ininterrumpida, según él, desde Platón hasta su propia obra, que reasume la orientación metafísica de la filosofía.<sup>3</sup> El humanismo clásico se apoya en la permanencia y la continuidad de unos referentes universales e inmutables. Esos referentes confieren estabilidad teórica e intelectual a un sistema social y cultural centrado en la supuesta homogeneidad de una naturaleza humana común y compartida por encima de las circunstancias individuales. Ortega corrobora esta llamada de prevención e inquietud cuando alerta contra la amenaza de la fractura de un sistema cultural milenario a causa de la invasión de formaciones sociales sin conciencia de la historia, que se afirman en el imperio del *hic et nunc* y la negación de las jerarquías del pensamiento y la cultura.<sup>4</sup>

Frente a esta forma inmanente y estática del humanismo, el modelo integrativo que desarrolla Benjamin propone una deslegitimación del *homo universalis* de raigambre filosófica y literaria clásica europea para abrirse a otra

<sup>3</sup> Heidegger equipara esta ruptura de la continuidad cultural en torno a la esencia del conocimiento humano a un estado de pérdida del hogar primordial de la humanidad que condena a los seres humanos a una condición de “Heimatlos”, de desconexión con la esencia primera de la naturaleza y el saber humanos. El ensayo, “Brief über den Humanismus” se publica por primera vez en 1947, cuando la situación de Alemania y de Europa en general se halla en un estado de profundo cuestionamiento de los presupuestos fundamentales de la trayectoria histórica y moral de Alemania. Heidegger, “Brief über den Humanismus”, 218.

<sup>4</sup> A pesar de su aproximación general favorable respecto a la técnica, Ortega y Gasset pone de relieve que la actividad de la técnica atiende a lo “superfluo”, lo no esencial de la condición humana: “La técnica es la producción de lo superfluo, hoy y en la época paleolítica.” Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, 35.

versión en la que el concepto de hombre es movable y mudable y carece de la imperativa huella clásica. El viejo humanismo se disuelve así en un repertorio amplio de opciones que son contextuales y discontinuas. El ser humano se concibe como un proyecto más que como la identificación con un modelo preestablecido de la naturaleza y la condición humanas. El fenómeno del tratamiento de la historia en la narrativa contemporánea provee una ilustración de la visión antiontológica y antijerárquica y no unidimensional de la experiencia humana que queda definida no solo por los componentes procedentes de la cultura escrita convencional sino también, y con frecuencia de manera preferente, por los elementos de la cultura popular determinada por las nuevas tecnologías de la comunicación, en particular las procedentes del medio audiovisual. El caso de la novela de Arturo Pérez-Reverte es ilustrativo.

Para Pérez-Reverte, la historia nacional pasada no se concibe como *Grosse Geschichte*, un todo monumental y permanentemente estable en su significado, sino como un proceso abierto a la reversión y la reconsideración de principios establecidos en torno a periodos, acontecimientos y personajes históricos. Esa es la razón de que la figura ficcional de Alatríste pueda llegar a convertirse en determinante en la redefinición y reescritura de un periodo canónico como es el siglo de oro español. Alatríste, un humilde soldado de los Tercios españoles, sin graduación y sin trayectoria militar y social destacadas, se transforma en el foco central de un periodo señalado por la grandeza vacua de los estamentos militares y nobiliarios que él contribuye a desenmascarar en toda la amplitud de su incompetencia y corrupción. Alatríste pone en cuestionamiento no solo una estructura social y política sino sobre todo una *Weltanschauung* improductiva que fue deletérea para el progreso del país y lo condenó a un declive ineluctable.

De manera paralela, en el medio de la cultura contemporánea, Pérez-Reverte inserta en la textualidad modos de la estética popular de la calle, como los grafiti y las instalaciones artísticas y las *art performances* improvisadas en el ambiente urbano, y los presenta como un vehículo de revulsión de las formas estratificadas y exclusivistas de la cultura convencional. *El francotirador paciente* pone de relieve este enfrentamiento de la marginación juvenil, carente de voz y representatividad propias, frente a la escritura y la literatura tradicionales y destaca el impacto potencial que tienen formas de expresión que desafían los principios convencionales en torno a la definición y evaluación de la cultura. En esa novela, se elige la ciudad de Verona,

con su asociación al teatro de Shakespeare (*Romeo y Julieta* y *Los dos hidalgos de Verona* están ubicadas allí), para producir una *performance* provocadora que desconcierta a los habitantes de esa ciudad y a las fuerzas del orden encargadas de proteger el orden establecido.

El pequeño ejército de grafiteros, comandados por su líder Sniper, ocupa el casco antiguo de la ciudad y lo somete a un despliegue provocador de mensajes de grafitis que tienen como función rechazar un concepto restrictivo e inflexible de la cultura que obstaculiza el modo de vida y expresión propio de los jóvenes. La voz narrativa reproduce esa ocupación de la ciudad por las figuras clandestinas de la subversión juvenil encarnada por Sniper y sus compañeros:

el casco viejo de la Verona histórica estaba invadido de sombras furtivas que pintaban corazones en cuanta fachada, pared o monumento hallaban al paso [...] alguien –luego supe que Sniper en persona– había logrado acceder a la torre Lamberti, sobre el tejado del Ayuntamiento, y pintar en su base, ... un enorme y desafiante corazón rojo con efecto de tres dimensiones, y la leyenda *Vomito sul vostro sporco cuore* pintado encima: Vomito sobre vuestro sucio corazón.<sup>5</sup>

El contraste y enfrentamiento entre el orden y la inmutabilidad de la tradición centenaria y el rechazo de ese orden por las nuevas formas de la comunicación asociadas con la juventud no parece poder abrirse a ninguna forma de resolución. El corazón tridimensional, símbolo de la solidaridad interna del grupo de grafiteros, se proyecta no solo contra la ciudad de Verona sino contra un concepto inflexible y estático de la cultura.

Una variable de este replanteamiento de la temporalidad histórica se presenta en *El tango de la Guardia Vieja* en el que la dicotomía entre formas antiguas del arte popular y versiones actualizadas de ese arte se presentan en una forma de oposición que no es irreconciliable sino que está abierta a la fusión y la compatibilidad de las divergencias.<sup>6</sup> El texto da prominencia a las formas originarias del tango en sus principios en los barrios portuarios de Buenos Aires, pero al mismo tiempo se abre a modulaciones más recientes de esa música y baile y trata de hallar una asociación y vinculación entre pasado y presente cultural.

A través de la elaboración de la historia del tango a lo largo del siglo xx hasta llegar a la actualidad, la narración promueve un diálogo entre las formas

<sup>5</sup> Arturo Pérez-Reverte, *El francotirador paciente* (Madrid: Alfaguara, 2013), 140.

<sup>6</sup> Arturo Pérez-Reverte, *El tango de la Guardia Vieja* (Madrid: Alfaguara, 2012).

clásicas y canónicas del arte y la cultura y las que se desarrollan en el presente. La novela de Pérez-Reverte alterna con fluidez entre la nostalgia por un tiempo y un arte supuestamente más puro y valioso (que puede actualizarse en segmentos sublimizados del Siglo de Oro o en una ciudad de Buenos Aires intemporalmente estetizada) y la movilidad e inestabilidad de un presente en el que la celeridad de los cambios tecnológicos impide una asimilación y evaluación de su significado y relevancia reales. De ese modo, pone de relieve que la literatura puede proveer un planteamiento incompleto pero reflexivamente operante de las antinomias que se producen entre el humanismo, la tecnología y los cánones culturales. Es en esta cualidad de reflexión parcial y asistemática, que no aspira a proponer respuestas absolutas ni omnicomprensivas a una realidad compleja y movidiza, donde la textualidad literaria puede hallar su especificidad y relevancia actuales.

Podemos recapitular de forma sumaria las aportaciones del pensamiento teórico a las relaciones entre el lenguaje y la cultura de la letra y el lenguaje y la cultura de la tecnología:

1. La versión canónica de la cultura, tal como se muestra de manera paradigmática en Heidegger y Ortega y Gasset, destaca la separación aparentemente insalvable entre las culturas de la letra y de la técnica sin que, al parecer, sea posible establecer una interconectividad efectiva entre ellas. Frente a esta posición canónica, la propuesta de Benjamin, que valora las aportaciones de las innovaciones de la técnica y las incorpora de manera creativa y activa al repertorio de las actividades humanísticas, presenta un marco conceptual alternativo dentro del cual replantear y abrir el *impasse* de la incapacidad de diálogo entre medios culturales distintos.
2. El humanismo no se fundamenta solo en la continuidad de la cultura convencional sino que implica saltos cualitativos de planteamiento y de conceptualización. De manera similar a como en la encrucijada de los siglos XIX y XX el telégrafo, la fotografía y los primeros medios audiovisuales ampliaron las dimensiones de la cultura abriéndolas más allá de los límites de lo local, los nuevos medios de comunicación amplían más todavía la intercomunicación universal. La tecnología no equivale a la confusión y el desorden que van adscritos a la disolución de esquemas y principios tradicionales. Aporta más bien la ruptura del elitismo cultural y la eclosión del lenguaje de la innovación de lenguajes alternativos. Más que un solo modelo de humanismo, existe una variedad de lenguajes y formas de creatividad artística y literaria que son tan legítimas como la variedad clásica del humanismo y el arte. La pro-

puesta canónica de Harold Bloom, en obras como *The Western Canon* (1994), es la expresión de la norma cultural ontológica y adolece de los problemas de exclusión y restricciones selectivas que se derivan del modelo heideggeriano.<sup>7</sup> Ese modelo se ha hecho estrecho y limitado para la revolución de la comunicación de la era digital y global. El cine de Almodóvar, que proyecta a un primer plano la marginación y los estilos de vida alternativos sería un ejemplo de esta potenciación de la antinormatividad.

3. Frente a los límites y las fronteras locales, la tecnología promueve el cuestionamiento de los lenguajes restrictivos. Favorece una clase de universalidad que, a diferencia de la centrada en la civilización y los símbolos e iconos nacionales de la cultura occidental, puede abrirse a otras opciones y lenguajes. Los nuevos modos y lenguajes tecnológicos pueden elaborar un contexto de diálogo no unidimensional sino multívoco y plural.

4. En lugar un yo ontologizado y unitario que se define a partir de la adecuación a unos principios incuestionados y absolutos, el yo de la cultura posthumanista es mutable y cambiante y no queda definido por principios universales que se legitiman por la continuidad de una cultura milenaria tradicional.

5. El modelo tecnológico reabre el tema del materialismo en cuanto que las nuevas máquinas y objetos y productos de la tecnología, como el ordenador, el *iphone* o el *ipad*, entre otros, no son entidades opuestas y contrarias a la empresa cultural sino que la prolongan y apoyan confiriéndole cualidades distintivas de las que había carecido previamente. La razón tecnológica, que en periodos críticos del siglo xx se aplicó a la destrucción indiscriminada y masiva (Lyotard y Paul Virilio asocian la razón absoluta hegeliana con la destrucción sistemática de Auschwitz), puede quedar redefinida a partir de la creación de otros objetos que generan no devastación y muerte colectivas sino también creatividad y diálogo por encima de las fronteras habituales de la patria, la nación y la cultura local.<sup>8</sup> La reducción de un concepto a una sola versión limitada debe ser superada por un concepto más abarcador e inclusivo.

---

<sup>7</sup> Harold Bloom, *The Western Canon* (New York: Harcourt Brace, 1994).

<sup>8</sup> Virilio centra la visión apocalíptica de la tecnología en la historia del siglo xx no solo en la devastación física y humana que puede producir sino también en la eliminación de la dimensión social y ética de la actividad humana que la acompaña. Paul Virilio, *A Landscape of Events* (Cambridge: MIT Press 2000), 10.

### III. El yo poshumano

Estas conclusiones previas tienen consecuencias para la emergencia de un modo diferencial de humanismo que, sin negar la filiación clásica original, se separa de ella para incluir inflexiones diferentes. A pesar de que la nueva forma de la figura de lo humano no sigue la continuidad de la tradición humanista que se prolonga desde el modelo primordial griego hasta la actualidad, es necesario destacar que este poshumanismo es una nueva modulación que, a diferencia de la propuesta de Michel Foucault, no hace tabula rasa y parte de la nada absoluta en un devenir hacia un futuro carente de referentes previos legítimos.<sup>9</sup> El poshumanismo no es un salto al vacío desde la atemporalidad. Se realiza más precisamente como un proceso de reconstitución del archivo cultural precedente, pero sin excluir las aportaciones de la tecnología de los medios de comunicación que se han convertido no solo en un instrumento de transmisión de contenidos culturales sino que han operado cambios internos determinantes en la naturaleza misma de la cultura.

Este modo poshumanista no es antropocéntrico ya que concibe al sujeto humano como situacional y relacional dentro de unos parámetros definidos esencialmente por los grandes textos escritos del pasado –como es la concepción propia de los pensadores del humanismo modernista– sino que incluye por igual y de manera dinámica y activa los productos de la cultura tecnológica de público amplio –de masas–, y, con ella, la máquina, el aparato, el instrumento de la técnica. El ordenador no solo no es incompatible con el texto literario sino que puede asimilarlo y contribuir a su desarrollo. El e-book no reemplaza al formato tradicional del libro en papel sino que expansiona su recepción a un público más amplio que lo percibe como un modo más asequible de leer e integrarse en la gran biblioteca electrónica y textual del saber del mundo.

He mencionado ya a Walter Benjamin como un propulsor del humanismo inclusivo e híbrido (no excluyente y jerárquico) que puede proporcionar conceptos fundamentales para el discurso actual. Más recientemente, Manuel Castells ha descrito el modelo de la sociedad de la intercomunicatividad universal de la Red (*the network society*) para pensar de manera creativa el nuevo modo de enfrentarse a las relaciones culturales actuales. En ese contexto, la

---

<sup>9</sup> La propuesta crítica de Foucault, que se vincula históricamente con la negación ontológica nietzscheana, no presenta una opción alternativa a la disolución del yo clásico. De modo diferente, Nietzsche anuncia un yo magnificado que se halla fundado en las ruinas del edificio del pensamiento tradicional.



tecnología no queda exenta de las exigencias éticas que el humanismo convencional ha promovido históricamente.<sup>10</sup> La tecnología que genera el extraordinario poder cognitivo y práctico del chip puede orientarlo hacia la expansión del saber y la comunicación al mismo tiempo que puede hacerlo derivar también hacia la creación del *drone* como un arma efectiva y anónima con la que alcanzar objetivos militares desde la cómoda distancia y seguridad de una sala de mandos ubicada a miles de kilómetros de distancia del objetivo a destruir. La misma tecnología que transmite datos e información con celeridad y facilidad inusitadas puede producir la muerte masiva e indiscriminada.

Esa ineptitud y ceguera éticas de la tecnología deja el espacio abierto para la funcionalidad de la textualidad escrita. Una nueva versión de ser humano, definido por un yo desenraizado, ontológicamente inestable, con referentes evaluativos tentativos, libre de los macro-principios superestructurales del pasado, apoyado en una metodología de pensamiento e identidad fragmentaria y discontinua, requiere de la reflexión valorativa y humanizante de la palabra escrita. Reescribiendo a Nietzsche y apoyándose en Gadamer, Gianni Vattimo ha caracterizado la nueva orientación y metodología epistémicas como una hermenéutica explorativa, es decir, un proceso que opera por aproximación y de manera tentativa, un camino en el que no hay un *ad quem* final y definitivo.<sup>11</sup> Esta conceptualización no se identifica con la euforia del progreso técnico del optimismo materialista y científico del gran salto adelante de la ciencia y la tecnología del siglo XIX ni con la condena antitecnológica en nombre de los grandes humanistas de la tradición clásica propia del nihilismo existencial y apocalíptico del periodo posterior a la posguerra mundial.

Proveo a continuación dos ilustraciones de esta nueva dimensión ética y cultural frente a los desafíos tecnológicos. Una procede del pasado reciente y la otra es plenamente actual. La obra y el perfil intelectual de Jaime Gil de Biedma actualizan la versión del método hermenéutico integrativo. El

---

<sup>10</sup> Castells reafirma el imperativo ético que debe regir la nueva cultura tecnológica que, en principio, parece estar exenta de toda limitación. Castells denuncia la ceguera moral de la tecnología y su responsabilidad en la devastación que produce en la historia del siglo XX, al mismo tiempo que aboga por las posibilidades de renovación que abren los nuevos descubrimientos tecnológicos en el área de la comunicación internacional. Manuel Castells, *The Rise of the Network Society* (Oxford: Blackwell, 1996), 472.

<sup>11</sup> Vattimo es capaz de extraer de la devaluación metafísica una metodología de pensamiento más efectiva tanto epistemológica como existencial y socialmente. Gianni Vattimo, *Hermeneutic Communism* (Nueva York: Columbia UP, 2011), 139.

lenguaje y el concepto del poema en Gil de Biedma vehiculan una biografía formada tanto en la *high culture* como en el ámbito de la calle y de las experiencias *underground* del poeta en una ciudad de Barcelona reconfigurada a la medida del deseo de un yo apegado a una visión materialista del cuerpo. Los referentes de los poemas de Gil de Biedma incluyen a W.H. Auden, T.S. Eliot, Góngora y Quevedo tanto como *simul et nunc* el lenguaje y el estilo de los barrios portuarios de una Barcelona canalla y nostálgicamente anárquica.

El cuerpo aparece en esta poesía como materialidad estricta, como una máquina primordial que no se oculta o disimula en falsas figuraciones metafísicas o espirituales sino que se presenta explícitamente como sensualidad, impulso sexual y atracción física hacia el otro. Este eje central de la poesía de Gil de Biedma se conjuga con el imperativo ético de la comunidad emotiva y filosófica con el otro reprimido y explotado y en el que el cuerpo material halla la compensación para sus carencias. La Barcelona de Gil de Biedma no responde a la bella estética modernista del repertorio de la cultura catalana burguesa a la que el poeta pertenece sino que se halla ocupada e invadida por la marginación de los emigrantes y desposeídos de los aldeaños de la montaña de Montjuic en la que el poeta resitúa su proyecto de renovación. El yo materialista y apegado a lo físico afirma un a priori utópico estrictamente centrado en la voluntad y el deseo de un cuerpo estrictamente material y sensual.

El otro caso es del Enrique Vila-Matas, cuya obra está motivada por el impulso de la deconstrucción irónica de lo que para el autor son las construcciones falsas de la sociedad del espectáculo incesante (Baudrillard). El “Bartleby” de Vila-Matas es el contra-personaje, derivado de Herman Melville, que se reproduce en diversos textos y pone en cuestionamiento las construcciones de la filosofía y metafísica convencionales. De modo paralelo a Gil de Biedma, Vila-Matas pone de relieve que la dimensión ética utópica y la dimensión de deconstrucción irónica son los campos en los que el texto literario puede operar para mantener la tensión creadora entre la vertiente literaria y humanística clásica y los nuevos modelos de comunicación y relación tecnológica y cultural.

Desprovisto de su aureola metafísica y redefinido como materialidad, objeto y producto a la vez, el texto puede ser abarcador e inclusivo frente a los nuevos procedimientos técnicos, los nuevos objetos maravillosos que, como el chip y la transmisión electrónica y audiovisual, han operado transformaciones capitales en el medio cultural. Al mismo tiempo, a través de la ope-

ración crítica y reflexiva que se fundamenta en el conocimiento y la discusión crítica de la continuidad, la cultura de la letra escrita puede contribuir a afirmar y reconfigurar una naturaleza humana que no puede ser captada y aprehendida solo a partir de una única dimensión.

La pluralidad hermenéutica es el paradigma más general del nuevo modo cultural que abre el siglo XXI. Han perdido vigencia las grandes causas y macroestructuras utópicas que generó el siglo XIX y la consecuente deconstrucción y descalificación de esos grandes proyectos omnicomprendivos que produjo, *malgré lui*, el siglo XX. La dimensión del nuevo siglo viene señalada tanto por la omnipresencia del ordenador y sus variantes tecnológicas como por la mirada irónica del texto vinculado con la crítica de los complejos de signos que constituyen el siglo XXI. Dentro de ese nuevo contexto, las únicas utopías que parecen viables son las que se centran en la subjetividad y las narraciones personales de un yo individual que ha aprendido a desconfiar tanto de las promesas futuristas, adscritas a las maravillas tecnológicas y las ideologías-panacea, como de las advocaciones a la nada y la destrucción apocalíptica.



## Artikel

Roman Jakobson contre Leo Spitzer . . . . .	135
Militantisme critique et défense d'une méthode	
Daniel Maira	
<i>Dante deutsch</i> . . . . .	155
Riflessioni sulle traduzioni tedesche della <i>Divina Commedia</i> nel Novecento (George e Borchardt)	
Thomas Klinkert	
Trois passants considérables devant la source coranique . . . . .	169
Hugo, Rimbaud, Gide	
Ines Horchani	
Die Literatur und Pessoa. . . . .	179
Überlegungen zur Genese der Heteronympoetik	
Gerhard Wild	
Die Graussuche als Sauf tour . . . . .	205
Mittelalterliche Erzählstrukturen in Bernard Leonettis parodistischem Fantasy-Thriller <i>La Quête brestoise</i> (2007)	
Anna Isabell Wörsdörfer	



# Roman Jakobson contre Leo Spitzer

## Militantisme critique et défense d'une méthode

Daniel Maira (Göttingen)

**RÉSUMÉ:** Toute critique militante suppose, d'une part, une prise de position contre une thèse hégémonique ou bien consolidée qu'il faut rejeter pour en montrer les limites, et, d'autre part, une nouvelle réflexion théorique qui doit néanmoins être expliquée et illustrée. Des méthodologies différentes appliquées aux mêmes objets littéraires peuvent dès lors engager des analyses textuelles discordantes. Nous aimerions étudier les lectures que Leo Spitzer et Roman Jakobson proposent du sonnet CXIII de l'*Olive* de Joachim Du Bellay (1550), en les contextualisant d'abord dans le débat théorique des années 1960–1970. Les essais des deux critiques militent en faveur d'une « défense et illustration » de leur méthode en matière d'analyse littéraire.

**MOTS CLÉS:** Jakobson, Roman; Spitzer, Leo; Du Bellay, Joachim; stylistique; poétique

**SCHLAGWÖRTER:** Jakobson, Roman; Spitzer, Leo; Du Bellay, Joachim; Stilstudien; Poetik; Renaissance

Toute critique militante suppose, d'une part, une prise de position contre une thèse hégémonique ou bien consolidée qu'il faut rejeter pour en montrer les limites, et, d'autre part, une nouvelle réflexion théorique qui doit néanmoins être expliquée et illustrée. Des méthodologies différentes appliquées aux mêmes objets littéraires peuvent dès lors engager des analyses textuelles discordantes qui imposent une prise de position nette. Le point de départ de notre essai porte sur un auteur qui a pu être considéré, à son tour, comme un critique « militant » : il s'agit de Joachim Du Bellay, membre de la Pléiade, dont la *Deffence et illustration de la langue françoyse* (1549) a été considérée comme le manifeste de la nouvelle poésie française autour de 1550<sup>1</sup>. Le ton pamphlétaire de l'ouvrage s'élève contre la poésie nationale du passé, de tradition essentiellement marotique, et invite la nouvelle génération de poètes à enrichir la langue française et à lui conférer la dignité littéraire méritée. Il

<sup>1</sup> Sur ce manifeste littéraire, voir Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, t. I : *La Deffence, et illustration de la langue françoyse*, éd. Francis Goyet (Paris : Champion, 2003). Pour une bibliographie sur ce traité, voir Joachim Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue françoyse*, éd. Henri Chamard (Paris : STFM, 1997 [1948]), XIII–XXVII.

faudra dès lors abandonner les vieilles formes métriques et privilégier, par exemple, le sonnet pétrarquien importé d'Italie. Si la *Deffence et illustration de la langue françoise* se présente comme une « théorie de la littérature », l'*Olive* – le premier *canzoniere* français composé exclusivement de sonnets – doit se lire, d'après l'auteur, comme l'illustration de ce traité. En effet ces deux ouvrages, sortis des presses d'Arnoul l'Angelier en 1549, ont souvent été reliés ensemble, la *Deffence et illustration de la langue françoise* n'étant ainsi qu'une longue préface qui annonce l'*Olive*<sup>2</sup>.

L'un des cent cinquante sonnets de l'*Olive* de 1550, à savoir le sonnet CXIII, a inspiré plusieurs études<sup>3</sup>.

Si nostre vie est moins qu'une journée  
 En l'eternel, si l'an qui fait le tour  
 Chasse noz jours sans espoir de retour,  
 Si perissable est toute chose née,  
 Que songes-tu, mon ame emprisonnée ?  
 Pourquoi te plaist l'obscur de nostre jour,  
 Si pour voler en un plus cler séjour,  
 Tu as au dos l'aele bien empanée ?  
 La, est le bien que tout esprit desire,  
 La, le repos ou tout le monde aspire,  
 La, est l'amour, la, le plaisir encore.  
 Là, ô mon ame au plus hault ciel guidée !  
 Tu y pouras reconnoistre l'Idée  
 De la beauté, qu'en ce monde j'adore.

Nous aimerions interroger les lectures proposées par Leo Spitzer et Roman Jakobson. Les essais des deux critiques militent en faveur d'une « défense et illustration » de leur méthode en matière d'analyse littéraire. Nous présenterons d'abord l'arrière-plan intellectuel et éditorial qui encadre l'étude de Jakobson afin de voir, dans un second temps, comment le linguiste prend le contre-pied de la lecture proposée par Spitzer.

<sup>2</sup> Voir la préface à l'*Olive* de 1550 : « Je mis en lumiere ma *Deffence et Illustration de la langue Françoise* : ne pensant toutefois au commencement faire plus grand œuvre qu'une epistre, et petit advertissement au lecteur », dans *Œuvres complètes*, t. II, sous la dir. d'Olivier Millet (Paris : Champion, 2003), 153.

<sup>3</sup> Mis à part les deux articles dont il sera question dans cette étude, voir surtout Robert V. Merrill, « A Note on the Italian Genealogy of Du Bellay's *Olive*, sonnet CXIII », *Modern Philology* (1926–1927) : 163–6 ; Jacques Horrent, « Défense et illustration de l'*Olive* », *Cahiers d'analyse textuelle* 10 (1968) : 93–116 ; Fernand Hallyn, « Du Bellay : Si nostre vie... », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* (1977) : 51–65.



## Interprétations militantes et contexte éditorial

### Leo Spitzer et les études de stylistique autour de 1970

L'article de Leo Spitzer sur le sonnet CXIII de l'*Olive*, « The Poetic Treatment of a Platonic-Christian Theme », a été publié pour la première fois en 1954 dans le numéro 6 de la revue *Comparative Literature* (193–217), et il est réédité dans les *Romanische Literaturstudien*, 1936–1956 en 1959 (Tübingen, Niemeyer, 130–159). Dans deux autres études, « Language of Poetry »<sup>4</sup> et « Sviluppo di un metodo »<sup>5</sup>, parues respectivement en 1957 et 1960, Spitzer reprend brièvement les conclusions de son analyse sur le sonnet CXIII pour expliquer sa démarche méthodologique. Le philologue n'hésitait pas à définir lui-même cette méthode, non sans humour, de spitzérienne<sup>6</sup>. Leo Spitzer meurt le 16 septembre 1960 en Italie, pays qu'il avait choisi pour passer les dernières années de sa vie et pays qui a été réceptif à l'enseignement de l'érudit autrichien<sup>7</sup>. « Sviluppo di un metodo » a été son dernier texte publié, c'est pourquoi il a pu être considéré comme son testament intellectuel.

En France, les travaux de Leo Spitzer sont remis en haut de l'affiche en 1970, lors de la publication des *Études de style* dans la collection « Bibliothèque des Idées », chez Gallimard. Ce volume réunit les études de l'auteur sur la littérature française, traduites en français, pour l'occasion, par Eliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault. La préface de Jean Starobinski inaugure le livre et présente l'approche de Leo Spitzer. Les analyses littéraires recueillies dans ce volume sont précédées d'une seule étude du même auteur qui illustre les principes théoriques de sa méthode<sup>8</sup>. Si l'essai sur le sonnet CXIII de l'*Olive* de Du Bellay ne figure pas dans *Études de style*, rien n'empêche

<sup>4</sup> Paru dans *Language : an Enquiry into Its Meaning and Function*, éd. Ruth N. Anshen (New York : Harper, 1957) : 201–31.

<sup>5</sup> Publié dans *Cultura Neolatina, Bollettino dell'istituto di filologia romanza*, XX/1 (1960) : 109–28.

<sup>6</sup> « Vi sono grato di questo invito a parlare sullo sviluppo di un metodo applicato alla lettura di testi poetici : metodo che si chiama, credo, spitzeriano » (« Sviluppo di un metodo », 109).

<sup>7</sup> Voir Gianfranco Contini, « Tombeau de Leo Spitzer », in Id., *Varianti e altra linguistica : una raccolta di saggi (1938–1968)* (Torino : Einaudi, 1970), 651–60, notamment 657–9. Voir aussi les nombreuses études de Spitzer publiées en Italie dans les années soixante : *Cinque saggi di ispanistica*, éd. Giovanni Maria Bertini et Roberto Radicati di Marmorito (Torino : G. Giappichelli, 1962) ; *L'armonia del mondo : storia semantica di un'idea* (Bologna : Il Mulino, 1963 et 1967) ; *Critica stilistica e semantica storica*, éd. Alfredo Schiaffini (Bari : Laterza, 1966 ; paru déjà en 1954 et 1965 avec le titre *Critica stilistica e storia del linguaggio*) ; *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, con un saggio introduttivo di Pietro Citati (Torino : Einaudi, 1971).

<sup>8</sup> Leo Spitzer, « Art du langage et linguistique », Id., *Études de style* (Paris : Gallimard 1970), 45–78. À propos de cette méthode, voir *infra*.

pour autant de penser que ce volume contribue à l'actualisation et à la résonance de la méthode spitzérienne.

Les *Études de style* de Spitzer paraissent à un moment où l'on venait d'affirmer la mort de la stylistique<sup>9</sup>. L'ouvrage du critique autrichien remet ainsi au devant de la scène une méthode, la sienne, qui commençait à être enterrée par la critique structuraliste et formaliste, car les représentants de la nouvelle critique intégraient désormais la stylistique dans les études de poétique. En 1969, le troisième numéro de *Langue Française* est consacré à *La stylistique*. Ce volume est révélateur des préoccupations théoriques qui portaient, à ce moment-là, sur l'état de santé de la stylistique littéraire, ainsi que le rappelle l'éditeur scientifique dans la préface :

Ce fut une tâche embarrassante que d'élaborer ce fascicule consacré à la « stylistique ». Au fur et à mesure qu'avancait leur travail, les malheureux éditeurs du numéro faisaient avec inquiétude une série de constatations de plus en plus gênantes, puisqu'elles en venaient à mettre en cause la légitimité, voire la possibilité de leur tâche.

Première constatation : la stylistique semble à peu près morte. [...] Les collaborateurs mêmes de ce numéro semblent à peu près tous persuadés de la mort de la stylistique.<sup>10</sup>

Rien que les titres des essais de ce numéro peuvent être compris comme des critiques à la stylistique, mais aussi à la notion spitzérienne d'écart dont les limites sont étudiées par Nicole Gueunier (« La pertinence de la notion d'écart en stylistique »<sup>11</sup>). La contribution d'Henri Meschonnic, « Pour une poétique »<sup>12</sup>, invite à abandonner les études de stylistique et à passer aux études de poétique que l'auteur prétend fonder. En effet, les ouvrages de Meschonnic parus autour de 1970 critiquent les systèmes de Charles Bally ou de Leo Spitzer et s'inscrivent sous l'égide de Roman Jakobson. Dans « Pour la poétique », publié dans *Langue Française*, Henri Meschonnic place en exergue un passage tiré de l'essai « Linguistique et poétique » de Jakobson, essai qui a pu être considéré comme « la charte de la poétique définie contre la sty-

<sup>9</sup> Michel Arrivé trace l'histoire de cette agonie, voir « Postulats pour la description linguistique des textes littéraires », *Langue Française : la stylistique*, éd. Michel Arrivé et Jean-Claude Chevalier, 3 (1969) : 3. Pour un tableau historique des études stylistiques, voir Karl Cogard, *Introduction à la stylistique* (Paris : Flammarion, 2001), 26–86.

<sup>10</sup> Arrivé, « Postulats pour la description linguistique », 3.

<sup>11</sup> *Langue Française* 3 (1969) : 34–45 : les limites de la notion d'écart sont étudiées d'après la stylistique de la parole. L'auteur préfère une approche sémiologique qui s'appuie sur la théorie des fonctions du langage.

<sup>12</sup> *Langue Française* 3 (1969) : 14–31.

listique »<sup>13</sup> : « Un linguiste sourd à la fiction poétique comme un spécialiste de la littérature indifférent aux problèmes et ignorant des méthodes linguistiques sont d'ores et déjà, l'un et l'autre, de flagrants anachronismes »<sup>14</sup>.

La poétique est considérée comme une stylistique générale, c'est pourquoi les études de stylistique se confondent avec la poétique dans la mesure où elles contribuent à l'illustration d'un aspect particulier de la démarche « jakobsonienne ». La poétique – au sens de théorie littéraire comme l'entendent Roland Barthes, Gérard Genette et Tzvetan Todorov – privilégie en effet l'étude d'ensembles de textes afin de détacher les lois générales qui se trouvent à la base de la création littéraire<sup>15</sup>, alors que pour Spitzer, le but de la stylistique est de cerner le singulier et le propre d'un auteur, d'une œuvre ou d'un genre. L'opposition entre stylistique et poétique alimente le débat théorique autour de 1970. L'affirmation de la mort de la stylistique paraît pourtant quelque peu hâtive : reconnaissons-là un effet de mode, à l'instar de la déclaration contemporaine de la mort de l'auteur<sup>16</sup>. En réalité, malgré leur programme théorique divergeant, cinq ouvrages importants publiés dans les années 1969–1971 témoignent de l'intérêt continu pour les études stylistiques : *Essais de stylistique* de Pierre Guiraud (Paris, Klincksieck, 1969), *Stylistique et poétique françaises* de Frédéric Deloffre (Paris, SEDES, 1970), *Études de style* de Leo Spitzer (1970), *La stylistique* de Pierre Guiraud et Pierre Kuentz (Paris, Klincksieck, 1970) et enfin *Essais de stylistique structurale* de Michael Riffaterre (Paris, Flammarion, 1971).

### Roman Jakobson et la publication de « Si nostre vie »

Retournons à Roman Jakobson et au parcours éditorial de son étude sur le sonnet CXIII de l'*Olive*. Ce texte a été lu au colloque sur le « Premarinismo e pregongorismo », organisé en Italie en avril 1971 par l'Accademia Nazionale dei Lincei. La conférence est accueillie dans les actes du colloque publiés en

<sup>13</sup> Dominique Combe, *La pensée et le style* (Paris : Editions Universitaires, 1991), 23. Sur la stylistique, voir aussi *The Stylistics Reader : from Roman Jakobson to the Present*, éd. Jean-Jacques Weber (London etc. : Arnold, 1996) ; et Jean-Michel Adam, *Le style dans la langue : une reconception de la stylistique* (Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1997).

<sup>14</sup> Voir Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris : Editions de Minuit, 1963), 248.

<sup>15</sup> Tzvetan Todorov, « Poétique », dans *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2* (Paris : Seuil, 1968–1973), 19.

<sup>16</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans Id., *Le Bruissement de la langue* (Paris : Seuil, 1984 [1968]), 61–7 ; Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans Id., *Dits et écrits : 1954–1988*, t. I. : 1954–1969, éd. Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange (Paris : Gallimard, 1994 [1969]), 789–821.

1973<sup>17</sup>, et elle paraît la même année dans *Questions de poétique*, dans la collection « Poétique »<sup>18</sup>. Cette collection des éditions du Seuil est créée en 1969 juste après la fondation du Centre universitaire expérimental de Vincennes (aujourd'hui Université de Paris VIII Saint-Denis), et elle est dirigée par Hélène Cixous, Gérard Genette et Tzvetan Todorov. La collection s'intéresse aux questions de théorie et d'analyse littéraires, et les titres inédits parus avant *Questions de poétique* de Jakobson mettent tous l'accent, de manière programmatique, sur la fonction poétique de la littérature : *Introduction à la littérature fantastique : poétique de la prose* de Tzvetan Todorov, *Essai de poétique médiévale* de Paul Zumthor, *Figures III* de Gérard Genette et *Langage, musique, poésie* de Nicolas Ruwet. Le premier numéro de la revue *Poétique* paraît également en 1970.

Le programme de *Questions de poétique* est illustré amplement dans l'essai « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie »<sup>19</sup>. Jakobson y propose l'intérêt et l'application de sa méthode en matière d'analyse littéraire, déjà annoncée dans « Linguistique et poétique ». La construction linguistico-grammaticale d'un texte est déterminante lors de l'analyse de la fonction poétique du message, et, par conséquent, des procédés qui sont à la base de sa littéarité. Quant à la stylistique, elle ne s'oppose pas vraiment à la poétique puisqu'elle est mise au service de celle-ci. À considérer alors de plus près les titres des volumes anthologiques de Jakobson et de Spitzer, c'est comme si, sur le plan général, *Questions de poétique* donnait la réplique aux *Études de style*, alors que, sur le plan particulier, l'étude poétique de Jakobson sur le sonnet bellayen pouvait être considérée comme une réponse à l'étude stylistique de Spitzer.

Cet arrière-plan éditorial assure une compréhension plus précise du contexte intellectuel dans lequel s'inscrit l'étude de Jakobson. Nous pouvons même soutenir, sans prendre beaucoup de risques, que sans la publication des *Études de style* de Spitzer, Jakobson n'aurait peut-être pas songé à analyser le sonnet de Du Bellay, car tout au long de son texte il prend effectivement le contre-pied de la lecture proposée par son collègue. Les étapes éditoriales

<sup>17</sup> Roman Jakobson, « "Si notre vie" », dans *Premarinismo e pregongorismo*, atti del convegno internazionale di Roma, 19–20 aprile 1971 (Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1973), 165–95.

<sup>18</sup> Roman Jakobson, « "Si nostre vie" : observations sur la *composition & structure de motz* dans un sonnet de Joachim Du Bellay », dans Id., *Questions de poétique* (Paris : Seuil, 1973), 319–55 (nos références entre parenthèses renvoient à cette édition).

<sup>19</sup> Jakobson, « "Si nostre vie" : observations sur la *composition* », 219–33.

de ce geste militant sont bien réfléchies : d'abord la publication des *Études de style*, comme une *summa* actualisant les *Stilstudien* spitzériens à un moment où l'on affirme la mort ou l'état moribond des études de stylistique. La réplique de Jakobson ne se fait pas attendre : il attire de nouveau l'attention sur sa méthode – à l'exemple du sonnet CXIII – dans un colloque organisé par l'Accademia dei Lincei. Enfin, la publication d'une série d'articles de Jakobson, deux ans après celle de Spitzer, pour illustrer les études de poétique aux dépens de celles de stylistique. Par ailleurs, le numéro 7 de la revue *Poétique* (1971) rend hommage à Jakobson pour son soixante-quinzième anniversaire. La préface de Todorov inaugurant ce numéro spécial porte un titre emblématique et quelque peu militant : « Roman Jakobson poéticien ». Todorov rappelle l'intérêt de Jakobson pour les répétitions des catégories grammaticales, et en particulier pour le parallélisme, procédé qui est à la base du langage poétique et qui est mis à l'épreuve dans l'analyse du sonnet CXIII de l'*Olive*.

Si l'engagement de l'intellectuel passe par une prise de parole critique et par une rhétorique appelée à séduire et à convaincre ses lecteurs du bien-fondé de ses théories, on peut affirmer que le discours de Jakobson est militant dans la mesure où il essaie de légitimer les siennes et d'infirmer celles d'autrui. Tout type de militantisme naît et grandit dans un contexte éditorial qui accueille, amplifie et fait circuler les idées nouvelles aux dépens des positions de la « vieille école ». Cette démarche n'est pas nouvelle, en témoignent les critiques et les polémiques véhémentes qui ont accompagné la publication de la *Deffence et illustration de la langue française* de Du Bellay<sup>20</sup>.

## Spitzer entre Du Bellay et Jakobson : confrontation à distance de deux méthodes

### Jakobson lecteur de Spitzer

L'étude de Jakobson est construite comme une réplique à la lecture que Leo Spitzer avait proposée du même sonnet de l'*Olive*. Spitzer est évoqué à plusieurs reprises, souvent pour critiquer sa méthode intuitive et, par conséquent, son interprétation du sonnet. L'essai de Jakobson se compose de qua-

<sup>20</sup> La *Deffence et illustration de la langue française* de Du Bellay répond aux thèses défendues dans l'*Art poétique françois* de Thomas Sébillet (1548). Plusieurs textes s'insurgent contre les thèses de Du Bellay concernant la poésie nationale : la préface à l'*Iphigénie* de Th. Sébillet (1549), la *Replique aux furieuses defenses de Louis Meigret* (1550) de G. des Autels et enfin le pamphlet anonyme *Quintil Horatian* de Barthélemy Aneau (1550). Du Bellay réplique à ses adversaires dans l'avis au lecteur de la deuxième édition de l'*Olive* (1550).

torze sections : la première est philologique (« Sources »), la deuxième thématique (« Sujet »), alors que toutes les autres sections portent sur la construction grammaticale du sonnet (« Strophes », « Significations grammaticales », « Phrases et propositions », « Verbes », « Pronoms et adjectifs pronominaux », « Substantifs », « Adjectifs », « Genres grammaticaux », « Vers », « Rimes », « Texture phonique », « Vue d'ensemble »). Le plan est à l'enseigne d'un crescendo méthodologique : le bref sous-chapitre initial sur les sources du sonnet vise à souligner, malgré ce « travail de refonte artistique », l'originalité du sonnet bellayen ; le critique rejette ensuite la lecture thématique proposée par Spitzer pour lui opposer une analyse poético-linguistique du sonnet.

À regarder de plus près les études de Spitzer que Jakobson cite dans la bibliographie de « Si nostre vie », l'absence de l'article que le critique autrichien avait consacré au sonnet de l'Idée est des plus surprenantes<sup>21</sup>. Jakobson cite pourtant deux autres études de Spitzer, « Sviluppo di un metodo » et « Language of Poetry », deux travaux qui illustrent la démarche herméneutique du philologue autrichien. Ce n'est donc pas l'analyse détaillée du sonnet que Jakobson choisit comme cible, mais la méthode de Spitzer dont il connaît bien les limites. Il n'ignore pas non plus les conclusions spitzériennes sur le sonnet « Si notre vie », ce qui explique les réserves de Jakobson à l'égard d'une méthode et d'une interprétation qu'il estime peu scientifiques en raison de leur présumé intuitif et subjectif. L'omission de ce renvoi bibliographique est emblématique : en ne citant que deux études qui étaient considérées comme le testament scientifique de Spitzer, Jakobson montre qu'il souhaitait avant tout rejeter la méthode spitzérienne. Il s'agit moins, pour le poéticien, de rétablir « l'idée » du sonnet bellayen que de montrer les lois « scientifiques » qui régissent les textes poétiques. De cette manière, il milite en faveur de « l'objectivité » rationnelle de son système, et contre les incohérences impressionnistes de celui de Spitzer : l'analyse textuelle doit l'emporter sur l'interprétation du sonnet.

Le titre complet de l'étude de Jakobson – « “Si nostre vie” : observations sur la *composition & structure de motz* dans un sonnet de Joachim Du Bellay » – ainsi que l'exergue de Mallarmé sont mis également au service d'une démarche militante. La formule en italique, reprise à la *Deffence et illustration de la langue française*<sup>22</sup> de Du Bellay, permet à Jakobson d'établir une continuité

<sup>21</sup> Les études sur Du Bellay que Jakobson cite dans sa bibliographie sont soit datées, soit lacunaires (il ne connaît pas, par exemple, l'article de Horrent, « Défense et illustration », ou le volume de Guido Saba, *La poesia di Joachim Du Bellay* (Messina–Firenze : G. D'Anna, 1962).

<sup>22</sup> Du Bellay, *La Deffence*, 69, livre II, 10.

théorique et de trouver la légitimité et les racines historiques de sa démarche dans l'œuvre de l'auteur dont il s'apprête à fournir une analyse textuelle. Jakobson propose une description linguistique du sonnet que le poète angevin n'aurait peut-être pas dédaignée, comme s'il voulait restituer le sens du sonnet d'après les intentions de Du Bellay, ce qui est pourtant loin des préoccupations herméneutiques du linguiste russe. Nous nous trouvons ainsi face à une ambiguïté que l'exergue de Mallarmé essaie de résoudre. Jakobson cite un passage connu des *Variations sur un sujet* de Mallarmé où la figure de l'auteur est supprimée au profit du langage, à savoir du Texte et de sa Structure :

Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre... L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques<sup>23</sup>.

Une continuité à la fois poétique et théorique est instaurée entre Du Bellay et Mallarmé, entre la Renaissance et le XIX<sup>e</sup> siècle, entre la production poétique et le travail herméneutique : on retrouve la formule bellayenne « composition & structure de motz » dans ces « mots » que Mallarmé met au devant de la « Structure » textuelle. D'après Jakobson, Du Bellay et Mallarmé partageraient les mêmes principes théoriques et analytiques que lui : on délaisse les questions d'histoire, de genre, de modèles de référence, pour ne s'occuper que de la Structure du texte et de ses « mots », soit des lois universelles qui régissent tout texte poétique. De cette manière, les références bellayenne et mallarméenne apportent la caution poétique et théorique au projet militant de Jakobson.

### Un texte, deux approches

Avant de montrer comment se met en œuvre l'interprétation militante de Jakobson, il importe de rappeler brièvement la démarche spitzérienne, et surtout les conclusions que le linguiste russe retient de sa lecture. L'approche de Leo Spitzer s'inscrit dans la stylistique de la parole, dite aussi stylistique génétique. Le critique autrichien est le principal représentant de ce courant, c'est pourquoi on parle de méthode spitzérienne. Pour lui, le style est une expression particulière propre à chaque individu qui émerge dans un texte écrit. Il repère d'abord la récurrence de certains traits inhérents à l'œuvre qu'il se propose d'étudier, et, à partir de là, il se met à la recherche de la conscience créatrice de l'auteur qui sous-tend ce type d'écriture. L'une des

<sup>23</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1945), 366.

notions centrales dans la démarche de Spitzer est celle d'« etymon spirituel » : il s'agit de relever le « principe de cohésion interne de l'œuvre littéraire, qui renvoie à l'esprit de son créateur. L'etymon spirituel est une sorte de commun dénominateur de tous les traits stylistiques de l'œuvre ; il peut s'étendre aux autres œuvres du même auteur, voire à celles d'une époque entière »<sup>24</sup>. Pour arriver à cet étymon, il est nécessaire de lire à plusieurs reprises un texte d'après une technique appelée « cercle philologique » : « la lecture et la relecture d'un texte conduisent à la découverte d'un trait formel à la source d'un effet dominant ; commence ensuite, en sens inverse, le repérage des autres traits susceptibles de produire cet effet »<sup>25</sup>.

La notion d'écart constitue un autre pilier de la démarche de Spitzer, notion que l'on retrouve déjà dans les études de Charles Bruneau et Pierre Guiraud. Le but est d'identifier le style singulier d'un auteur, de saisir la différence entre la langue commune et l'emploi particulier de la langue chez un écrivain. Ces conceptions d'originalité et de distinction sont profondément imprégnées de la pensée romantique. L'intérêt consiste à atteindre la conscience d'un écart stylistique à travers un savoir linguistique garanti d'une part, par une lecture patiente, et d'autre part, par ce fameux « déclic » : le lecteur part d'une intuition qu'il cueille à la suite d'une lecture répétée de l'œuvre jusqu'au moment où une illumination singulière, un « déclic », lui révèle un trait particulier de l'œuvre. Jakobson conteste la valeur de cette intuition, c'est ce qu'il fait entendre dans un passage traduit de la prose italienne de Spitzer destiné à clore sa communication :

[Notre analyse textuelle] diffère foncièrement du tableau qu'en donne Leo Spitzer dans son essai de 1957 et dans sa rétrospective présentée et publiée à Rome en 1960 : « Voici trente ans, j'y avais découvert un rythme qui, dans la lecture, contraint la voix à s'élever continuellement jusqu'à la fin : quand l'idée platonicienne – l'idée de la Beauté – apparaît, comme l'épiphanie d'une déesse ; et ce dessin vocal m'avait paru caractéristique de l'idée platonicienne qui s'élève au-dessus de la terre, sur une cime qui n'est plus terrestre d'adoration ».

(352)

L'étude de Spitzer est mise également au service d'une hypothèse de travail et d'un parti pris méthodologique, mais, contrairement à celle de Jakobson,

<sup>24</sup> Hendrik van Gorp et al., *Dictionnaire des termes littéraires* (Paris : Champion, 2005), *sub verbo* « étymon ».

<sup>25</sup> Van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires*.



elle ne délégitime pas d'autres méthodes. Cette diversité d'accent entre les deux essais fait de la lecture de Jakobson une étude militante<sup>26</sup>.

La démarche de Jakobson s'inscrit dans une stylistique descriptive de la langue. Cette conception remonte à Charles Bally, disciple de Saussure, dont les intérêts pour les analyses structurales se retrouvent en partie dans les travaux de Roman Jakobson et Michael Riffaterre. Bally considérait que tout système linguistique pouvait avoir son propre style, celui-ci étant fondé sur des variables morphologiques, syntaxiques ou grammaticaux. L'assemblage original et la combinaison inédite de ces éléments constituent le point de départ du travail de l'écrivain. C'est dans cette perspective que Jakobson s'intéresse à la figure de parallélisme à la fois sémantique, phonique et grammatical en ce qu'elle fonde l'essence profonde du langage poétique. Il rejette par conséquent l'analyse du sonnet proposée par Leo Spitzer, et par conséquent la méthode du cercle philologique. Il veut prouver que le thème et le rythme du sonnet CXIII de *l'Olive* s'alignent sur la théorie de la fonction poétique qu'il avait formalisée en 1960<sup>27</sup>. Fernand Hallyn a relevé comment ces deux approches sont inconciliables : « Pour Spitzer, la qualité littéraire est liée au secret propre et à l'unicité du texte ; son hypothèse fondamentale exige donc la construction d'une hypothèse particulière devant chaque texte ; et la valeur de cette hypothèse dépendra, avant tout, de l'intuition subjective soutenue par la culture individuelle de l'analyste. Jakobson, en revanche, part d'une définition générale de la fonction poétique du langage, qui fournit une grille à l'étude de tous les textes poétiques »<sup>28</sup>. Dans tout discours militant, la réfutation d'une position ou d'une théorie est toujours accompagnée d'une redéfinition des enjeux contestés à son propre avantage.

---

<sup>26</sup> Hallyn, « Du Bellay », 52, s'est intéressé à la contextualisation de l'étude de Spitzer à l'intérieur de son œuvre. En regardant de plus près les *Romanische Stilstudien 1936–1956*, il conclut qu'elle est « complémentaire de l'analyse interne, « anhistorique », d'une ballade de Villon : l'ensemble de ces deux études vise à illustrer les deux voies complémentaires permettant de justifier une précompréhension : l'analyse interne qui vérifie la pertinence de l'intuition dans le texte (c'est le but poursuivi dans l'étude sur Villon) et la comparaison avec d'autres textes qui doit prouver que l'intuition touche bien à ce qui fait l'unicité du texte considéré (c'est le but de l'étude de Du Bellay). En toute rigueur, les deux démarches devraient, bien entendu, être appliquées conjointement au même texte ».

<sup>27</sup> Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », dans Id., *Essais de linguistique générale : les fondations du langage*, tr. de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet (Paris : Editions de Minuit, 1963), 209–48 (déjà paru en anglais sous le titre « Closing statements : Linguistics and Poetics », dans *Style in Language*, éd. Thomas Albert Sebeok (Cambridge : MIT-Press, 1960).

<sup>28</sup> Hallyn, « Du Bellay », 53.

## Jakobson lit Spitzer qui lit Du Bellay

Revenons maintenant au texte de Jakobson, et en particulier à la partie intitulée « Sujet », afin de relever les passages où il conteste les observations de son collègue. Si le linguiste réfute l'interprétation néoplatonicienne du sonnet, c'est que ce rejet lui permet de mettre en cause – et sans ambiguïtés – l'intuition « mystique » de Spitzer :

Le poète continue ses apostrophes à l'âme toujours silencieuse et après ses questions inaugurales il procède dans la partie conclusive du sonnet à un exposé sur le *cler sejour* que l'âme a hésité à rejoindre. En vain chercherait-on dans ses lignes le sens que Leo Spitzer essaye de leur imposer dans son interprétation du poème (1957, 219–23). *Indeed the whole second half of the sonnet represents*, nous dit-il, *the fulfillment of the desires described in the first half*, bien que la première moitié du sonnet mit en cause précisément l'absence de tels désirs. On se demande pourquoi la division usuelle du sonnet en deux quatrains et deux tercets doit produire in *our particular case an effect of accelerando*. Et où voit-on que, dans le prétendu envol de l'âme vers les cieux, *it does what the French call « brûler les étapes »*? Et qu'est-ce qui pourrait nous faire croire que les tercets aux rimes plates mis en vogue par les sonnettiste français *give the impression of a double wing beat*, d'autant plus que l'*aele* métaphorique dans CXIII apparaît au singulier! L'interprétation du texte proposée par Spitzer est basée non pas sur l'analyse des vers mais sur sa propre « réaction kinesthésique » empêchée de recevoir le *consensus omnium* par le manque *of training at school of our general public in kinesthetic matters*. (321)

Dès la première phrase, Jakobson annonce en filigrane la thèse qu'il développe par la suite : l'hésitation entre le « cler sejour » et l'ici bas, entre le désir de l'Idée de Beauté et l'attraction pour les beautés terrestres. L'esprit militant ressort surtout des six phrases suivantes qui désapprouvent l'hypothèse de travail de son antagoniste. Tout tend à déstabiliser le « sens » que Spitzer a donné au sonnet par des formules qui insistent sur ses intuitions subjectives. Jakobson s'attaque d'abord à l'analyse proposée par Spitzer (« En vain chercherait-on dans ses lignes le sens que Leo Spitzer essaye de leur imposer dans son interprétation du poème »), en ne mentionnant que son essai de 1957, pour passer ensuite en revue une série de citations spitzériennes (signalées en italique) qui témoignent d'une interprétation intuitive, et aboutir enfin à la délégitimation de sa méthode analytique. Jakobson aspire à la mise en garde de cette « réaction kinesthésique » comme point de départ inductif qui infirme, d'après lui, toute analyse textuelle.

Il n'en va pas autrement dans le passage suivant :

Spitzer croit *that the aesthetic secret of the sonnet lies mainly in the fact that the motif of the soul's striving toward the Platonic idea is not only STATED but EMBODIED by rhythmical devices*. Or le prétendu « secret esthétique » du sonnet est uniquement « affirmé » sans être véritablement démontré (*embodied*) dans l'essai du chercheur. Outre cela, l'essence du poème, loin de pouvoir être réduite à la prétendue poursuite de l'idée platonicienne, nous offre, comme les autres exploits du même auteur, un écheveau subtil de motifs antithétiques. [Risset] La façon dont Spitzer paraphrase cet épilogue ne trouve aucun appui dans le texte du poète : *the soul, casting its glance back on the stretch of way it has wandered, is able to discern now on this earth, CE MONDE, reflections or copies of the archetype of the Idea of beauty*. (322)

À une lecture qui voit l'âme prendre l'envol et rejoindre harmonieusement l'Idée de Beauté, Jakobson préfère une lecture qui s'appuie sur la structure antithétique du sonnet. Se trouve ainsi circonscrit l'enjeu militant de la partie intitulée « Sujet » : Jakobson rejette l'exégèse néoplatonicienne de ses prédécesseurs, alors que l'intertexte philosophique est confirmé par la critique actuelle<sup>29</sup>. Il soutient que « dans le sonnet, les questions que Du Bellay pose à son âme nous disent au contraire qu'elle se plaît dans *l'obscur de notre jour* malgré la possibilité de s'envoler en un *plus cler seiour* ». Les « motifs antithétiques », que Jakobson relève également dans d'autres sonnets de *l'Olive*, refléteraient la lutte intérieure et insoluble entre l'attachement aux beautés terrestres et l'aspiration aux beautés célestes :

« Il famoso Sonnet de l'Idée di Du Bellay », comme l'appelle Spitzer dans son « testament spirituel » de 1960 (121), est composé de topoi, formules lyriques enracinées dans l'œuvre du jeune poète et dans son ambiance littéraire et privées de rapport intrinsèque au platonisme « ascensionnel » [...]. Ainsi le thème de l'aile métaphorique et de l'envol trouve la même terminologie et phraséologie différemment appliquée dans les sonnets qui succèdent au CXIII. [...] Il est à remarquer que le sonnet CXIII se trouve lié à plusieurs poèmes écrits par Du Bellay au début des années cinquante par un rapport qu'on pourrait appeler de ressemblance antithétique. (322-3)

<sup>29</sup> R. Jakobson mentionne les études d'Edouard Bourciez, *Les Mœurs et la Littérature de cour sous Henri II* (Paris : Hachette, 1886) ; Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, t. I (Paris : Didier, 1939) ; Joseph Vianey, *Les Regrets de Joachim Du Bellay* (Paris : STFM, 1930) ; Verdun-Louis Saulnier, *Du Bellay, l'homme et l'œuvre* (Paris : Boivin, 1951). Dans sa bibliographie, on trouve également les études de R. V. Merrill et W. Mönch, mais il ne cite pas André-Jean Festugière, *La Philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle* (Paris : Vrin, 1941).

Fernand Hallyn a très bien montré comment Jakobson, qui s'oppose à la lecture platonisante proposée par Spitzer, réduit l'importance du platonisme chez Du Bellay, entre autres à cause d'une lecture imprécise de *La Deffence et illustration de la langue françoise* et de la critique bellayenne<sup>30</sup>. Il ajoute que « l'interprétation de Spitzer n'attribue nullement au sonnet CXIII de profondes spéculations platoniciennes. Le stylisticien se contente d'y relever une conformité avec les grands thèmes du platonisme tels qu'ils étaient fort répandus au XVI<sup>e</sup> siècle en France »<sup>31</sup>. Ces motifs néoplatoniciens étaient en effet très courants chez les poètes pétrarquistes de la Pléiade<sup>32</sup>.

Après un mouvement désapprobateur dont le but était d'infirmier l'interprétation néoplatonicienne de Spitzer, toute critique militante doit passer à un discours qui soit à la fois propositionnel et porteur d'une nouvelle « vérité » :

Le sonnet CXIII est un bel exemple de ce jeu simultané de plusieurs antithèses que l'artiste – là on peut véritablement appliquer l'expression de Spitzer – *not only stated but embodied*. (326)

Jakobson dévoile enfin le principe fondamental de sa démarche militante : au « secret esthétique » de Spitzer qui n'est pas démontré car non démontrable, il oppose le « jeu simultané de plusieurs antithèses » qui se manifestent dans la « structure verbale » du sonnet. La hardiesse de Jakobson arrive jusqu'à l'appropriation astucieuse d'une formule spitzérienne (« *not only stated but embodied* ») pour l'appliquer à sa propre hypothèse de travail : ce qui est alors « *embodied* » dans le sonnet, c'est moins le « secret esthétique » que les ressemblances antithétiques. À une intuition subjective et quelque peu mystique s'oppose une démarche qui prétend être plus objective et scientifique car elle s'appuierait, à l'en croire le critique russe, sur la texture poétique du sonnet, à savoir sur sa composition et sur sa structure.

À partir de ce moment, l'essai de Jakobson interroge la construction grammaticale du sonnet, afin d'illustrer les parallélismes qui sont sous-jacents aux textes poétiques. Les « intuitions » de Spitzer affleurent de temps à autre, mais seulement pour être rejetées et pour faire le point sur une question théorique. La figure de Spitzer agit de *leitmotiv* dans le texte de Jakobson, ainsi que l'attestent les deux passages suivants. Dans le premier, l'enjeu as-

<sup>30</sup> Hallyn, « Du Bellay », 61.

<sup>31</sup> Hallyn, « Du Bellay », 61.

<sup>32</sup> Voir par exemple les études de Robert V. Merrill, *The Platonism of Joachim Du Bellay* (Chicago : University of Chicago Press, 1925) ; et Festugière, *La Philosophie de l'amour*.

sume toujours une connotation militante en faveur de la méthodologie jakobsovienne :

« Language of Poetry », l'étude de Leo Spitzer discutée ci-dessus et centrée sur le sonnet CXIII de l'*Olive*, tranche la question sémantique et entrevoit sa difficulté causée par le caractère vague et vacillant propre aux significations lexicales : « Even when the context is given, all the speakers don't always mean exactly the same when using a particular word ». Par conséquent, la compréhension ne dépend que du noyau sémantique des mots sur lequel tous les sujets parlants d'une langue se trouvent être d'accord, « while the semantic fringes are blurred » (p. 202). Or à côté des significations lexicales et phraséologiques, toute langue donnée dispose d'un riche système de significations grammaticales, et ces significations formelles – morphologiques aussi bien que syntaxiques – sont obligatoires et indispensables pour la compréhension ainsi que pour la production du discours. Elles n'admettent aucune « marge indéfinie », à l'exception des ambiguïtés soit brachilogiques, soit intentionnelles. (329)

Jakobson oppose à la « stylistique de la parole » de Spitzer une stylistique de la grammaire. En d'autres termes, il refuse le procédé spitzérien de subjectivisme car il suppose qu'une « marge indéfinie » de la sémantique invalide une compréhension univoque du message poétique. Au sémantisme du particulier proposé par Spitzer s'oppose le sémantisme du général qui prétend à l'objectivité nécessaire pour la compréhension de tout texte littéraire. Dans ce bref passage, l'essai « Language of Poetry » de Spitzer – où celui-ci illustre ses principes de stylistique – est pris à contre-pieds par Jakobson qui lui allègue « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie », à savoir l'essai fondateur qui prône la poésie grammaticale<sup>33</sup>. Le militantisme se joue sur le camp des idées, mais ces idées ne prennent leur puissance que si elles se matérialisent dans des manifestes qui fondent, alimentent et amplifient le débat.

Si Spitzer n'est pas mentionné dans le texte, l'emploi du verbe « écarter » se rapporte explicitement à sa méthode :

Dans le sonnet CXIII de l'*Olive*, nous avons un bel exemple de la symétrie et de l'antithèse que tout sonnet d'art, selon les réflexions de Schlegel et Mönch, parvient à unifier *in höchster Fülle und Gedrängtheit*. Dans le langage serré de ce poème, la parataxe supprime les conjonctions coordonnantes et l'antithèse réussit à abolir les mots négatifs. Ce sont deux classes grammaticales entière-

<sup>33</sup> Roman Jakobson, « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie », dans Id., *Questions de poésie*, 219–33 ; voir aussi, dans le même volume, « Le parallélisme grammatical et ses aspects russes », 234–79.

ment écartées de notre texte. D'après Stravinsky, « procéder par élimination – savoir écarter, comme on dit au jeu –, telle est la grande technique du choix. Et nous retrouvons ici la recherche de l'Un à travers le Multiple ». (329)<sup>34</sup>

D'après Jakobson, Spitzer n'apercevait dans le sonnet CXIII que des tensions ontologiques : « Bref les irrégularités et asymétries illusoire que Spitzer croit discerner dans certaines sections du texte comme “reflets de notre inquiétude” nous révèlent au contraire une structuration profondément paralléliste du sonnet entier » (331). Quant à Jakobson, il ne voit que des symétries et des antithèses qui créent moins des tensions qu'un mouvement de ressemblances bien accordées. Cette unification idéalisée du sonnet est possible grâce à deux procédés grammaticaux – la parataxe et l'antithèse – qui suppriment respectivement les « conjonctions coordonnantes » et les « mots négatifs ». Ce qui peut paraître sinon polémique, du moins assez sarcastique à l'égard de Spitzer, comme s'il s'agissait d'une attaque *ad personam*, c'est la redéfinition de la notion d'écart à partir d'un passage tiré de la *Poétique musicale sous forme de six leçons* d'Igor Strawinsky : la technique du choix et du rejet grammatical, qui est à la base de la création artistique, est une allusion explicite, sur le plan herméneutique, à la démarche de l'écart théorisée par Spitzer. Le renvoi à Strawinsky assure une lecture néoplatonicienne du sonnet, comme l'opposition entre le Multiple et l'Un ou entre le désordre terrestre et l'harmonie des sphères célestes – mais non pas ce « mouvement ascensionnel » néoplatonicien que Jakobson avait rejeté.

### Entre empirisme et rationalisme

La critique littéraire et les linguistes ont relevé les limites de l'approche jakobsienne et les limites de sa lecture du sonnet CXIII de l'*Olive*. Fernand Hallyn a insisté sur les faiblesses analytiques, dues en partie à des lectures imprécises et à des conclusions hâtives<sup>35</sup>. Si l'on songe à l'articulation entre la construction linguistique du sonnet et une interprétation qui tient compte du contenu du poème, il est bon de souligner, comme l'a fait Nicolas Ruwet, les limites de toute analyse qui se concentre exclusivement sur les parallélismes poétiques : « comme leurs effets ne sont souvent reliés qu'indirectement à la représentation logico-sémantiques des énoncés [...], il est sans doute totalement illusoire de croire qu'on pourra jamais en fournir des descriptions complètes. C'est ici que des disciplines traditionnelles, telles que la

<sup>34</sup> Cité dans I. Strawinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons* (Cambridge, Mass., 1942), 47.

<sup>35</sup> Voir *supra* l'étude de Hallyn, « Du Bellay ».

philologie, histoire littéraire, ou la critique thématique ou autre, reprennent leurs droits »<sup>36</sup>. C'est dans cette direction que les seiziémistes ont orienté leurs études, en interrogeant parfois les écarts par rapport au sonnet italien de Bernardino Daniello imité par Du Bellay<sup>37</sup>, et, d'autres fois, en indiquant les sources du sonnet<sup>38</sup>. La critique prend également les distances avec certaines considérations de Jakobson. Olivier Millet remarque, dans son édition récente de *l'Olive*, que « l'aile bien empanée » du vers 8 « n'a rien de grotesque, contrairement à ce que pense Jakobson »<sup>39</sup>. Comme l'a bien montré Lionello Sozzi<sup>40</sup>, le renvoi philosophique est au *Phèdre* de Platon<sup>41</sup> et aux « *alis bene plumantibus* » mentionnées dans le *De hominis dignitate* de Pic de la Mirandole. Yvonne Bellenger n'hésite pas non plus à affirmer, dans la réédition de *l'Olive* d'Henri Chamard, que l'essai de Jakobson est un « examen structuraliste très élaboré et très fouillé du sonnet, mais en fin de compte peu probant et peu enrichissant »<sup>42</sup>.

Le ton de Jakobson n'est jamais polémique, au contraire, on reste toujours dans le cadre d'un échange qui maintient le bon goût d'une conversation intellectuelle à distance. Ce ne pouvait pas être autrement : pour les mélanges du soixantième anniversaire de Jakobson, Spitzer offre une notule étymologique sur le terme tchèque « figl »<sup>43</sup>; et vice-versa, Jakobson participe avec une étude sur le mystère burlesque du Moyen Âge dans les *Studia philologica*

<sup>36</sup> Nicolas Ruwet, « Parallélismes et déviations en poésie », dans *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*, éd. par Julia Kristeva, Jean-Claude Milner et Nicolas Ruwet (Paris : Seuil, 1975), 346–7.

<sup>37</sup> Horrent, « Défense et illustration ».

<sup>38</sup> Lionello Sozzi, « Le ali dell'anima : a proposito di un sonetto di Du Bellay », dans *Lettura e ricezione del testo*, atti del convegno internazionale di Lecce, 8–11 ottobre 1981, éd. Barbara Wojciechowska Bianco (Lecce : Adriatica editrice salentina, 1981), 487–500 ; George Hugo Tucker, « Les Allégories du silence, allégories de la réécriture, chez Joachim Du Bellay », dans *(Ré)interprétations : études sur le seizième siècle*, éd. John O'Brien, Michigan Romance Studies 15 (Ann Arbor, Michigan : Department of Romance Languages 1995), 33–54 (intertexte plotinien) ; commentaire d'Olivier Millet au sonnet CXIII dans Du Bellay, *Œuvres complètes*, t. II, 269 et 470–1 (un sonnet de Vittoria Colonna comme source du dernier vers).

<sup>39</sup> Du Bellay, *Œuvres complètes*, t. II, 470.

<sup>40</sup> Sozzi, « Le ali dell'anima ».

<sup>41</sup> Platon, *Phèdre*, notice de Léon Robin, texte établi par Claudio Moreschini et traduit par Paul Vicaire (Paris : Les Belles Lettres, 1985), 246 a–c.

<sup>42</sup> Joachim Du Bellay, *Œuvres poétiques*, t. I : *L'Olive, L'Antérotique, XIII Sonnets de l'Honneste Amour*, éd. Henri Chamard, mise à jour par Yvonne Bellenger (Paris : STFM, 1996), 203.

<sup>43</sup> L. Spitzer, « Figl. », dans *For Roman Jakobson : Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday*, éd. Morris Halle et al. (The Hague : Mouton, 1956), 503.

*et litteraria in honorem L. Spitzer* pour ses soixante-dix ans<sup>44</sup>. Cet échange intellectuel se concrétise par une série de publications scientifiques, même après la mort de Spitzer, ce qui fait penser à un militantisme d'idées. Jakobson, bien au-delà de la mort de Spitzer, continue à critiquer la méthode du philologue viennois au profit d'une démarche poético-linguistique qui a la prétention d'être objective. Malgré la présence constante de la figure de Spitzer tout au long de l'étude du linguiste russe, jamais celui-ci ne vise une attaque personnelle de son collègue.

Entre les deux auteurs il y a un écart méthodologique qui ne peut guère être réduit. Spitzer s'intéresse avant tout à une stylistique des intentions de l'auteur, notamment au décodage du sens que le poète inspiré a conféré à son texte. La recherche du sens perdu s'appuie sur une lecture subjective et intuitive, limitée pourtant par l'érudition littéraire de l'exégète. La stylistique descriptive de Jakobson aboutit à une stylistique des effets, soit à l'analyse grammaticale de la signification inscrite dans le Texte littéraire et qui procède de celui-ci. La part du contexte historique et littéraire se trouve réduite car on s'intéresse essentiellement aux lois générales qui transcendent les modalités de production de tout texte littéraire. Ce qui oppose Spitzer à Jakobson, c'est la tension irrésolue et permanente qui résulte de l'antagonisme entre l'herméneutique et l'empirisme, d'une part, et, d'autre part, la prétention à la scientificité exacte de la linguistique et d'un certain rationalisme grammatical appliqués aux textes littéraires.

En guise de conclusion, nous aimerions citer le mot de remerciement – peut-être plein d'humour involontaire – que Enrico Cerulli avait prononcé après la communication tenue par Jakobson à l'Accademia Nazionale dei Lincei : « Debbo poi, infine, ringraziare Roman Jakobson per averci ricordato la cara figura di Leo Spitzer, di cui noi tutti all'Accademia serbiamo la più grata memoria e, in modo particolare – permettetemi di dire – io stesso ricordo una discussione che ebbi con lui [« come era ingegnoso tutto quanto egli produceva...»] Grato dunque a Roman Jakobson anche per questa rievocazione di Leo Spitzer che a noi è qui particolarmente caro e, ancora una volta, tutti i nostri sinceri e cordiali ringraziamenti »<sup>45</sup>. Laissons ouverte la question de savoir si Enrico Cerulli n'a pas réussi à saisir en détail la conférence de Jakobson – ce qui n'est pas improbable, surtout s'il a été confronté

<sup>44</sup> Roman Jakobson, « Medieval Mock Mystery (The Old Czech Unguentarius) », dans *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, éd. Anna Granville Hatcher et Karl-Ludwig Selig (Bern : Francke Verlag, 1958), 245–65.

<sup>45</sup> Jakobson, « "Si nostre vie" : observations sur la *composition* », 196.



avec la complexité de la version publiée. Reste le fait que le rappel de la figure de Spitzer constituait moins un hommage cordial qu'une cible dont on contestait la méthode. Cerulli prend peut-être la défense d'un collègue estimé et, par conséquent, milite avec ironie en faveur de la méthodologie fort « ingénieuse » d'un grand absent et contre celle de l'intervenant présent.



## Dante deutsch

### Riflessioni sulle traduzioni tedesche della *Divina Commedia* nel Novecento (George e Borchardt)

Thomas Klinkert (Zürich)

**RIASSUNTO:** Malgrado il pregiudizio secondo il quale la poesia in generale e la *Divina Commedia* in particolare sarebbero in traducibili, quest'ultima dal Settecento in poi è stata tradotta in tedesco – sia parzialmente che completamente – più di centosettanta volte. Non solo i romantici ma anche i filologi dell'Ottocento hanno contribuito in maniera decisiva a questa intensa ricezione. Nel Novecento la pratica della traduzione è stata portata avanti da due grandi poeti: Stefan George e Rudolf Borchardt. Un'analisi selettiva del primo canto dell'*Inferno* e delle traduzioni di George e Borchardt mostrerà alcune trasformazioni specifiche del testo dantesco a seconda delle scelte linguistiche dei due poeti.

**PAROLE CHIAVE:** Alighieri, Dante; traduzione; George, Stefan; Borchardt, Rudolf  
**SCHLAGWÖRTER:** Alighieri, Dante; Übersetzung; George, Stefan; Borchardt, Rudolf

La *Divina Commedia* è stata tradotta in tedesco più di centosettanta volte<sup>1</sup>. Esistono pertanto una settantina di traduzioni complete, e un centinaio di traduzioni parziali<sup>2</sup>. Questo gran numero di traduzioni testimonia la ricezione feconda che l'*opus summum* di Dante ha avuto nei paesi di lingua tedesca dal Settecento in poi. Bisogna dire, in effetti, che prima del Settecento Dante era conosciuto in Germania non tanto come poeta quanto come autore politico. “Coloro che in paesi tedeschi parlano, nel Settecento, di Dante poeta, non lo conoscono, non ne hanno letto niente ed appoggiano il loro giudizio sulle nozioni trovate nella *Storia della poesia italiana* del Crescimbeni o nel Dizionario francese del Bayle. [...] Ma anche se questi poeti tedeschi, fino al Settecento,

<sup>1</sup> Ringrazio Chiara Polverini, Dorothee Gomille e Silvia Riccardi per il prezioso aiuto stilistico e bibliografico che mi hanno portato nella stesura di questo saggio.

<sup>2</sup> Hans Rheinfelder, “Dante in Germania”, in Rheinfelder, *Dante-Studien* (Köln e Berlin: Böhlau, 1975), 176–91, 188: “Abbiamo in Germania fino adesso più di settanta traduzioni di tutta la *Divina Commedia*”; Esther Ferrier, *Deutsche Übertragungen der ‘Divina Commedia’ Dante Alighieris 1960–1983* (Berlin e New York: De Gruyter, 1994), 1, parla di “più di cinquanta traduzioni complete”.

avessero letto la Divina Commedia, certo non l'avrebbero apprezzata né riconosciuta nel suo valore poetico.”<sup>3</sup> Nel 1767–69 Lebrecht Bachenschwanz pubblicò la prima traduzione completa della *Commedia* in lingua tedesca. La ricezione della *Commedia* come testo poetico fu promossa inoltre dallo svizzero Johann Jakob Bodmer, autore del saggio “Über das dreyfache Gedicht des Dante” (1763) e, in seguito, soprattutto dai poeti e filosofi romantici, August Wilhelm Schlegel<sup>4</sup>, Friedrich Schlegel<sup>5</sup>, nonché da Schelling e Hegel.

L'Ottocento vide la pubblicazione di due traduzioni epocali, cioè quella di Philaethes (pseudonimo del re Giovanni di Sassonia) che uscì dal 1839 al 1848, e quella di Karl Witte (1865), fondatore della *Deutsche Dante-Gesellschaft* (Società Dantesca Germanica) che aveva anche curato la prima edizione critica della *Commedia* basata su quattro manoscritti divergenti (Berlino 1862). Sia Philaethes che Witte hanno accompagnato le loro traduzioni (entrambe in versi sciolti) con un commento, sicché possono venir considerati i fondatori della filologia dantesca moderna in Germania, anzi nel mondo:

Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß Witte und Philaethes mit ihren Werken die Dantewissenschaft der Welt begründet haben und daß damit auch für alle deutschen Übersetzungen ein fester Boden gewonnen war: der originale Text Dantes war festgelegt, und seine Erklärung war in grundlegender Weise eingeleitet.<sup>6</sup>

Questa tradizione persiste nel Novecento, secolo in cui la *Commedia* è stata tradotta da alcuni dei più rinomati filologi: Karl Vossler (1942), Hermann Gmelin (1949/54), Walther von Wartburg con sua moglie Ida (1963). Accanto a queste traduzioni ci sono quelle dei poeti: Stefan George (1912) e Rudolf Borchardt (1923–30), per non menzionare che le più importanti.<sup>7</sup> Mentre Bor-

<sup>3</sup> Rheinfelder, “Dante in Germania”, 179.

<sup>4</sup> August Wilhelm Schlegel, “Dante: ueber die göttliche Komödie” [1791], in *August Wilhelm Schlegel's Sämmtliche Werke*, a cura di Eduard Böcking, vol. III (Leipzig: Weidmann, 1846, Repr. Hildesheim e New York: Olms, 1971), 199–230; si noti che Schlegel nella sua introduzione alla lettura della *Commedia* ha parafrasato e tradotto brani importanti del testo, 230–381.

<sup>5</sup> “Geschichte der alten und neuen Literatur: Vorlesungen, gehalten zu Wien im Jahre 1812”, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. VI, a cura di Hans Eichner (München: Schöningh, 1961), Neunte Vorlesung, 209–28.

<sup>6</sup> Walter Goetz, *Übersetzungen von Dantes Göttlicher Komödie ins Deutsche*, Sonderdruck aus *Historisches Jahrbuch* (Freiburg e München: Alber, 1955), 442, citato secondo Ferrier, 12.

<sup>7</sup> Rainer Wuthenow, “Deutscher Dante?”, *Neue Deutsche Hefte* 90 (1962): 37–54, 45: “Zwei Dichter von seltener Gestalt haben allerdings im 20. Jahrhundert um Dante gerungen und das zuvor Geleistete übertroffen: Stefan George und Rudolf Borchardt.” Ecco alcuni saggi sulle traduzioni di George e di Borchardt: Roger Bauer, “Zur Übersetzungstechnik Stefan Georges”, in *Stefan George Kolloquium*, a cura di Eckhard Heftrich, Paul Gerhard Klusmann

chardt traduce il poema intero, George giustifica la sua traduzione parziale, dicendo che una vita intera non sarebbe sufficiente per portare a termine questo compito:

Der verfasser dieser übertragungen dachte nie an einen vollständigen umguss der Göttlichen Komödie: dazu hält er ein menschliches wirkungsleben kaum für ausreichend.<sup>8</sup>

\*\*

In questo saggio vorrei concentrarmi soprattutto sulle traduzioni di George e di Borchardt, rivolgendomi occasionalmente anche ad altre traduzioni se necessario per meglio apprezzare il valore di una data soluzione linguistica. Dovendo operare selettivamente, mi sembra adeguato prendere come esempi alcuni versi del Canto I dell'*Inferno*, il canto che, senza dubbio, è noto a chiunque.

Comincio con l'incipit:

Nel mezzo del cammin di nostra vita	
mi ritrovai per una selva oscura,	
ché la diritta via era smarrita.	3
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura	
esta selva selvaggia e aspra e forte	
che nel pensier rinova la paura!	6
Tant'è amara che poco è piú morte;	
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,	
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.	9

Per avere un punto di riferimento, ecco la traduzione romantica di August Wilhelm Schlegel:

---

e Hans Joachim Schimpf (Köln: Wienand, 1971), 160–7; Hans-Georg Dewitz, *'Dante Deutsch': Studien zu Rudolf Borchardts Übertragung der 'Divina Commedia'* (Göppingen: Kümmerle, 1971); Lucia Mancini, "Rudolf Borchardt und Stefan George: Übersetzer von Dantes *Divina Commedia*", in *Rudolf Borchardt, 1877–1945*, a cura di Horst Albert Glaser e Enrico De Angelis (Frankfurt/M.: Lang, 1987), 321–46; Hans-Georg Dewitz, "Rudolf Borchardt: 'Dante Deutsch'. Zu Aporie und Apologie einer Hybride", in *Rudolf Borchardt, 1877–1945*, a cura di Horst Albert Glaser e Enrico De Angelis (Frankfurt/M.: Lang, 1987), 347–65; Dieter Lamping, "'Was hätte sein können': Rudolf Borchardts 'deutscher Dante'", in *Ästhetische Transgressionen: Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*, a cura di Michael Scheffel, Silke Grothues e Ruth Sassenhausen (Trier: WVT, 2006), 155–69; Italo Michele Battafarano, "Dante tradotto da George: Francesca da Rimini: traduzione *per aemulationem*", in Battafarano, *Dell'arte di tradur poesia* (Frankfurt/M.: Lang, 2006), 181–212.

<sup>8</sup> Stefan George, *Dante: Die Göttliche Komödie. Übertragungen, Sämtliche Werke in 18 Bänden X/XI* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1988), 5.

Als ich die Bahn des Lebens halb vollendet,  
 Fand ich in einem dunklen Walde mich,  
 Weil ich vom graden Weg mich abgewendet. 3  
 Es fällt mir hart, zu sagen, wie der wilde,  
 Verwachs'ne, rauhe Wald beschaffen war,  
 Denn noch erschrickt mein Geist vor seinem Bilde. 6  
 An Bitterkeit kommt er dem Tode nah;  
 Doch um des Heils, das ich darin gefunden,  
 Will ich das Andre melden, was ich sah. 9

George traduce così<sup>9</sup>:

Es war inmitten unsres wegs im leben ·  
 Ich wandelte dahin durch finstre bäume  
 Da ich die rechte strasse aufgegeben. 3  
 Wie schwer ist reden über diese räume  
 Und diesen wald · den wilden rauhen herben..  
 Sie füllen noch mit schrecken meine träume. 6  
 So schlimm sind sie dass wenig mehr ist sterben.  
 Doch schildr ich alle dinge die mir nahten  
 Ob jenes guts das dort war zu erwerben. 9

Ecco la versione di Borchardt<sup>10</sup>:

In mitten unseres lebens an der fahrt  
 erfand ich mich in einem finsternen hagen,  
 dass ich der rechten strassen irre ward: 3  
 Ach harter pein, und wem er glich, zu sagen,  
 der hagen, ein wild wald rauch und ungeheure,  
 der an gedanken mir erneut das zagen! 6  
 Tod ist viel saurer nicht denn seine säure!  
 doch kund zu thun, was heils ich dort empfieng,  
 sag ich, was mehr mich traf von abenteure: 9

Dal punto di vista formale, si può constatare che sia George che Borchardt riproducono fedelmente lo schema delle terzine: aba bcb cdc ... Questa è una decisione abbastanza eccezionale. August Wilhelm Schlegel rinuncia alla concatenazione delle terzine per avere più libertà; lo schema delle rime da lui creato è questo: axa bxb cxc. I grandi traduttori dell'Ottocento, Witte

<sup>9</sup> George, *Dante*, 7.

<sup>10</sup> Rudolf Borchardt, *Dantes Comedia Deutsch*, in *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, a cura di Marie Luise Borchardt (Stuttgart: Klett, 1967), 15.

e Philalethes, preferiscono i versi sciolti. I traduttori del Novecento, Vossler, Wartburg, Gmelin, li seguono in questo punto. Ecco la spiegazione di Vossler:

Dieses Reimschema: a b a, b c b, c d c ... x y x, y, bedeutet in der an Reimen, besonders an Endungsreimen so reichen italienischen Sprache viel eher eine Anregung als eine Fessel. Im Deutschen, wo die Reime selten und bedeutungsvoll stambbetont sind, verhält es sich umgekehrt. Was sich im Italienischen so leicht, so beiläufig und musikalisch ergibt, wirkt schwer, nachdrücklich und verpflichtend im Deutschen, wo nicht gar gezwungen.<sup>11</sup>

Pur ammettendo che Vossler abbia ragione per quanto riguarda il numero delle rime che esistono in tedesco e in italiano, si deve nondimeno constatare che alcuni poeti come George e Borchardt sono riusciti a tradurre la *Divina Commedia* in terzine tedesche. Non è dunque materialmente impossibile.

L'endecasillabo italiano è trasformato dai traduttori tedeschi in un metro con cinque accenti nel quale predomina un ritmo giambico. Questa non è una scelta arbitraria poiché nella metrica tedesca non vengono contate le sillabe, bensì gli accenti, mentre il numero delle sillabe non accentuate può essere variabile. Si tratta dunque di due traduzioni poetiche che rispettano le leggi della versificazione e cercano di creare una struttura poetica equivalente a quella dantesca.

Ora, si sa che un testo poetico *stricto sensu* è intraducibile perché è impossibile tradurre esattamente ogni valore (semantico-lessicale, sintattico, morfologico, fonetico, ecc.) del tessuto linguistico creato dal poeta. Per esempio, "selva" in tedesco si dice "Wald". La denotazione delle due parole è più o meno identica, ma foneticamente un sostantivo con due sillabe, parola piana aperta, si oppone ad un sostantivo monosillabico chiuso. Le due parole hanno una vocale in comune, l'"a", ma solo in tedesco l'"a" è accentuata: "Wald" vs. "selva". Per quanto riguarda le consonanti, anche queste sono solo parzialmente identiche (la "l" e la "v"), il loro ordine è invertito, la "s" si oppone alla "d", che del resto si pronuncia "t", ecc. ecc. Non accenno neanche al valore connotativo delle parole "selva" e "Wald", né alle relazioni semantiche che crea il testo dantesco tramite l'identità del materiale fonetico in "selva selvaggia" oppure nelle rime "oscura" – "cosa dura" – "paura". La somma di queste relazioni, cioè la struttura del testo, nella quale ogni relazione contribuisce alla costituzione del senso, non può venir tradotta esattamente. Sarebbe dunque facilissimo mostrare le deviazioni e le 'deficienze' di ogni traduzione

<sup>11</sup> Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, deutsch von Karl Vossler (Berlin: Atlantis, 1942), 21.

ne, tanto più trattandosi della *Divina Commedia*, il testo più complesso e più difficile della letteratura italiana. Ma sarebbe assurdo farlo. Per giudicare una traduzione bisogna osservare l'interrelazione delle dimensioni del testo creato dal traduttore. Bisogna analizzare due testi, l'originale e la traduzione, e poi paragonare i risultati. Non si sostituiscono gli elementi all'interno di una data struttura, ma è l'intera struttura a venir sostituita (da un'altra). In questo modo la traduzione può considerarsi come "accesso privilegiato al testo poetico originale"<sup>12</sup>. La lettura parallela di un testo poetico e della sua traduzione rende più chiaro sia il testo originale che la traduzione.

\*\*

Considerando dunque la prima terzina, che cosa si constata paragonando le traduzioni di George e di Borchardt al testo dantesco? Tutt'e due riproducono la correlazione tra sintassi e verso: i tre versi sono tradotti assai fedelmente, le frontiere dei versi vengono rispettate. Nondimeno ogni traduzione cambia leggermente la struttura sintattica. George trasforma la frase principale dantesca dei vv. 1–2 in due frasi principali indipendenti: "Es war...", "Ich wandelte...". Da questo cambiamento risulta un effetto di sconessione. Borchardt sostituisce la frase esplicativa del v. 3 con una frase consecutiva. Il fatto dello smarrirsi appare come l'effetto causato dal ritrovarsi nella selva oscura, mentre nel testo italiano il v. 3 può considerarsi come una spiegazione di quello che precede. A questo punto il traduttore interpreta il testo originale, cambiando le relazioni logico-sintattiche (non era necessario dire "dass", poiché "da" avrebbe salvaguardato la struttura metrica). Anche a livello lessicale si riscontrano dei cambiamenti: George rende la "selva oscura" con "finstre bäume", ossia con metonimia. Borchardt ugualmente si serve di una metonimia: "fahrt" invece di "cammin". Ma semanticamente le traduzioni non si allontanano molto dal testo originale.

La caratteristica più evidente del testo di Borchardt è la sua tendenza arcaizzante: "erfand" invece di "fand", "hagen" invece di "Wald", "ein wild wald rauch und ungeheure" invece di "ein wilder wald, rauh und ungeheuer", ecc. Questi arcaismi che si trovano anche a livello sintattico (cf. l'uso del genitivo: "Ach harter pein", "was heils", ecc.) e morfologico ("empfieng", "fieng") fanno parte di una strategia di deautomatizzazione. Borchardt crea un linguaggio arcaico-poetico con elementi linguistici propri dell'epoca di Dante. Non è un

<sup>12</sup> Hermann H. Wetzel, "Traduction et interprétation. La traduction comme accès privilégié au texte poétique original", in *Traduction = Interprétation. Interprétation = Traduction: l'exemple Rimbaud*, a cura di Thomas Klinkert e Hermann H. Wetzel (Paris: Champion, 1998), 9–24.



*mittelhochdeutsch* autentico, bensì la costruzione poetica di un linguaggio che avrebbe potuto essere quello di Dante se egli avesse scritto in tedesco. La distanza linguistica risentita inevitabilmente da chi oggi legge Dante nel testo italiano viene così resa evidente al lettore tedesco.<sup>13</sup>

\*

\*\*

Continuiamo l'analisi con la seconda e la terza terzina. La seconda terzina parla della difficoltà di descrivere un'esperienza che continua a far paura a chi la rammenta. All'inizio si presenta l'interiezione "Ahi", il cui valore espressivo Borchardt rende più direttamente ("Ach harter peim") di George ("Wie schwer ist reden..."). Un altro elemento importante della terzina è la "selva selvaggia e aspra e forte", cioè la serie di aggettivi che caratterizzano la "selva" come luogo pericolosissimo. Il valore espressivo di questo sintagma è rafforzato dalla quasi-identità fonetica di "selva" e "selvaggia". In tedesco la figura etimologica non può essere riprodotta esattamente, ma esiste la coppia paronomastica "wild"/"wald". Sia George ("Und diesen wald; den wilden rauhen herben..") che Borchardt ("der hagen, ein wild wald rauch und ungeheure") se ne servono. La sintassi e la fonetica dei vv. 4/5 sono estremamente 'aspre' (interiezione, tre sintagmi brevissimi, allitterazione: "quanto" ... "qual", iperbato: "qual era è cosa dura | esta selva"). Mentre nella versione di George l'asprezza si perde a favore di una sintassi 'fluida' ("Wie schwer ist reden über diese räume | Und diesen Wald"), Borchardt, con una sintassi assai confusa, crea un effetto analogo a quello del testo di Dante ("Ach har-

<sup>13</sup> Per il problema del linguaggio arcaizzante creato da Borchardt si vedano gli studi di Dewitz, 'Dante Deutsch' e "Rudolf Borchardt: 'Dante Deutsch'", Borchardt ne parla nel suo saggio "Epilogomena zu Dante II: Divina Comedia. Konrad Burdach zum siebzigsten Geburtstage" [1929], in *Prosa II*, a cura di Marie Luise Borchardt (Stuttgart: Klett, 1959), 472-531, 520-31, spiegando che lo scopo della sua traduzione era la "Rückgebärung, rinascimento der eigenen Nationalantike, des europäischen Mittelalters, rinovellato di fronda novella, um es dantisch zu sagen; Rückverwandlung, reformatio, einer aus der Fremde her verschobenen und ausgearteten seelischen Nationalgestalt zur wiederbelebten Urform" (526). Il suo Dante è dunque una finzione retrospettiva: "Ich habe angenommen, ein deutsches Gedicht vom Ende des 14. Jahrhunderts sei in den Formen, die ich auf früheren Seiten angedeutet habe, lebendig immer weiter tradiert und der Sprachwandlung angepaßt worden, wie der Parzival und geringere Romane, schließlich in Drucken der Sprachgestalt des 15., ja des frühen 16. Jahrhunderts angenähert und gegen die Sprache von Luthers ersten Bibelfassungen im großen ganzen ausgeglichen, und es habe schließlich im 20. Jahrhundert den schonenden Überarbeiter gefunden, der es behandelt habe wie ich selber in meiner Ausgabe den 'Armen Heinrich.'" (530) Per la concezione borchardtiana di Dante come figura medievale si veda Karin Westerwelle, "Borchardts Dantebild", in *Deutsche Italomanie in Kunst, Wissenschaft und Politik*, a cura di Wolfgang Lange e Norbert Schnitzler (München: Fink, 2000), 65-84.

ter pein, und wem er glich, zu sagen | der hagen”). Mentre in Dante sussiste la quasi-identità fonetica di “selva” e “selvaggia”, Borchardt crea una rima interna “sagen”/“hagen” che arricchisce il testo di un valore espressivo. L’*inconveniente* della sua soluzione è la vaghezza della struttura sintattica. Della “selva selvaggia e aspra e forte” si dice “che nel pensier rinnova la paura”, cioè che continua a far paura al narratore che si situa a una distanza temporale dall’avvenimento ricordato e narrato. George traduce “pensier” metonimicamente con “träume”, rafforzando la nozione di paura, mentre Borchardt rispetta la letteralità del testo (“der an gedanken mir erneut das zagen”).

Nella terza terzina è George che sceglie la traduzione letterale (“So schlimm sind sie dass wenig mehr ist sterben”) mentre Borchardt s’allontana metonimicamente dal testo, sostituendo “amara” (“bitter”) con “sauer” (“acido”) e invertendo l’ordine degli elementi (“morte” e “amara”/“sauer”). Nei vv. 8/9 s’introduce un aspetto completamente nuovo dopo tanti elementi negativi (“selva oscura”, “cosa dura”, “paura” ecc.), cioè il “ben ch’i’ vi trovai”, tradotto con “guts das dort war zu erwerben” (George) e con “was heils ich dort empfing” (Borchardt). Sintatticamente si osserva l’inversione dei vv. 8 e 9 in George, probabilmente dovuta alla rima (“nahten”, v. 8, “hingeraten”, v. 10, “offentaten”, v. 12); Borchardt rispetta l’ordine originale. I due autori si allontanano dal testo nel v. 9, traducendo “l’altre cose ch’i’ v’ho scorte” con “alle dinge die mir nahten” (George) e con “was mehr mich traf von abenteure” (Borchardt). La traduzione di Schlegel era più fedele: “Will ich das Andre melden, was ich sah.” La parola “abenteuer” (“avventura”) non mi pare affatto adeguata poiché appartiene al campo semantico della letteratura arturiana, un genere letterario estraneo all’interesse di Dante<sup>14</sup>.

A questo punto vorrei considerare i vv. 22–27, cioè quello che si potrebbe chiamare un “paragone epico”, struttura sintattica complessa che si estende su due terzine:

E come quei che con lena affannata,	
uscito fuor del pelago a la riva,	
si volge a l’acqua perigliosa e guata,	24
cosí l’animo mio, ch’ancor fuggiva,	
si volse a retro a rimirar lo passo	
che non lasciò già mai persona viva.	27

<sup>14</sup> Per quanto riguarda una conoscenza possibile della letteratura arturiana da parte di Dante, si veda Karlheinz Stierle, “A te convien tenere altro viaggio”: Dantes ‘Commedia’ und Chrétiens ‘Contes del Graal’”, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 25 (2001): 39–64.

George<sup>15</sup>:

Und wie ein mann der sich herausgezogen  
 Schwer-atmend an das ufer aus den riffen  
 Und umdreht nach den fährlich wüsten wogen: 24

So wandte sich mein geist im fliehn begriffen  
 Noch einmal rückwärts um die bahn zu schauen  
 Die nimmermehr lebendige durchschiffen. 27

Borchardt<sup>16</sup>:

Und als ein mann, schier odemes verschmachtet,  
 heil aus dem wilden wog zur lände strebend  
 her umgekehrt die wassers not betrachtet: 24

So mein gemüete, annoch in flüchten schwebend,  
 verkehrte sichs, und maass die bahn hinwieder –  
 die selbe liess noch nie, was käme, lebend. 27

In queste due terzine Dante s'ascrive un'identità 'post-catastrofica'; il suo animo ci appare come un naufrago sopravvissuto, cioè egli ha attraversato la "valle" della "selva oscura" e comincia a salire su un "colle". È dunque riuscito a scampare alla minaccia della morte. I due termini di paragone sono il naufrago ("quei che con lena affannata, | uscito fuor del pelago a la riva") e "l'animo" del viandante. George traduce assai letteralmente "ein mann der sich herausgezogen | Schwer-atmend an das ufer aus den riffen" (con la metonimia "riffe", "scogli", invece di "pelago" che giustamente sottolinea l'idea del pericolo) e "mein geist" (con l'elegante frase participiale "im fliehn begriffen" invece della relativa dantesca). D'altra parte, il parallelismo "si volge" | "si volse" non è mantenuto, ma viene sostituito da una coppia di sinonimi: "umdreht" | "wandte sich". L'idea dell'estremo pericolo al quale il viandante è eccezionalmente riuscito a scappare, viene espressa dall'avverbio di negazione "nimmermehr" con gran valore affettivo. In questo caso risulta evidente l'aspetto problematico della traduzione di Borchardt: il suo testo non è facile da capire. Gli elementi che ostacolano la comprensione sono: 1) la congiunzione "come", tradotta con "als" invece di "wie"; 2) la costruzione participiale "schier odemes verschmachtet" ("con lena affannata"), con un genitivo non meno arcaico della parola "odem" (invece di "atem"); 3) il genere maschile ("der wog") invece del femminile ("die woge"); 4) parole e locuzioni inusitate

<sup>15</sup> George, *Dante*, 7–8.

<sup>16</sup> Borchardt, *Dantes Comedia Deutsch*, 15.

(“lände”, “annoch”, “maass die bahn hinwieder”); 5) cambiamento della struttura sintattica (v. 27: frase indipendente invece della relativa dantesca). Non dimeno la sua traduzione è assai corretta/adeguata, specialmente la sostituzione del participio passivo (“uscito fuor del pelago”) dall’attivo (“heil aus dem wilden wog zur lände *strebend*”), poiché così viene sottolineata la contemporaneità delle due azioni, cioè dell’uscir fuori dal pelago e del volgersi indietro. Questa contemporaneità viene espressa da Dante nella seconda terzina del paragone tramite la frase relativa “ch’ancor fuggiva”. Bell’esempio questo di una traduzione che analizza i rapporti sintattici e logici del testo e li rende più espliciti.

Per finire questa breve analisi comparativa, vorrei considerare l’incontro con Virgilio:

Mentre ch’i’ rovinava in basso loco, dinanzi a li occhi mi si fu offerto chi per lungo silenzio parea fioco.	63
Quando vidi costui nel gran deserto, “Miserere di me”, gridai a lui, “qual che tu sii, od ombra od omo certo!”.	66
Rispuosemi: “Non omo, omo già fui, e li parenti miei furon lombardi, mantoani per patriã ambedui.	69
Nacqui <i>sub Iulio</i> , ancor che fosse tardi, e vissi a Roma sotto ’l buono Augusto nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.	72
Poeta fui, e cantai di quel giusto figliuol d’Anchise che venne di Troia, poi che ’l superbo Ilión fu combusto.	75
Ma tu perché ritorni a tanta noia? perché non sali il dilettoso monte ch’è principio e cagion di tutta gioia?”	78

George<sup>17</sup>:

Da ich so stand an niedren ort vertrieben Hat meinem blick sich Einer dargeboten Der schien durchs lange schweigen stumm geblieben.	63
Ich sah im grossen ödland diesen boten.. Erbarm dich meiner! rief ich zu ihm bange · Seist heiler mensch du · seist du von den toten.	66

<sup>17</sup> George, *Dante*, 9.

Er gab zurück: Kein mensch · mensch WAR ich lange  
 Und meine ältern Mantuaner städter  
 Mit namen beide von lombardischem klange. 69

Ich kam zur welt SUB JULIO · doch als Später..  
 Ich lebt in Rom an des Augustus throne  
 Als man für götter hielt der lüge väter. 72

Ich war ein dichter und vom frommen sohne  
 Anchises' sang ich – jener nach dem falle  
 Des stolzen Ilion aus der stadt entflohne. 75

Doch warum kehrst du um zum untern walle  
 Und klimmst nicht auf zum schönen bergeshorne ·  
 Ursach und anfang für die freuden alle? 78

Borchardt<sup>18</sup>:

Die weil ich scheiternd ward in feigen grund,  
 stund mir fürn augen Einer, der wie blöde  
 von schweigen, das ihm lang verschloss den mund: 63

Ich blickte auf ihn, und in der grossen öde:  
 „Erbarm dich mein!“ so schrie ich an sein ohr,  
 „ob wahr du seist, ein mensch, ob spuk und schnöde!“ 66

Er sprach: „Nicht mensch ich; aber mensch hie vor;  
 und beiderhalben von Lombarden vätern;  
 die kamen mir aus Mantua empor; 69

Zu Julii zeiten, ob zwar seinen spätern,  
 geborn; und lebte in Rom zur zeit des guten  
 August, da götzen logen ihren betern. 72

Poëta war ichs, und den frommgemuten  
 Anchîses sohn besang ich, dass er kam  
 von Troje, da es die hochfahrt galt mit gluten. 75

Doch du, was kehrst du rück in solchen gram?  
 was steigst du nicht den berg der hohen wonnen,  
 dan alle sâlde grund und ursprung nahm?“ 78

Per la prima volta nel testo della *Commedia* Dante utilizza qui il dialogo, cioè il discorso diretto dei personaggi. Con questo procedimento, che avrà un'importanza fondamentale nella *Commedia*, è possibile caratterizzare individualmente i personaggi. Si distaccano a prima vista nel dialogo tra Dante e Virgilio due elementi latini, “*Miserere di me*” e “*Nacqui sub Iulio*”. Questi elementi hanno la doppia funzione di avvicinare i personaggi e, al

<sup>18</sup> Borchardt, *Dantes Comedia Deutsch*, 17.

contempo, di distinguerli. Ambedue parlano e capiscono il latino, la lingua dei *litterati*. Ambedue sono poeti, Dante dirà poi a Virgilio: “Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore” (v. 85). Ma il verbo “miserere” fa parte del registro della religione cattolica, mentre “sub Iulio” rinvia all’epoca precristiana, cioè al “tempo de li dèi falsi e bugiardi”. In questi due elementi latini interspersi nel testo italiano si manifesta dunque una delle opposizioni principali della *Commedia*, redenzione vs. dannazione. Per il traduttore sarebbe pertanto importante rispettare la struttura bilingue del testo. Ora, come procedono i nostri traduttori? George traduce il “miserere” in tedesco (“Erbarm dich meiner”), mentre lascia intatto “sub Iulio”, creando così un’asimmetria. Borchartt traduce “Erbarm dich mein” e “Zu Julii zeiten”, eliminando quasi ogni traccia latina. Entrambe le scelte comportano comporta senza dubbio una perdita. Ma a un’analisi più attenta ne risulterà una sorta di compensazione.

Nella versione di George c’è un sostantivo che non si trova nel testo originale, cioè “bote” (“messaggero”) – Dante dice semplicemente “costui nel gran deserto” per accennare a Virgilio. Si potrebbe parlare di una traduzione arbitraria. Ma se consideriamo il testo della *Commedia* nella sua totalità, è facile capire che si tratta di un’anticipazione poiché Virgilio servirà da “guida” (v. 113) a Dante. E nella sua funzione di guida non è indipendente ma agisce secondo la volontà divina, rappresentata da tre donne (Beatrice, Lucia e la Vergine). Dunque si può dire che Virgilio ha la funzione di messaggero divino, di angelo (in greco, “angelos” significa “messaggero”). Se da un lato dunque la traduzione tralascia una connotazione del significato, dall’altro aggiunge un elemento che nel testo originale è solo implicito. Anche al livello delle rime George riesce ad ‘arricchire’ la sua traduzione tramite la corrispondenza “boten” | “toten”; Virgilio è un messaggero che viene dal regno dei morti. Questo rapporto è reso ‘udibile’ dalla traduzione.

La versione di Borchartt si distingue soprattutto per la tendenza a oltrepassare la frontiera dei versi (v. 70–5), cioè il traduttore crea una serie di quattro *enjambements* laddove nel testo di Dante se ne trova solo uno (“quel giusto | figliuol d’Anchise”). Da questo risulta un ritmo irregolare che si potrebbe interpretare come lo stile di un uomo che “per lungo silenzio pareva fioco” e che adesso ricomincia, con difficoltà, a parlare.

\*\*

Per finire, un brevissimo riassunto di quanto esposto fin qui. Malgrado il pregiudizio secondo il quale la poesia in generale e la *Divina Commedia* in particolare sarebbero intraducibili, quest’ultima dal Settecento in poi è stata tra-

dotta in tedesco – sia parzialmente che completamente – più di centosettanta volte. Ciò significa che la ricezione della *Commedia* in Germania è sì tardiva, ma importantissima. Non solo i romantici ma anche i filologi dell'Ottocento hanno contribuito in maniera decisiva a questa ricezione. Così, la prima edizione critica della *Commedia* è quella di Karl Witte (1865). Nel Novecento la pratica delle traduzioni è stata portata avanti sia da alcuni dei più grandi filologi (Vossler, Gmelin, Wartburg) sia da due grandi poeti: George e Borchardt. La nostra analisi selettiva del primo canto dell'*Inferno* ci ha mostrato alcuni dei vari aspetti che possono risultare interessanti trattandosi qui di una traduzione poetica.

Concludendo, posso affermare che una traduzione non può mai essere identica al testo originale, né conservarne le informazioni nella loro interezza. Queste, tuttavia, vengono riadattate; determinati elementi possono essere tralasciati o rafforzati. Una buona traduzione può avvicinarsi al testo, può imitarne (nel senso di “nachbilden”) le strutture principali, può costituirne una preziosa interpretazione. La traduzione è un genere ibrido; da una parte deve sostituire il testo originale per chi non ne capisce la lingua (altrimenti sarebbe superfluo tradurre il testo), dall'altra una traduzione dimostra il suo valore soltanto quando la si accosta al testo di base e viceversa; una buona traduzione mette in luce la qualità poetica dell'originale, valorizzandone la polisemia.





# Trois passants considérables devant la source coranique

Hugo, Rimbaud, Gide

Ines Horchani (Sorbonne Nouvelle, CERC/LGC-MA)

**RÉSUMÉ :** Avec Hugo, Rimbaud et Gide, l'inimitable Coran devient une possible source d'inspiration pour l'Occident... Comment se fait cette rencontre ? Que recherche chacun de ces auteurs dans le Coran ? Et quel impact le texte sacré des musulmans et l'islam ont-ils pu avoir sur leur vie et dans leurs œuvres ?

**SCHLAGWÖRTER :** Koran-Rezeption ; Hugo, Victor ; Rimbaud, Arthur ; Gide, André

Entre un XVIII<sup>e</sup> siècle à l'idéal universaliste et un XX<sup>e</sup> siècle aux tentations totalitaires, le XIX<sup>e</sup> siècle nous offre un intermède où s'exprime le désir de l'inconnu. En ce siècle de toutes les identifications se produit des croisements entre la littérature française et le texte coranique. Auparavant, « Alcoran » est principalement une source de connaissance (pour Pierre le Vénérable comme pour Retenensis), voire de relative méconnaissance (pour Pascal ou Voltaire). Avec Hugo, Rimbaud et Gide, l'inimitable<sup>1</sup> Coran devient une possible source d'inspiration pour l'Occident... Comment se fait cette rencontre ? Que recherche chacun de ces auteurs dans le Coran ? Et quel impact le texte sacré des musulmans et l'islam ont-ils pu avoir sur leur vie et dans leurs œuvres ?

## Hugo ou Protée chez les djinns

A l'instar du dieu grec qui changeait de forme et pouvait prévoir l'avenir, l'auteur des *Orientales* (1829) et de *La Légende des siècles* (1859–1883)<sup>2</sup> pose sur la culture de l'islam un regard à la fois furtif et visionnaire. En effet, nous paraît prophétique la fin de sa préface aux *Orientales* où il est question, « pour

<sup>1</sup> Selon la tradition islamique, le texte coranique ne peut être égalé car il a pour locuteur Dieu lui-même. Vouloir imiter le Coran ne peut dès lors que renvoyer l'être humain à son impuissance (notion de *i'jâz*).

<sup>2</sup> Voir le long poème intitulé « L'Islam » qui raconte la mort du « divin Mahomet ».

les empires comme pour les littératures [...], d'un Orient [...] appelé à jouer un rôle dans l'Occident »<sup>3</sup>. Et dans le même temps, et sous la même plume, s'avère rapide et approximative la connaissance coranique du poète qui, par exemple, ouvre sa « Marche turque » par cette épigraphe :

*Lâ – Allâh – Ellâllah !*

KORAN.

Il n'y a d'autre dieu que Dieu.<sup>4</sup>

Ici, la transcription est hasardeuse car plus dialectale que littérale, plus orale qu'écrite. De plus, la profession de foi islamique (ou *chahâda*) se trouve sortie de son contexte, artificiellement rattachée au « KORAN », sans autre précision, comme si le texte sacré des musulmans était pour Hugo une somme informe et impénétrable qui n'aurait d'utilité qu'ornementale. Ainsi, le Coran semble chez Hugo perdre un peu de son sens, et se faire arabesque. Le poète compare d'ailleurs *Les Orientales*, cette œuvre de jeunesse, à « ces belles vieilles villes d'Espagne [...] où vous trouvez tout : [...] palais, hospices, couvents, casernes [...] – au centre, la grande cathédrale gothique avec ses hautes flèches tailladées en scies [...] – et enfin, à l'autre bout de la ville, cachée dans les sycomores et les palmiers, la mosquée orientale [...] avec son jour d'en haut, ses grêles arcades, ses cassolettes qui fument jour et nuit, ses versets du Koran sur chaque porte, ses sanctuaires éblouissants, et la mosaïque de son pavé et la mosaïque de ses murailles ; épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums »<sup>5</sup>. Et Victor Hugo d'avouer : si on lui demandait « ce qu'il a voulu faire ici, il dirait que c'est la mosquée »<sup>6</sup>.

Un recueil composé par le plus célèbre poète français, une mosquée ? Cela n'est concevable qu'à condition de se souvenir que pour Hugo, dans « ce grand jardin de poésie [...] il n'y a pas de fruit défendu »<sup>7</sup> ! Le poète est donc libre face à la source coranique, et c'est une révolution tranquille qui s'opère là, sous nos yeux, au fil des *Orientales*. Libre donc le poète de convoquer à la fois Shakespeare, Dante, Sadi et Hâfiz... et de réunir dans le même poème intitulé « La Douleur du Pacha » d'une part « Allah » et « Azraël »<sup>8</sup> (noms

<sup>3</sup> Victor Hugo, *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, éd. par Pierre Albouy, Poésie (Paris : Gallimard, 1981), 24

<sup>4</sup> Hugo, *Les Orientales*, 92.

<sup>5</sup> Hugo, *Les Orientales*, 21–2.

<sup>6</sup> Hugo, *Les Orientales*, 22.

<sup>7</sup> Hugo, *Les Orientales*, 19.

<sup>8</sup> Ange de la mort.

et notions fidèles au texte coranique) et « imans » et « ramazan » (incorrectement retranscrits)<sup>9</sup>... Libre de même le poète de changer, au cours du recueil, constamment de point de vue, adoptant tour à tour celui des soldats chrétiens dans « Navarin » et celui des guerriers musulmans dans « Cri de guerre du mufti »... On pourrait parler à propos de ce caractère protéiforme de Victor Hugo d'une pluri-focalisation, ou mieux, d'un poète qui adopterait le point de vue de Dieu. Ce qui est certain, c'est que devant la source coranique, l'auteur des *Orientales* ne tremble pas, il ose des rapprochements<sup>10</sup>, use de raccourcis<sup>11</sup>, abuse des contradictions<sup>12</sup>, se laisse guider par les sonorités<sup>13</sup>... bref, il fait de la poésie. Car pour le « poète »<sup>14</sup>, le Coran constitue un matériau qui en vaut bien un autre. Ainsi, les houris, ces belles du Paradis longuement décrites dans le texte coranique, côtoient sans sourciller les « giaours », terme familier s'appliquant aux chrétiens<sup>15</sup>. La source coranique ne semble donc pour Victor Hugo ni pure, ni sacrée. Elle a rejoint la mer des œuvres universelles décrite par Salman Rushdie dans *Haroun et la mer des histoires*, comme une eau « composée de mille et mille et mille et un courants différents, chacun d'une couleur particulière »<sup>16</sup>. Victor Hugo ne s'abreuve donc pas à la source coranique comme un malheureux assoiffé perdu en plein désert, mais se baigne dans un Océan d'Histoires<sup>17</sup> qu'il fait siennes. Coraniques, ses *Orientales* paraissent l'être de loin, islamiques parfois, turques plus qu'arabes<sup>18</sup>, et tout à la fois bibliques, païennes et librement poétiques.

<sup>9</sup> Au lieu de « imans » et « ramadan ».

<sup>10</sup> Bonaparte devient dans « Lui », 175, « un Mahomet d'Occident ».

<sup>11</sup> Dans « Chanson de pirates », 74–5, la nonne est dite « mahométane » au lieu de « musulmane »

<sup>12</sup> Le « croissant », symbole de l'islam, est « abhorré » dans « Canaris », 43, et « fragile » dans « Le Danube en colère », 163.

<sup>13</sup> Dans « Les Djinns » ou dans la VI<sup>e</sup> section de « Navarin »

<sup>14</sup> Voir la préface des *Orientales*.

<sup>15</sup> Hugo, *Les Orientales*, 93.

<sup>16</sup> Salman Rushdie, *Haroun et la mer des histoires*, trad. J.-M. Desbuis (Paris : Christian Bourgeois, 1991), 80–5.

<sup>17</sup> Rushdie, *Haroun et la mer des histoires*, 80–5.

<sup>18</sup> Voir la note du manuscrit au sujet de « segjin », « septième cercle de l'enfer turc » Hugo, *Orientales*, 345.

## La sagesse selon Rimbaud

La culture arabo-musulmane semble avoir autrement nourri l'œuvre et la vie d'Arthur Rimbaud. Le plus remarquable, nous semble-t-il, c'est la pérennité de l'intérêt de Rimbaud pour l'islam et pour le Coran dans ses deux vies – sa vie de poète et sa vie de négociant – et dans ses deux œuvres – ses poésies de jeunesse et ses correspondances de voyage. Ce fait signifie-t-il que Rimbaud, au contraire de Hugo, a véritablement et continuellement cherché à comprendre l'Autre pour des fins existentielles et non pas seulement littéraires ?

Ce qui est certain, c'est que Rimbaud a pu lire le Coran à quinze ans, et qu'il le relira à plus de trente ans. Mais quel parcours entre ces deux lectures, faite, l'une, à Charleville-Mézières, dans la bibliothèque du père, parti en Algérie, et l'autre, dans les déserts d'Afrique et d'Arabie ! L'exemplaire lu par le jeune Rimbaud est à Charleville-Mézières<sup>19</sup>, tandis que ceux, en version bilingue, commandés à Monsieur Hachette en 1883, semblent perdus<sup>20</sup>. Quoi qu'il en soit, le Coran est l'un des livres qui ont fait Rimbaud, le poète et l'homme. Le mythe rimbaldien ira jusqu'à faire du père de Rimbaud un traducteur du Coran<sup>21</sup>, et jusqu'à convertir le fils à l'islam<sup>22</sup>. Ce qui nous importe ici, au-delà de ces éléments mytho-biographiques, c'est la raison pour laquelle Rimbaud lit, et relit le Coran, et, c'est, partant de là, comment cette lecture et cette relecture nourrissent son œuvre (poétique et épistolaire).

Ce qui nous paraît avoir guider les lectures que fait Rimbaud du Coran, à quinze ans comme à plus de trente ans, c'est sa quête de sagesse. Et étonnamment, ce qui le déçoit à quinze ans dans le texte sacré des musulmans semble l'aider à vivre les années sombres qui précèdent sa mort.

<sup>19</sup> L'original se trouve au Musée Rimbaud de Charleville-Mézières et un exemplaire de la même édition est consultable à l'Institut du Monde Arabe à Paris.

<sup>20</sup> Rimbaud, Harar, le 7 octobre 1883, à M. Hachette, in *Œuvres complètes*, Pléiade (Paris : Gallimard, 1972), 375 : « Je vous serais très obligé de m'envoyer aussitôt que possible, à l'adresse ci-dessous [à Roche, dans les Ardennes], contre remboursement, la meilleure traduction française du *Coran* (avec le texte arabe en regard, s'il en existe ainsi) – et même sans le texte ». Voir aussi Rimbaud aux siens, Aden, le 15 janvier 1885, *Œuvres complètes*, 397 : « Pour les Corans, je les ai reçus il y a longtemps, il y a juste un an, au Harar même. »

<sup>21</sup> Adonis, *As-sûfiya wa-s-suryâliyya = Le soufisme et le surréalisme* (Beyrouth : Al-Sâqî, 1992), 83–4.

<sup>22</sup> Selon les biographes, cette conversion aurait eu lieu à l'occasion du mariage de Rimbaud avec une Ethiopienne, ou bien sur son lit de mort.

En effet, dans *Une saison en enfer*, le jeune Rimbaud parle de la « la sagesse bâtarde du Coran »<sup>23</sup>. Pourquoi « bâtarde » ?

D'un point de vue philologique, le texte coranique doit beaucoup à l'Anté-Islam, période que la tradition islamique désigne par *jâhiliyya*, « temps de l'ignorance ». Rimbaud nous rappelle-t-il ici tout ce que la sagesse coranique doit à la prétendue ignorance anté-islamique ? Nous suggère-t-il que tout texte sacré contient, enfouie, sa part de paganisme ? C'est une première interprétation que nous proposons, à la suite de Pierre Brunel, de la « bâtardise » du Coran.

Une deuxième interprétation consiste à relier ce qualificatif à la figure paternelle. Car, ce Coran, le jeune poète le découvre à la fois dans l'ombre et en l'absence du père. Ce livre fait partie de l'héritage laissé par celui qui a déserté le foyer familial, et Rimbaud s'en empare comme à contrecœur, car ce legs est une présence qui signe une absence. Ce livre n'a pas été pleinement donné, ouvertement offert ; toutes les beautés, toutes les sagesse qu'il recèlent s'en trouvent gâchées.

Enfin – et ce sera notre dernière interprétation – le Coran ne se démarque peut-être pas assez aux yeux du jeune Rimbaud de la tradition monothéiste. Son exotisme reste formel, tandis que ce que semble rechercher l'auteur de « L'impossible », c'est une sagesse libre, sans entraves religieuses.

Dès lors, que reste-t-il de l'imaginaire coranique dans l'œuvre poétique de Rimbaud ? Seulement des hallucinations comme lorsqu'il voit « très-franchement une mosquée à la place d'une usine »<sup>24</sup> ? Plus frappante nous semble l'inspiration coranique chez Rimbaud lorsqu'il s'agit de la conception du temps, et de la chronologie de l'œuvre. En effet, dans le texte même du Coran, il n'y a ni début ni fin. De plus, dans une certaine conception islamique de l'Histoire, l'achèvement coïncide avec l'origine. Ce sont cette vision et cette textualité apocalyptiques manifestes dans le Coran que nous pouvons percevoir chez Rimbaud, lorsqu'il qualifie l'Orient à la fois d'« ancien »<sup>25</sup> dans « Scènes », et d'« éternel »<sup>26</sup> dans « Villes ». De même, dans « L'Impossible », le poète annonce « la fin de l'Orient... »<sup>27</sup> qui se trouvait pourtant,

<sup>23</sup> Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873–1875)*, éd. par Pierre Brunel (Paris : Librairie Générale Française, 1998), 84, « L'Impossible », 78–9.

<sup>24</sup> Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations*, 70.

<sup>25</sup> Rimbaud, *Œuvres complètes*, 149.

<sup>26</sup> Rimbaud, *Œuvres complètes*, 138.

<sup>27</sup> Rimbaud, *Œuvres complètes*, 113.

dans « Mystique », apparenté à « la ligne des progrès »<sup>28</sup>. Rappelons à ce propos que l'un des termes coraniques présent dans les poésies de Rimbaud est celui de « houris » (déjà rencontré dans *Les Orientales*) désignant des figures paradisiaques, promises aux croyants, éternellement vierges tout en étant sources de jouissance. Là encore, la fin se confond avec le commencement, l'achèvement coïncide avec l'origine, et, ce faisant, Dieu se trouve réconcilié avec la chair. Serait-ce une définition possible de la sagesse ?

L'autre évocation coranique dans l'œuvre poétique de Rimbaud concerne le « vrai royaume des enfants de Cham »<sup>29</sup> dans « Mauvais sang ». Cham est en effet, dans la Bible comme dans le Coran, l'un des descendants de Noé<sup>30</sup>. Si nous revenons à la racine sémitique de ce patronyme, nous découvrons sa parenté sémantique avec la couleur noire, ainsi qu'avec la gauche (direction) ou encore le Nord. De plus, dans la langue arabe la plus courante, *bilâd al-châm*, le pays de Châm, désigne soit la grande Syrie (comprenant le Liban, la Palestine et Israël) soit plus spécifiquement le cœur du monde arabe : la ville de Damas. Rimbaud avait-il connaissance de cette cartographie héritée de Châm ? Gageons que oui, et que ce « vrai royaume des enfants de Cham » a participé à l'élaboration de l'*ailleurs* rimbaldien. Vers cet ailleurs, à vingt ans Rimbaud ira, comme un pèlerin à la recherche d'une source de sagesse, et n'y trouvera que des pierres, et des hommes, pour la plupart musulmans. De ces derniers, il apprendra une certaine forme de sagesse, non plus exigeante et exaltée, mais humble et soumise. « Comme les musulmans, écrit-t-il par exemple aux siens du Harar en 1883, je sais que ce qui arrive arrive, et c'est tout »<sup>31</sup> ou encore : « Enfin, comme disent les musulmans : C'est écrit ! – C'est la vie. »<sup>32</sup> La langue arabe parle en effet de la destinée comme du *maktoub*, c'est-à-dire, littéralement, de « ce qui est écrit ». Rimbaud croyait à quinze ans écrire le monde, et il comprend, à quarante ans, que c'est lui qui est écrit par... le monde, ou peut-être bien, la plume (*qalam* dans le Coran) de Dieu.

## Les fruits défendus de Gide

Gide aussi était à la fleur de l'âge lorsqu'il lut le Coran et entreprit son long voyage en Afrique du Nord. « En ce temps ma parole tenait du chant, ma marche de la danse. Un rythme emportait ma pensée, réglait mon être. J'étais

<sup>28</sup> Rimbaud, *Œuvres complètes*, 139.

<sup>29</sup> Rimbaud, *Œuvres complètes*, 55.

<sup>30</sup> Voir Bible, *Genèse*, 10, 1.

<sup>31</sup> Rimbaud aux siens, Harar 6 mai 1883, *Œuvres complètes*, 365.

<sup>32</sup> Rimbaud aux siens, Aden le 10 septembre 1884, *Œuvres complètes*, 391.

jeune. »<sup>33</sup> C'est en effet avant son séjour en Tunisie (1893-1895) que Gide relit les grands textes sacrés (Bible, Coran, mystiques) et de la littérature (Dante et Flaubert<sup>34</sup>, passeurs de l'imaginaire coranique et punique). Ce que Gide cherche dans tous ces textes ? A la fois Dieu, et la paix intérieure. Car, jusque là, la foi de Gide était faite de doute, et surtout, de culpabilité. C'est ainsi qu'il confie à son Journal sa volonté à la fois de voir Dieu<sup>35</sup> et de « savoir si d'autres [...] ont souffert comme [lui] de l'obsession de la chair ? »<sup>36</sup>... La Bible ne l'apaise guère, excepté « Le Cantique des cantiques » que Gide cite dans son Journal<sup>37</sup> ainsi que dans une dédicace à Madeleine sur un exemplaire des *Cahiers d'André Walter*. A cette occasion, Gide retranscrit ces versets :

Nous avons à nos portes  
Tous les meilleurs fruits  
Nouveaux et anciens  
Mon bien-aimé, je les ai gardés pour toi.<sup>38</sup>

A ces versets bibliques semble répondre, quelques années plus tard, l'épigraphie coranique des *Nourritures terrestres* :

« Voici les fruits dont nous nous sommes nourris sur la terre »  
*Le Koran*, II, 23.

Les deux traditions se font par conséquent écho dans l'esprit et le cœur du jeune Gide. Il n'y a plus semble-t-il, deux religions antinomiques, mais une même inspiration divine, une même aspiration humaine. On songe à Athman, rencontré dans le désert, qui raconte à André Gide les histoires bibliques selon la tradition arabe, David devenant par exemple Daoud<sup>39</sup>... Ce sont donc les mêmes histoires, avec les mêmes personnages. Ce sont donc le même Dieu, et les mêmes fruits, posés sur le seuil de la porte dans la Bible, et offerts sans détour dans le Coran. Dans ces conditions, qu'apporte à Gide la lecture du Coran, et la rencontre avec Athman le musulman ? La

<sup>33</sup> Gide, *Journal 1926-1950*, éd. par Martine Sagaert, Pléiade 104 (Paris : Gallimard, 1997), 12 avril 1941, 757.

<sup>34</sup> En particulier « le chapitre de *Salammbô* avec le serpent », Gide, *Journal 1926-1950*, 21 février, 46.

<sup>35</sup> Gide, *Journal 1926-1950*, 18 février 1888 : « Seigneur ! ah pourquoi nous as-tu fait d'argile ? Ne peux-tu croire sans toucher, ne peux-tu aimer sans voir – pauvre corps ? Parfois lorsque tu pries et que tu crois sentir Dieu même auprès de toi, pourquoi te retourner pour le voir – l'illusion cesse et ta prière meurt sur ta lèvre. »

<sup>36</sup> Gide, *Journal 1926-1950*, 28 février 1889, 48

<sup>37</sup> Par exemple, le 1<sup>er</sup> janvier 1891, *Cantique des cantiques*, IV, 16.

<sup>38</sup> *Cantique des cantiques*, VII, 14.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 229.

déculpabilisation. Car ni le texte coranique ni la tradition islamique ne relie la chute au péché de chair. Et la chair, dans le texte coranique comme dans la tradition islamique, est considérée comme sacrée. Loin d'éloigner de Dieu, elle Le révèle. Et le divin de devenir visible, et, si l'on peut dire, comestible, pour Gide, par l'intermédiaire de ce verset coranique qui ouvre *Les Nourritures terrestres*. Evidemment, le jeune Gide, affamé d'amour, de liberté et de savoir, manque de précision dans sa compréhension de la sexualité en islam. Car, dans le texte coranique, la chair n'est sacrée que dans le mariage (hétérosexuel s'entend). Mais les souffrances de Gide sont si grandes et si anciennes, ses contradictions si vertigineuses, qu'il s'accroche à ces fruits coraniques comme à son unique branche de salut. L'expérience islamique et nord-africaine de Gide le libère ainsi de sa culpabilité et lui fait affirmer dans *Les Nourritures terrestres* : « Nathanaël, je ne crois plus au péché »<sup>40</sup>. Dans le même mouvement, Gide se libère de la peur de la mort<sup>41</sup>. Il peut enfin aimer le monde, et la vie pleinement, et Dieu sans appréhension. Rien de surprenant dès lors à ce que la grenade, ce fruit à la chair rouge et sucrée, au goût d'amour et de mort, figure parmi les fruits les plus décrits dans *Les Nourritures terrestres*. Gide lui consacre même une « Ronde »<sup>42</sup>. Ailleurs, c'est la chair humaine qui est désirée et goûtée comme un fruit<sup>43</sup>.

En plus de cette équivalence salvatrice entre la chair et le sacré que Gide emprunte au Coran en l'extrapolant<sup>44</sup>, nous retrouvons sous sa plume des motifs sémitiques récurrents dans le texte coranique. Parmi ces motifs, ceux de l'eau<sup>45</sup>, du miel<sup>46</sup>, des dattes<sup>47</sup>, ceux des jardins et des déserts... autant de motifs bibliques poussés ici à leur paroxysme. Une thématique nous a pourtant paru spécifiquement coranique, celle du jeûne tel que le pratique Gide

<sup>40</sup> André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Folio 117 (Paris : Gallimard, 1992), 43.

<sup>41</sup> Gide, *Journal 1926–1950*, 228 : « Dans le désert, l'idée de la mort nous poursuit ; et, chose admirable, elle n'y est pas triste ».

<sup>42</sup> Gide, *Les Nourritures terrestres*, 77 : « Leur pulpe était délicate et juteuse, | Savoureuse comme la chair qui saigne, | Rouge comme le sang qui sort d'une blessure. »

<sup>43</sup> Gide, *Les Nourritures terrestres*, 85 : « Et Simiane avec Hylas : | – C'est un petit fruit qui demande à être souvent mangé. »

<sup>44</sup> Pour dernier exemple : Gide, *Les Nourritures terrestres*, 123 : « Villes d'Orient ! fête embrasée ; rues qu'on appelle là-bas des *rues saintes*, où les cafés sont pleins de courtisanes. »

<sup>45</sup> Gide, *Les Nourritures terrestres*, 24 : « Et notre vie aura été devant nous comme ce verre plein d'eau glacée. »

<sup>46</sup> Gide, *Les Nourritures terrestres*, 69 : « nous marchions à grands pas, mordant les fleurs des haies qui remplissent la bouche d'un goût de miel et d'exquise amertume. »

<sup>47</sup> Gide, *Les Nourritures terrestres*, 45 : « Le fruit du palmier s'appelle datte, et c'est un mets délicieux. | Le vin du palmier s'appelle lagmy. »



durant ce séjour parmi les musulmans du désert<sup>48</sup>. Il semblerait que cette faim et cette soif maîtrisées lui apportent, le soir venu, la plénitude tant désirée. C'est guérir le mal par le mal, la faim et la soif spirituelles par la faim et la soif physiques, et les tourments de la chair par les plaisirs de la chair.

Cependant, l'expérience nord-africaine et *Les Nourritures terrestres* ne sont qu'un moment de la vie et de l'œuvre de Gide. Suivront la découverte de la pensée de Nietzsche en 1898, la reconversion au christianisme rapportée dans *Les Nouvelles nourritures* (1935) et la distance prise par rapport à l'islam qui en découle.

Arrêtons-nous sur ce dernier point, en nous demandant si le Coran n'aura été qu'un détour pour Gide, et le chemin d'un retour vers l'Évangile. Nous disposons à ce sujet d'une précieuse correspondance<sup>49</sup> entre l'auteur des *Nouvelles nourritures* et le grand penseur et écrivain égyptien Taha Hussein, traducteur notamment de *La Porte étroite* en arabe. Dans sa lettre du 5 juillet 1945, André Gide, sans contester « le grand attrait qu'a exercé sur [lui] le monde arabe et le monde de l'islam », relève à regret « une particularité essentielle du monde musulman : l'islam à l'esprit humain apporte beaucoup plus de réponses qu'il ne soulève de questions ». Et l'auteur des *Nouvelles nourritures* d'ajouter : « Je ne sens pas grande inquiétude chez ceux qu'a formé et éduqué le Coran. C'est une école d'assurance qui n'invite guère à la recherche et c'est même par quoi cet enseignement me semble limité »<sup>50</sup>.

Taha Hussein lui répondra amicalement mais énergiquement dans sa lettre du 5 janvier 1946 : « Vous ne vous trompez pas, tout en faisant erreur. Vous avez beaucoup fréquenté les musulmans, pas l'islam. [...] Ces musulmans que vous avez connus, très simples et très ignorants, ne pouvaient vous dire si le Coran proposait des réponses ou soulevait des questions. Ils étaient tout au plus capables de vous faire connaître le folklore de leur pays soumis à l'influence du désert voisin »<sup>51</sup>.

Par conséquent, plus que d'une connaissance et d'une inspiration coraniques, peut-être doit-on parler d'une expérience prophétique dans le cas de Gide qui trouve dans le désert des réponses aux questionnements de sa

<sup>48</sup> Gide, *Les Nourritures terrestres*, 68 : « Je me plaisais à d'excessives frugalités, mangeant si peu que ma tête en était légère et que toute sensation me devenait une sorte d'ivresse. J'ai bu de bien des vins depuis, mais aucun ne donnait, je sais, cet étourdissement du jeûne » et 99 : au repas du soir « je goûtai lyriquement l'intense sensation de ma vie »

<sup>49</sup> André Gide, « Correspondance », *Bulletin des Amis d'André Gide* 114/115 (avril-juillet 1997).

<sup>50</sup> Gide, « Correspondance ».

<sup>51</sup> Taha Hussein, lettre du 5 janvier 1946, in Gide, « Correspondance ».

jeunesse. Réponses jugées a posteriori comme trop simples, car liées aux sensations, et non à la réflexion. Ainsi, avec l'âge, les sensations perdraient peu à peu de leur acuité, et de leur pertinence... Quoi qu'il en soit, le Coran aura été pour Gide une école sensualiste, qui lui aura indiqué que l'invisible pouvait se donner non seulement à voir mais aussi à boire, à manger, à toucher. A ce propos, Gide fait d'ailleurs appel à la notion d' « INVISIBLE REALITE »<sup>52</sup> qui n'est pas sans évoquer la notion coranique de *ghayb*. Ce qui est sûr, c'est que cette expérience n'aurait pas déplu à Rimbaud qui disait attendre Dieu « avec gourmandise »<sup>53</sup>. Ce dernier Gide, celui qui préfère les questions aux réponses et semble libéré du péché de la chair, nous le retrouverons au Caire, en 1939, dans le très luxueux hôtel Shepheard. « Repas excellent, note-t-il dans son *Journal*, j'ai pris des cailles en souvenir de l'Ancien Testament »<sup>54</sup> ... Le temps de la culpabilité semble révolu, et la traversée du désert, guidée par la source coranique, bel et bien terminée.

\*\*

Source : le mot renvoie à la soif davantage qu'à la faim. Est-ce à dire que le phénomène d'innutrition a pris ici la forme de la désaltération, du détour par l'Autre pour la redécouverte de Soi ? Telle est en tout cas la première impression qui aura marqué notre relecture de Hugo, Rimbaud et Gide. Le Coran n'a pas été « consommé » tel quel par nos trois auteurs. Chacun a abordé et s'est abreuvé à cette source selon son itinéraire, et selon sa soif. Les pas de nos trois passants considérables les ont effectivement conduits de la Bible au Coran, et c'est bien compréhensible. Le premier semble ne trouver que la Bible dans le Coran, le deuxième croise les deux textes sacrés avant de les défaire et de s'en défaire alors que le troisième paraît lire la Bible, scrupuleusement, puis le Coran, avec enthousiasme, pour revenir à la Bible et renier le Coran. L'inspiration coranique de Hugo, Rimbaud et Gide s'enracine donc dans un imaginaire biblique commun, mais varie selon leur soif. Celle de Victor Hugo mêle curiosité et légèreté, celle de Rimbaud, fureur et grandes espérances, et celle de Gide, culpabilité et inquiétude.

Trois hommes donc, trois soifs, trois œuvres, face à la source coranique. Et voilà comment se produit l'improbable mais heureuse coïncidence entre une sacralité venue d'ailleurs et une liberté poétique d'ici.

<sup>52</sup> Gide, *Les Nourritures terrestres*, 117.

<sup>53</sup> Rimbaud, « Mauvais sang », *Une saison en enfer, Illuminations*, 52.

<sup>54</sup> Gide, *Journal 1926-1950*, 31 janvier 1939, 643.

# Die Literatur und Pessoa

## Überlegungen zur Genese der Heteronympoetik

Gerhard Wild (Frankfurt)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Der vorliegende Beitrag beschreibt vor dem Hintergrund von Harold Blooms Intertextualitätskonzept der „Einflussangst“ die Entstehung der Heteronympoetik Pessoa als Konsequenz der Krise, in die am Ende des 19. Jahrhunderts das neuzeitliche Originalitätspostulat gerät. Pessoa reflektiert diese Problematik in zwei seiner weniger bekannten Prosatexte, die den Heteronymen Barão de Teive und Alexander Search zugeschrieben sind. In dem wahrscheinlich bereits um 1910 konzipierten, gegen Ende der zwanziger Jahre fertiggestellten „Único manuscrito“ des Barão de Teive, der sich als poetologische Essay erweist, resultiert aus der Diskussion des Originalitätsproblems der Selbstmord des Autors, der in paradoxer Weise Originalität durch den Bericht der Vernichtung seiner sämtlichen Schriften reklamiert. In dem Alexander Search 1907 zugewiesenen „Very Original Dinner“ wird das Problem der Originalität im Diskurs über die Kochkunst vorgetragen. Konsequenz dieser Suche nach Innovation ist die physische Zerstörung lästiger Vorläufer im Akt des Kannibalismus. Beide Texte diskutieren auf einer metapoetischen Ebene die Genese der Heteronympoesie in beiden Texten zwischen den konkurrierenden Optionen der Resignation (Selbstmord) und Recycling (Kannibalisierung).

**SCHLAGWÖRTER:** Pessoa, Fernando; Intertextualität; Heteronym; Barão de Teive; Search, Alexander; Bloom, Harold; Einflussangst

## Pessoa's Werk vor dem Hintergrund der Intertextualitätstheorie

Fernando Pessoa ist als der Urheber eines bis in die Gegenwart nicht vollständig erschlossenen Nachlasses in wenigstens drei Sprachen bekannt – Englisch, Portugiesisch und Französisch. Für etwa 95 Prozent dieser über 27000 Einzeldokumente zeichnete er nicht als „Pessoa selbst“ verantwortlich, sondern wies sie von ihm geschaffenen Heteronymen zu. Diese verstand er – im Gegensatz zu Pseudonymen, die nur dazu dienen, eine Person vor dem Zugriff der Öffentlichkeit zu schützen – als kreative Abspaltungen seiner selbst. Diese Teilpersönlichkeiten schreiben Texte unter eigenem Namen, verfügen über eigene Lebensläufe, erhalten ein Horoskop, ja sie kommunizieren miteinander und schreiben gar Texte übereinander. Anerkennend und scherzhaft schrieb sein Weggefährte Mário de Sá-Carneiro 1915 aus Paris an Pessoa:

É assim meu querido Fernando Pessoa que se estivéssemos em 1830 e eu fosse H. de Balzac lhe dedicaria um livro da minha Comédia Humana onde você surgiria com o Homem-Nação – o Prometeo que dentro de meu mundo interior de gênio arrastaria toda a nacionalidade: uma raça, uma *civilização*.<sup>1</sup>

Die prometheische Ein-Mann-Nation, die ohne Rücksicht auf das seit der Renaissance herrschende Postulat des unverwechselbar individuellen Stils und der Heroisierung des Schöpfersubjekts eine virtuelle literarische Realität erschafft – es scheint, als habe Pessoa Julia Kristevas Postulat des Verschwindens des Urhebers in einem entgrenzten Textuniversum um mehrere Jahrzehnte vorweggenommen, indem er dieses Konzept internalisierte. Die Forschung hat diese Selbstvervielfältigung vor allem auf die individualpsychologische Problematik des Dichters<sup>2</sup> – die Fremdheitserfahrung seiner Kindheit im südafrikanischen Durban, einen vermuteten Autoritätskonflikt zwischen dem frühverstorbenen Vater und dem Stiefvater – zurückführen wollen, oder gar hinter literarischen Maskierungen das Problem seiner latent gebliebenen homoerotischen Neigungen vermutet.<sup>3</sup>

Pessoa selbst hat in seinem letzten Lebensjahr an Adolfo Casais Monteiro, Dichter und Direktor der Zeitschrift *Presença*, geschrieben, die Idee zu den Heteronymen gehe auf einen Zeitvertreib seiner Kindheit – das „Erschaffen erfundener Welten“ („criar em meu torno um mundo fictício“<sup>4</sup>) – zurück, er habe sich auch unter erfundenen Namen selbst Briefe geschrieben. Wenngleich wir diesem infantilen Zeitvertreib so kurzlebige Heteronyme wie den Chevalier de Pas<sup>5</sup> verdanken, ist entscheidender, dass der folgende Abschnitt dieser Selbstauskunft die Heteronymie als einen jener Künstler-

<sup>1</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa* (Lissabon: Ática, 2001), 200.

<sup>2</sup> Eduardo de Lourenço, „O Livro do Desassossego: Texto Suicida“, in *Actas do 2o Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Porto: Centro de estudos pessoanos, 1985), 349–61, hier 349: „Original e originária fonte de perturbação existencial e de perplexidade exegética“.

<sup>3</sup> Vgl. u.a. João Gaspar Simões, *Fernando Pessoa: retrato-memória* (Lissabon: Fac. de Filosofia, Secc. de Lisboa, Univ. Católica Portuguesa, 1989).

<sup>4</sup> Fernando Pessoa, *Correspondência: 1923 – 1935*, hrsg. von Manuela Parreira da Silva (Lissabon: Assírio & Alvim, 1999), 341.

<sup>5</sup> Fernando Pessoa, *Teoria da Heteronímia*, hrsg. von Fernando Cabral Martins u. Richard Zenith (Lissabon: Assírio & Alvim, 2012), 47 und *Correspondência: 1923 – 1935*, 343. In dem vielzitierten Brief an Casas Monteiro kann sich Pessoa noch an diese eventuell früheste Phantasiestalt erinnern, jedoch weist diese eher den Charakter einer literarischen Figur, die dem kleinen Fernando Briefe schreibt, als eines literarisch produktiven Heteronyms auf. Hierfür spricht auch, dass sich Pessoa an den Namen von dessen Gegenspieler („um rival do Chevalier“) nicht mehr erinnern konnte.

und Intellektuellenspäße erklärt, wie sie im 19. Jahrhundert üblich waren<sup>6</sup>. Ebenso sei Pessoa auf die Idee verfallen, dem Dichterkollegen und Freund Sá-Carneiro einen Streich zu spielen („lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro“<sup>7</sup>), indem er einen bukolischen Dichter – den späteren – Alberto Caeiro konzipierte. Nach anfänglichen Schwierigkeiten habe er am 8. März 1914 wie im Rausch alle jene Gedichte niedergeschrieben, die sich in der Sammlung *O Guardador de Rebanhos* finden: „numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir“<sup>8</sup>. Tatsache ist freilich, dass Pessoa nicht erst 1914 damit begonnen hat, Texte unter anderen Namen zu schreiben, sondern bereits 1903 mit englischsprachigen Texten unter dem vielsagenden Heteronym Alexander Search.

Man hat sich oft gefragt wo oder wer der „eigentliche“ Pessoa sei, vielleicht hilft gerade dieser späte Brief weiter. Fragen wir uns zunächst, wie glaubhaft die Ausführungen eines Autors sind, der sich gleichsam im selben Atemzug als Hystero-Neurastheniker mit Tendenzen zur Entpersönlichung und Verstellung bezeichnet:

A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. [...] Seja como for, a a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação.<sup>9</sup>

Bei genauerem Hinsehen ist der vermeintliche Konfessionscharakter des Briefs nicht frei von Eitelkeit, ja fast von einer Selbstironie, die vermeintliche Schwächen von Pessoa's Psyche als literarische Koketterie erscheinen lässt. In auffälliger Weise bezieht sich Pessoa mit Begriffen wie Organismus, Entpersönlichung, Hysterie und Neurasthenie weit in die Medizingeschichte des 19. Jahrhunderts zurück zu Sigmund Freuds Lehrer Jean-Martin Charcot. Aufgerufen sind damit Theorien jener älteren Psychiatrie, die seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts durch Freud allmählich in neue Bahnen gelenkt wurde. Demselben Register entstammt der ebenfalls in dem Brief an Monteiro erscheinende Terminus „Abulie“<sup>10</sup>, der „Willensschwäche“, die insbesondere in Nietzsches Schriften im Zusammenhang mit dem Dekadenzgedanken erscheint. Um der Frage vorzubeugen, ob Pessoa die Basis dieser

<sup>6</sup> Wir erinnern an die Erfindung des Fradique Mendes, dem Eça de Queirós und Ramalho Ortigão ein ganzes Konvolut von Briefen zuschrieben.

<sup>7</sup> *Correspondência: 1923 – 1935*, 342.

<sup>8</sup> *Correspondência: 1923 – 1935*, 343.

<sup>9</sup> *Correspondência: 1923 – 1935*, 340.

<sup>10</sup> *Correspondência: 1923 – 1935*, 340.

Referenzen überhaupt gekannt hat, verweise ich auf die von der Forschung links liegengelassenen kritischen und autobiographischen Prosaschriften<sup>11</sup> sowie seine Korrespondenz. Unpräntiös legen die frühen Aufzeichnungen den selbst auferlegten Studienplan eines angehenden Literaten offen, der neben dem Studium mehrerer Sprachen ausgedehnte Lektüren umfasste, über die Pessoa akribisch Buch führte. Neben anglophoner, portugiesischer, französischer und selbst zeitgenössischer skandinavischer Literatur dominieren gerade Philosophie – Platon, Kant, Schopenhauer, Nietzsche – dazu Werke über Psychologie und Anthropologie. Wenn er sich keine Originaltexte oder Übersetzungen beschaffen kann, behilft er sich mit Kommentaren, wissenschaftlichen Abhandlungen und Zusammenfassungen. Überdies ist das Programm nicht nur weitgespannt, sondern auch hinsichtlich seiner Kanonizität auf subjektive Weise zwiespältig. Es finden sich hier nicht nur Klassiker wie Camões, Milton, Molière, Goethe, Poe, Baudelaire und Shakespeare, sowie damals diskutierte Gegenwartsautoren wie Mallarmé, Barrès, Ibsen, Cendrars, Chesterton, Bourget, Walt Whitman und selbst Ezra Pound, sondern auch Autoren wie Conan Doyle und uns heute kaum noch bekannte Schriftsteller an den Rändern des Kanons wie Rollinat oder Gresset.

Diese Notizen, die eher Bibliothekskatalogen als Tagebüchern gleichen, geben zumal vor dem Hintergrund der Entstehung der Heteronymie aus dem Geiste der Intertextualität, bessere Auskunft über den literarischen Kosmos Pessoa als das seit einigen Jahren ebenfalls veröffentlichte Verzeichnis jener etwa tausend Bände, die man nach seinem Tod in seinem Besitz fand<sup>12</sup>. Denn der Nachlass deutet lediglich auf eine allmähliche Interessenverschiebung hin, nämlich zu Astrologie, Anthroposophie, Chiromantie und hermetischer Philosophie. Gleichzeitig mit seiner Entscheidung, künftig Literatur nur noch selbst zu machen, diversifiziert sich der Autor Fernando Pessoa nicht bloß durch die Systematik der Heteronymie, vielmehr wendet der Leser Pessoa sich fast ausschließlich den sogenannten Grenzwissenschaften zu.

<sup>11</sup> Fernando Pessoa, *Prosa Íntima*, hrsg. von Richard Zenith u. Manuela Rocha (Lissabon: Assírio & Alvim, 2007); Fernando Pessoa, *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, hrsg. von Richard Zenith und Manuela Parreira da Silva (Lissabon: Assirio & Alvim, 2014); Fernando Pessoa, *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*, hrsg. von Fernando Cabral Martins (Lissabon: Assírio & Alvim, 2000).

<sup>12</sup> Elsa Nunes, „Biblioteca de Fernando Pessoa: catálogo do espólio bibliográfico de Pessoa“, in *Tabacaria* (Februar 1996), hrsg. von Casa Fernando Pessoa Lissabon.

Dieser Paradigmenwechsel begründet um 1907 Pessoas eigene Konzeption seines Schaffens, die das fremde Wort absorbiert. Auffällig ist, dass er in seinen damaligen Notizen auch vermerkt, wie er die Stilistik großer Autoren – unter anderem Poes und Baudelaires<sup>13</sup> – regelrecht trainiert und selbst mit den Mischungen stilistischer Spezifika experimentiert.

Bereits im selben Lebensabschnitt – um 1907 – vollzieht sich die Ausdifferenzierung in ein Lesen von Wissenschaft und ein Schreiben von Literatur. Kurz darauf, gegen 1910, hat Pessoa in seinem bekanntesten Werk, dem über den Zeitraum von zwanzig Jahren vorangetriebenen *Buch der Unruhe*, über die bei jeder intertextuellen Reflexion entscheidende Frage nach der Gewichtung der Lektüre formuliert: „Ler é sonhar pela mão de outrem. Ler mal e por alto é libertarmo-nos da mão que nos conduz.“<sup>14</sup> Wie in Harold Blooms eigenwilligem Intertextualitätskonzept der „Einfluss-Angst“ und der „Fehl-ektüre“<sup>15</sup> geht es „Pessoa ipse“ ganz offenkundig darum, sich durch absichtliches Missverstehen (*ler mal*) oder oberflächliche Lektüre (*ler por alto*) dem intellektuellen Einfluss durch die Vorbilder zu entziehen. In einer englischsprachigen, keinem Heteronym zugeordneten Notiz hält er etwa zur selben Zeit seinen Entschluss fest, künftig nur noch Zeitungen, Nachschlagewerke und Handbücher zu lesen, die seine schöpferische Eigenproduktion nicht stören:

I have outgrown the habit of reading. I no longer read anything except occasional newspapers, light literature and casual books technical to any matter I may be studying and in which simple reasoning may be sufficient. The definite type of literature I have almost dropped. I could read it for learning or for pleasure. But I have nothing to learn, and the pleasure to be drawn from books is of a type that can with profit be substituted by that which the contact with nature and the observation of life can directly give me. I am now in full possession of the fundamental laws of literary art. Shakespeare can no longer teach me to be subtle, nor Milton to be complete. My intellect has attained a pliancy and a reach that enable me to assume any emotion I desire and enter at will into any state of mind. Toward that which it ever an effort and an anguish to strive for, completeness, no book at all can be an aid. This

<sup>13</sup> Vgl. Pessoa, *Escritos Autobiográficos*, 136–138, ebenfalls in *Prosa Íntima*, 91 f.

<sup>14</sup> Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, Abschnitt 229, hrsg. von Richard Zenith (Lissabon: Assírio & Alvim, 1998), 229.

<sup>15</sup> Harold Bloom, *Anxiety of influence: a theory of poetry* (New York: Oxford Univ. Press, 1973) und Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford Univ. Press, 1975).

does not mean that I have shaken off the tyranny of the literary art. I have but assumed it only under submission to myself.<sup>16</sup>

Wenige Jahre später, 1912, veröffentlicht Pessoa in der Zeitschrift *A Águia* einen Essay zum Zustand der zeitgenössischen Literatur Portugals. Hier behandelt er von einer neuen Strömung, die das nationale Empfinden an älteren Traditionen vorbei „directamente, nuamente e elevadamente“<sup>17</sup> aufgreife und sich damit auf dem intellektuellen Niveau Frankreichs und Englands befinde. Seine zentrale Folgerung hieraus war bekanntlich die in der Forschung aus unterschiedlichen Blickwinkeln<sup>18</sup> diskutierte Prophezeiung der baldigen Ankunft eines „supra-Camões“, hinter dem sich für unsere weiteren Überlegungen entscheidende Hinweise verbergen. Bekanntlich ist Camões zum portugiesischen Klassiker par excellence aufgestiegen, indem er den Formen- und Verfahrenskanon der Antike und der italienischen Renaissance „lusitanisierte“. Literaturtheoretisch gesprochen, entstand die portugiesische Klassik also, indem der „Nachgeborene“ Camões den Architext „Antikes Epos“ mit dem Hypertext „portugiesischer Mythos“ überlagerte, und damit die übermächtigen Vorbilder Homer, Vergil und Lucan gemäß dem Renaissancekonzept der *imitatio* – nämlich als einer *überbietenden* Vergegenwärtigung – aus dem lusitanischen Kanon verdrängt. Pessoa vergleicht in seinem Essay Camões hinsichtlich seiner nationalliterarischen Gründerrolle mit Shakespeare<sup>19</sup>. Pessoas Prophezeiung eines Messias, der Portugal aus der literarhistorischen Abhängigkeit von Deutschland, Frankreich und England erlösen soll, recurriert nicht einfach auf die in der Geschichtsphilosophie immer wieder verwendeten Figurschemata von Typus und Antitypus. Das portugiesische Lexikon kennt nur wenige Beispiele für die Anwendung des gelehrten Präfixes „Supra“, die in semantischer Nähe zu dem vorhin eingeführten Terminus „elevadamente“ stehen. Im Hinblick auf die von Pessoa hier angestellten Überlegungen deutet die

<sup>16</sup> Pessoa, *Escritos Autobiográficos*, 136.

<sup>17</sup> Pessoa, *Crítica*, 33.

<sup>18</sup> Ángel Crespo, „Fernando Pessoa, Camoens y la profecia del Supra-Camoens“, in *El Portugal de Camões visto por los españoles de su tiempo: homenaje a Camoens, Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses*, hrsg. von José Ares Montes (Granada: Universidad de Granada, 1980), 113–29, liest Pessoas Ankündigung des supra-Camões als Hinweis auf die künftige Zeitschrift von *Orpheu*, womit sich er m.E. zu Recht von älteren politischen Lesarten absetzt. Vgl. auch Fernando Cabral Martins, „Pessoa em 1912 ou o Saudosismo do Averso“, in *Cadernos de Literatura Comparada* 28, Nr. 6 (2013): 17–27.

<sup>19</sup> Pessoa, *Crítica*, 33.



Idee des „supra-Camões“ also auf einen Metablick des Dichters hin, der alles Vorgängige überbietend integriert.<sup>20</sup> Es wäre naheliegend, Pessoas Konzeption des „supra-Camões“ auf seine Konvergenzen mit Friedrich Schlegels frühromantischer Dichtungstheorie in den Athenäums-Fragmenten in Beziehung zu setzen, was bislang nicht von der Forschung gesehen wurde<sup>21</sup>: Portugals Bildungselite befand sich damals in einer ähnlichen Diskussion über die eigene geistige Erneuerung wie Deutschland hundert Jahre zuvor. Deshalb überrascht nicht, dass Pessoa auf der obersten Ebene des Essays politische und ästhetische Theorie korreliert. Wie die folgenden Lektüren von bislang eher marginalisierten Texten Pessoas zeigen, zielt jedoch das Konzept eines supra-Camões auf ein die spätere Moderne beherrschendes Konzept von künstlerischer Produktivität ab. Der Nachgeborene Fernando Pessoa bewältigt seine „Einfluss-Angst“, indem er den Fokus von der Ideologie auf die Poetologie verschiebt und die vormoderne Idee nationaler Identitätsstiftung durch das Konzept einer intertextuellen Metaliteratur substituiert.

### Barão de Teives „A Educação do Estóico“

Die Frage nach einer aus fremden Texten gespeisten Neuschöpfung begründet einerseits die virtuelle Intertextualität der Heteronyme. Andererseits treibt die poetologische Problematik einer „Literatur auf zweiter Stufe“ das Denken von „Pessoa Ipse“ bis in die späten Lebensjahre vor sich her. So ist es zu erklären, dass im August 1928 ein Alter Ego auf den Plan tritt, das man vorschnell als heteronyme Eintagsfliege klassifizieren möchte. Als Álvaro Coehlo de Athayde, 14. Barão de Teive, verfasst Pessoa einen einzigen Text – „O Único Manuscrito“. Dieser gerade sechzig Seiten umfassende Prosatext wird der Heteronymfiktion zufolge in einer Schublade eines Hotelzimmers entdeckt, in dem sich der Baron am 11. Juli 1920 das Leben genommen hat. Wie die vor dem *Don Quijote* entstandenen kastilischen Ritterromane erhält

<sup>20</sup> Vgl. „Lemma supra-“, in *Dicionário Houaiss*, der vier Oberbegriffe (*superposição*, *excesso*, *aumento*, *intensidade*) verzeichnet. Vgl. Antônio Houaiss, *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, Versão 1.0. (Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001), o.S.

<sup>21</sup> Anders als Schlegels Konzept einer intertextuellen Dichtung hat sich die Lusitanistik vor allem auf die im romantischen Fragment virulente Formfrage und deren Bezug zu Pessoas *Livro do Desassossego* konzentriert. Vgl. zuletzt Cláudia Souza, „A Estética do Desassossego: Fernando Pessoa e o romantismo alemão“, in *Literatura, Vazio e Danação*, hrsg. von Osmar Pereira Oliva (Montes Claros: Unimontes, 2013), 101–13.

das Manuskript auf diese Weise eine Publikationsgeschichte.<sup>22</sup> Während Pessoa dem Buch selbst jedoch mit dieser Biographie ein virtuelles Leben zuerkennt, handelt die in dem Buch enthaltene Geschichte des Barons de Teive vom Lebensentzug durch den Versuch, große Literatur zu schaffen. Denn in den zwei Tagen vor seinem Suizid hat er alle seine literarischen Versuche verbrannt.

Teives „letztes“ Manuskript ist ein poetologisches Bekennerschreiben, das den Selbstmord des Aristokraten aus seiner Erkenntnis heraus erklärt, er sei unfähig, ein bedeutendes Werk zu schaffen („Impossibilidade de fazer arte superior“<sup>23</sup>). Der Grund hierfür ist einerseits seine Intelligenz, die ihm einen illusionslosen Blick auf das Leben auferlegt. Diese Spannung zwischen Teives Scharfsinn und der Uneinholbarkeit der Realität wird durch eine Art Zweistimmigkeit des Textes verdeutlicht, die den Erzähler zwischen der Erzählung seines Lebens und dessen Kommentierung schwanken lässt. Alle Erzählmotive von Teives Erzählung entstammen dem Repertoire der europäischen Décadence-Literatur<sup>24</sup>: Sensibilität, Willensschwäche, Indifferenz, Rückzug aus allen öffentlichen Belangen zugunsten eines durch ererbten Reichtum möglichen Landlebens, die Unfähigkeit bzw. Verweigerung sexueller Beziehungen. Anders als in der Literatur seit Alfred de Musset und vor allem Baudelaire wird dieses „mal de siècle“ nicht mehr poetisiert. Vielmehr schreibt sich Baron de Teive explizit in jenen kritischen Metadiskurs, der Medizingeschichte und Kulturphilosophie kurzschließt. Auf wenigen Seiten schleudert der Text Referenzen heraus, die sich schon bei oberflächlicher Betrachtung bei Schopenhauer und Nietzsche, vor allem aber in Paul Bourgets Baudelaire-Essai<sup>25</sup> und in Max Nordaus *Die Entartung*<sup>26</sup> situieren lassen, einem Schlüsseltext zeitgenössischer Zivilisationskritik, von dem

<sup>22</sup> Vgl. Gerhard Wild, „Manuscripts Found in a Bottle: zum Fiktionalitätsstatus (post)arthurischer Schwellentexte“, in *Artusroman und Fiktionalität*, hrsg. von Volker Mertens u. Friedrich Wolfzettel (Tübingen: Niemeyer, 1993), 198–230.

<sup>23</sup> Barão de Teive [Fernando Pessoa], *A Educação do Estóico*, hrsg. von Richard Zenith (Lissabon: Assírio & Alvim, 1999), 15.

<sup>24</sup> Vgl. ergänzend auch Filipa Freitas, „Barão de Teive. O Suicida Lúcido“, in *Pessoa Plural* 5 (Frühjahr 2014), 43–69.

<sup>25</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (Paris: Gallimard, 8<sup>e</sup> 1892), 5–32.

<sup>26</sup> Max Nordau, *Die Entartung*, 2 Bde. (Berlin: Duncker, 2<sup>e</sup> 1893) und die Pessoa zugängliche französische Version *La dégénérescence*, übers. von Auguste Dietrich, 2 Bde. (Paris: F. Alcan 1909 [1894]).

Pessoa später meinte, er habe ihn von der Ansteckung durch den Geist des Fin de Siècle kuriert.<sup>27</sup>

Gerade diese Lektüre scheint denn auch mit verantwortlich für die Entstehung des „supra-Camões“, der als Metainstanz dem Barão de Teive die Feder führt, wenn er seine intertextuellen Ahnen dekonstruiert. Nicht nur die Klassiker der europäischen Weltschmerzliteratur – Leopardi, Rousseau, Senancour, Chateaubriand, Vigny, Quental, Amiel – werden in seinen Tiraden verworfen. Auch die Vision eines heiteren Griechentums, hinter dem sich – nie explizit zitiert – Nietzsches *Geburt der Tragödie* verbirgt, deren Rückbindung in Schillers Konzept einer „Naiven und Sentimentalischen Dichtung“ er *en passant* ironisiert<sup>28</sup>, kann vor seinen Argumenten nicht bestehen. Nachdem er alles, was im Fin de Siècle „gut und teuer“ schien, über Bord geworfen hat, entwirft er ein Werkkonzept, dessen Struktur die locker gefügten Spätwerke Nietzsches aufzugreifen scheint. Und noch wenn Teive das Scheitern seiner literarischen Ambitionen aus einer Willensschwäche („tíbieza da vontade“<sup>29</sup>) rechtfertigt, handelt es sich doch um eine Anleihe bei Nietzsche, der seinerseits den „Willen“ – allerdings „gegen den Strich“ – aus Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* in sein spätes Denken integriert hatte.

Für den uns interessierenden poetologischen Zusammenhang der Intertextualität und Heteronymie ist nicht indes wichtiger, dass die Fiktion des Manuskripts in der Schublade bereits 1912 – im Jahr des „supra-Camões“ – in Pessoas Dokumenten<sup>30</sup> auftaucht. Der somit wahrscheinliche Zusammenhang zwischen diesem relativ spät vollendeten Erzähltext und Pessoas individueller Lösung der Intertextualitätsfrage durch die Heteronymyoesie erhält eine zusätzliche Begründung durch den Umstand, dass Pessoa eine Reihe von Textfragmenten und Manuskriptdoubletten zugleich dem Barão de Teive und dem – wie gesagt – um das Jahr 1910 begonnen *Buch der Unruhe* auf-

<sup>27</sup> Brief an José Osório de Oliveira, n.d. 1932, in *Correspondência II*, 279: „[...] em Lisboa, vivi na atmosfera dos filósofos gregos e alemães, assim como na dos decadentes franceses, cuja acção me foi subitamente varrida do espírito pela ginástica sueca e pela leitura da *Dégénérescence*, de Nordau.“

<sup>28</sup> [Barão de Teive], *Educação do Estóico*, 49–50.

<sup>29</sup> [Barão de Teive], *Educação do Estóico*, 51.

<sup>30</sup> Erste Notizen zum „Manuskript in der Schublade“ finden sich auf einem im August 1912 gestempelten Postumschlag. Da Pessoa für seine Ideen jedes verfügbares Stück Papier bis hin zu Waschzetteln benutzte, muss sich daraus nicht notwendig ein Indiz für die frühe Datierung ergeben. Vgl. im Nachwort „Post-Mortem“ des Herausgebers zu [Barão de Teive] Fernando Pessoa, *A Educação do Estóico*, in: [Barão de Teive], *Educação do Estóico*, hrsg. von Richard Zenith (Lissabon: Assírio & Alvim, 2001), hier bes. 95. Vgl. auch unten Anm. 46.

genommen hat. Wenn Pessoa Barão de Teive um das Jahr 1912 bereits virulent war, um dann Ende der zwanziger Jahre Gestalt anzunehmen, scheint – um im Jargon der Psychoanalyse zu bleiben – das Moment der Bewältigung literarischer „Einfluss-Angst“ obsessive Qualität gewonnen zu haben. Diese Beständigkeit von Pessoa Erinnerung an seine Lektüren dürfte sich auch in mehreren Details des Rahmentextes manifestieren, die als Parallelen zu dem oft missverstandenen Hauptwerk des Fin de Siècle zu verstehen sind: Joris Karl Huysmans' *A rebours*, eine synästhetische Rhapsodie über die moralisch-ästhetische Problematik, auf die sich auch Pessoa bezieht. Bekanntlich war das Vorbild von Huysmans' Protagonisten Jean Des Esseintes der später auch von Proust portraitierte Robert de Montesquiou-Fézensac. Geographische Herkunft und historische Bedeutung von Des Esseintes Familie handelt Huysmans auf jenen ersten Seiten in einer *Notice* so gedrängt ab, dass sie angesichts der formalen Strenge der detailreichen nachfolgenden sechzehn Kapitel leicht überlesen werden. Geschildert wird gemäß den zeitgenössischen Degenerationstheorien der Verfall einer der ältesten Adelsfamilien Frankreichs. Die Familie Montesquiou-Fézensac-D'Artagnan (ihr entstammt auch das Vorbild für Dumas'-Roman) war im frühen Mittelalter eine bedeutende gaskonische Familie, der in der Kapetingerzeit mehrere Pairs von Frankreich entstammten. Huysmans geht auf die damit implizierte geschichtlich-politische Gestaltungskraft der Familie Des Esseintes<sup>31</sup> nur mit wenigen Worten ein („athlétiques soudards“<sup>32</sup>), während ihr allmählicher biologischer Verfall zumal durch die ausgiebig geschilderten Exzesse des letzten Sprosses Jean des Esseintes den nachfolgenden Roman einnimmt.

Damit zurück zum Barão de Teive: Es lohnt der Mühe, die wenigen in die reale Welt weisenden Elemente des Kurzromans zu betrachten, da selbst diese vermeintlichen Splitter der Wirklichkeit sich als intertextuelle Fingerzeige erweisen. Zunächst führen Spuren in die Gründungsgeschichte Portugals, mit der sich Pessoa zeit seines Lebens – am erfolgreichsten in dem Gedichtzyklus *Mensagem* – auseinander gesetzt hat. So handelt es sich bei der historischen Familie De Teive um eine der bedeutenden Familien im Portu-

<sup>31</sup> Ähnlich wie sein früherer Mentor Zola im *Rougon-Macquart*-Zyklus, so hat Huysmans bei den Bezeichnungen des Adelsgeschlechts Ortsnamen (Les Esseintes, Floressas) der gaskonischen Grafschaft Armagnac verwendet, womit jeder Kenner dieser Provinzen den Protagonist Des Esseintes auf die Familie Montesquiou beziehen konnte.

<sup>32</sup> Joris Karl Huysmans, *A rebours*, hrsg. u. annotiert von Marc Fumaroli (Paris: Gallimard, 1977), 79.

gal der Entdeckungsfahrten. Ein Diogo de Teive war Kapitän unter Heinrich dem Seefahrer und entscheidend an der Erschließung der Azoreninseln beteiligt. Auch der vollständige Name von Pessoas Protagonisten – Álvaro Coelho de Athayde – weist in hybrider Form in die Entdeckungsgeschichte. Denn die Brüder Pero und Vasco de Ataíde hatten an den Fahrten von Alvares de Cabral (1500) und Vasco da Gama (1497) – mithin an der Entdeckung Brasiliens beziehungsweise der Eröffnung des Seewegs nach Indien – mitgewirkt. An Vascos Expedition war ebenfalls ein Nicolas Coelho beteiligt. In den *Lendas da Índia* des Gaspar Correia wird Pero de Ataíde als „*fidalgo mui honrado, virtuoso de condições*“<sup>33</sup> bezeichnet, was sich in Pessoas fingierter editorischen Präambel in dem Prädikat „muito estando pelas suas belas qualidades de carácter“<sup>34</sup> spiegelt.

Intertextuelles Analogon ist also der über eine codierte Familiengeschichte aufzuschließende ideologische Rahmen der „Nationsbildung“ (erste Kapetinger versus frühe Avis-Dynastie). Bei dem Versuch, den *décadent* unter seinen Heteronymen nach dem Vorbild von *A rebours* zu gestalten, griff Pessoa also auf das Prinzip des Familienstammbaums zurück, das bereits Huysmans von seinem Mentor Zola<sup>35</sup> übernommen und mit Bourgets geschichtsphilosophischem Modell kombiniert hatte. Es ist bezeichnend für Pessoas Verfahren einer Amalgamierung solcher Elemente, dass der dekadentistische Prätext hier in einem Textelement – dem zugegebenermaßen auffälligen Namen des Protagonisten – verdichtet ist. Dieselbe Komprimierung erfährt um 1930 auch der Komplex portugiesischer Selbstmythisierung in dem Gedichtzyklus *Mensagem* durch die flächendeckende Verwendung von historiographischen Fakten.

Aber nicht nur hinsichtlich der semantisch-ideologischen Struktur der Schwellentexte ergeben sich Analogien zwischen *A rebours* und der *Educação do Estóico*. Überdies sind Prätext und Intertext über die Thematik des Stoi-

<sup>33</sup> Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, hrsg. von M. Lopes de Almeida (Porto: Lello e Irmão, 1975). Der erste neuzeitliche Druck entstand in Lissabon 1858–1863.

<sup>34</sup> [Barão de Teive], 19. Wie oben angedeutet, ist die historische Gestalt Pero de Atayde eng mit der Geschichte der portugiesischen Atlantikbesitzungen verbunden. So erhielt er vom portugiesischen König als Anerkennung seiner Dienste ein Wirtschaftsmonopol auf Madeira (vgl. Anm. 45). Es mag ein Zufall der Quellenlage sein, dass Pessoa den Nukleus der späteren *Educação do Estóico* – „Manuscrito achado numa gaveta“ – am Rand eines aus Madeira zugestellten Postumschlags notiert hat; vgl. Anm. 42.

<sup>35</sup> Zur literarischen Genese von Zolas Werk aus dem Familienstammbaum vgl. Sabine Küster, *Medizin im Roman: Untersuchungen zu „Les Rougon-Macquart“ von Émile Zola* (Göttingen: Cuvillier, 2008).

zismus verknüpft, wobei die stoische Entsagungsgeste stets in einer Aporie des Subjekts mündet, sei es bei Teive in dem nie geschriebenen Meisterwerk, sei es bei Des Esseintes in dem krankheitsbedingten Abbruch seiner dämonischen Suche nach dem Schönen.

Unter rhetorischem Blickwinkel kombiniert Teives Argumentation geschickt zwei Figuren – die Paralipse und das Paradoxon. Das Wesen der Paralipse – lateinisch „*praeteritio*“ – ist es bekanntlich, einen Gegenstand durch Thematisierung des Aussageverzichts zu nennen. In immer neuen Anläufen wird zunächst die Paralipse in dem Text abgearbeitet, da Teive seine Referenzautoren, indem er sie dekonstruiert, nicht nur zitieren muss, sondern sie dabei in sein gedankliches Gebäude integriert, um sich an ihre Stelle zu schreiben. Teives einziges erhaltenes Manuskript stellt aber als Geschichte seines Scheiterns einen neuen Text dar. Dieses Paradoxon des Gelingens im Scheitern erschließt sich dem Leser im letzten Satz: „*Se o vencido é o que morre e o vencedor quem mata, com isto, confessando-me vencido, me instituo vencedor.*“<sup>36</sup>

Teive gewinnt durch einen nachgelassenen Text, der die gesamte Literatur des 19. Jahrhunderts durch übersteigerte Referentialität aufhebt, die sein heteronymer Verfasser zu überbieten versucht. Man könnte nun darüber spekulieren, inwieweit dieses „Buch der Bücher“, jener Text, der alle vorgängigen Texte substituiert, ein Reflex von Mallarmés „*Livre*“ ist, da Pessoa sich – ebenfalls in den späten zwanziger Jahren – in dem poetologischen Essay *Heróstrato* kritisch mit Mallarmés späten Konzepten auseinandergesetzt hat. Für den uns hier interessierenden Zusammenhang der Heteronymie mit dem Intertextualitätskonzept ist auffällig, dass im Konzept der „*arte superior*“ wieder jener „*supra-Camões*“ durchscheint, den Pessoa 1912 in Aussicht stellte. Das Epitheton „*superior*“ wird uns auch in dem folgenden Heteronymtext beschäftigen.

### Alexander Searchs *A Very Original Dinner*

War es in dem einzigen Manuskript des Baron de Teive der Stoizismus, der die literarische Entsagungsgeste von Manuskriptverbrennung und Selbstmord, die „*arte superior*“ als Gelingen im Scheitern inszeniert, so zeugt bereits ein anderer Text davon, dass sich für Pessoa die hinter dem Intertextualitätsbegriff erscheinende Frage der „Einfluss-Angst“ schon in der Frühzeit der Heteronympoesie mehr als manifestes Problem stellte. Eines der frühes-

<sup>36</sup> [Barão de Teive], *Educação do Estóico*, 58.

ten literarisch voll ausgebildeten Heteronyme war Alexander Search, unter dessen Namen zwischen 1906 und 1910 neben Essays zu Literatur, Religion und Politik vor allem englische Gedichte in einer viktorianisch anmutenden Gedankenwelt entstanden. In seriösen Ausgaben<sup>37</sup> wird dem jungen, in Lissabon geborenen atheistischen Engländer Alexander Search der Heteronymfiktion zufolge eine Novelle unter dem Titel *A Very Original Dinner* zugeschrieben, deren Entstehung Search auf den Juni 1907 fixiert hat.

Pessoas nur etwa ein Dutzend Seiten umfassende Novelle behandelt die Geschichte einer Rache im Ambiente der europäischen Belle Epoque. Im Zentrum steht eines jener Essen, die der Epoche die Bezeichnung „The Banquet Years“<sup>38</sup> eingetragen hatten. Der Protagonist Herr Prosit, Präsident eines gastronomischen Clubs und Autorität in allen kulinarischen Fragen, wird von fünf jungen Gästen aus Frankfurt so verärgert, dass er sich Genugtuung verschaffen will. Er verspricht daraufhin, binnen zwei Wochen unter Mitwirkung seiner fünf Gegner ein besonders Festmahl auszurichten. Während des Banketts werden lange Zeit die unterschiedlichsten Vermutungen über die Art der Originalität des Essens angestellt. Auch fragt man sich, wo die fünf jungen Männer, die ja daran mitwirken sollten, seien, und ob es sich womöglich um die fünf kaum wahrnehmbaren farbigen Diener handle, die sich im Hintergrund halten. Als sich herausstellt, dass er seine fünf gastronomischen Rivalen den geladenen Gästen als Mahlzeit hat vorsetzen lassen, werfen ihn seine entrüsteten Gäste aus dem Fenster.

---

<sup>37</sup> Vgl. Richard Zenith, *Teoria da Heteronímia*, 63–5. Die erste englischsprachige Edition findet sich im Anhang von Kenneth David Jackson, *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 191–204. Diese beruht auf den Faksimiles, die Maria Leonor Machado de Sousa, *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção* (Lissabon: Novaera, 1978), zu der von ihr vorgelegten portugiesischen Übersetzung bereitgestellt hatte. Diese portugiesische Übersetzung – nochmals in: Maria Leonor Machado de Sousa, *Um jantar muito original seguido de A porta* (Lissabon: Relógio d'Água, D.L., 1986) – bildete bis zu Jacksons Edition die Basis für die spärliche Rezeption in der Forschung wie auch für die von Reinhold Werner besorgte deutsche Übersetzung der Novelle in: Fernando Pessoa, *Ein anarchistischer Bankier/Ein ganz ausgefallenes Abendessen* (Berlin: Wagenbach, 1986). Richard Zenith, *The Selected Prose of Fernando Pessoa* (New York: Grove Press, 2001). Zeniths Textsammlung erwähnt *A Very Original Dinner* nur an einer Stelle seiner Einleitung im Kontext der Entstehung des Heteronyms Alexander Search. Auch die ausführliche Untersuchung von George Monteiro, *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature* (Lexington: Univ. Press of Kentucky, 2000), geht auf diesen der anglophonen Literatur nahestehenden Text nicht ein.

<sup>38</sup> Vgl. Roger Shattuck, *The Banquet Years: the Origins of the Avant-Garde in France 1885 to World War I* (New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1958).

Der Umstand, dass Pessoa in dieser äußert dichten Erzählung sein großes Vorbild Edgar Allan Poe nicht nur explizit erwähnt und die Spannungsabläufe nach ähnlichen Gesetzmäßigkeiten wie Poe organisiert, sondern auch mit dessen stilistischen Gestaltungsmitteln – Frenetismus, Verrätselung – arbeitete, legt zunächst nahe, im Erzählwerk des Amerikaners nach Anregungen für die Geschichte der Rache zu suchen. Indes erweisen sich diese Vermutungen nur bedingt als stichhaltig. Die Rachethematik kombiniert Poe zwar ebenso wie die Themenkreise der „perverseness“<sup>39</sup> in einigen der meistgelesenen Stories mit dem Motiv eines raffinierten Mordes. Jedoch findet sich das in Pessoa's Novelle ebenso zentrale wie verschleierte Motiv des Kannibalismus nur in einem Text Poes, freilich einem der berühmtesten: *The Narrative of A. Gordon Pym* (1837)<sup>40</sup>. Nach Meuterei und Havarie sind vier Seeleute gezwungen, durch Los zu entscheiden, welcher der Überlebenden verspeist wird. Anders als in Pessoa's Erzählung einer grotesken Rache motiviert Poe die grausige Tat also durch den Kampf ums Überleben.

Als wahrscheinlichere Quelle, aber auch nicht völlig überzeugend, erweist sich ein anderer bedeutender anglophoner Text. Daniel Defoe lässt den auf einer Karibikinsel gestrandeten Robinson Crusoe Spuren und ein Lagerfeuer jener Eingeborenen finden, die ihre Feinde bei rituellen Mahlzeiten verspeisen<sup>41</sup> und zu deren von Robinson befreiten Opfern sein späterer Diener Friday zählt. Angesichts des Zusammenhangs von indigenen Ritualen mit der Motivik des exotischen Helfershelfers sind Residuen einer Robinson-Lektüre im *Original Dinner* immerhin wahrscheinlicher als eine Verbindung zu Poes *Arthur Gordon Pym*.

Indes weist der von Pessoa verwendete Nexus von Rache und Kannibalismus bis ins frühe 13. Jahrhundert. In der anonymen *Vida* des katalanischen Troubadours Guillem de Cabestany wird dieser Opfer eines Mordanschlags durch den Grafen Raimon, der das Liebesverhältnis seiner Frau Soremonda und Guillem entdeckt hat. Raimon schneidet dem Rivalen das Herz heraus und trennt den Kopf vom restlichen Körper ab. Zuhause lässt er das Herz mit

<sup>39</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 193.

<sup>40</sup> Alle Zitate aus dieser und anderen Texten Poes entstammen der Ausgabe Edgar Allan Poe, *Complete Tales and Poems* (New York: Vintage Books, 1975). Als nützliche Ergänzung dient der kritische Apparat der deutschen Übersetzung von Hans Wollschläger u. Arno Schmidt: Edgar Allan Poe, *Werke in vier Bänden*, hier vor allem Band II: *Phantastische Fahrten, Faszination des Grauens, Kosmos und Eschatologie* (Olten: Walter-Verl., 1976).

<sup>41</sup> Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, hrsg. von Angus Ross (London: Oxford Univ. Press, 1965), 162 ff.



Pfeffer würzen und braten und setzt es Soremonda vor. Als diese erfährt, wie Raimon sie hintergangen hat, stürzt sie sich vom Balkon des Schlosses mit den Worten: „Seigner, ben m'avetz dat si bon manjar que ja mais non manjarai d'autre.“<sup>42</sup> Als das Verbrechen und der Selbstmord bekannt werden, lässt der König von Aragon den Mörder in den Kerker werfen und die toten Liebenden zusammen bestatten.

Mit Blick auf Pessoas Umgang mit dem Erzählsubstrat ist wichtig, dass der Nexus von Ehrverlust und Eifersucht auf der einen Seite, Auslöschung des Rivalen und dem Verspeisen seines Herzens auf der anderen Seite eigentlich auf der wörtlichen Umsetzung eines Motivs der provenzalischen Minneliteratur beruht: auf dem Topos des an die Geliebte verlorenen Herzens.<sup>43</sup> Unter rhetorischem Gesichtspunkt liegt der *Vida* also eine Katachrese zugrunde, deren Rückführung in die alltagsweltliche Imagination den grau-sigen Effekt hervorruft. Wir tun gut daran, uns dieses *Procedere* bewusst zu machen, da auch Pessoas Text damit operiert.

Der Topos des unwissentlich verspeisten Herzens wird in der Literatur des Spätmittelalters mehrmals verarbeitet.<sup>44</sup> Die bis heute bekannteste Fassung stammt von Giovanni Boccaccio, der eine Variante als neunte Geschichte am vierten Tage seines *Decameron* erzählen lässt, die sich gegenüber der *Vida* durch zeitgemäße Rationalisierungen unterscheidet<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Guillem de Cabestany, „Vida“, in *Los Trovadores: historia literaria y textos*, 3 Bde., hrsg. von Martín de Riquer (Barcelona: Ed. Planeta, 1975), hier II, 1067.

<sup>43</sup> Martín de Riquer, [Einleitung zu] „Guillem de Cabestany“, in *Los trovadores*, II, 1065. Riquer erwähnt neben der folkloristischen Tradition auch, dass ein anderer Troubadour, Raimbaut d'Aurenga, den Beinamen „Linhare“ trug, über den eine Verbindung zu einer älteren Version des verspeisten Herzens, den *Lai d'Ignaure*, besteht: „ha de sospechar que a un trovador provenzal se la aplica un pseudónimo que se corresponde con el nombre del amante desdichado de una de las primitivas versiones del macabro banquete.“ (*Los trovadores*, II, 1066–7)

<sup>44</sup> Zur weiteren Wirkungsgeschichte des Topos u.a. bei Renaut de Beaujeu und Boccaccio bis hin zu Heiner Müller und Greenaway vgl. Walburga Hülk, „Leibgericht: Herzstücke für eine Anthropologie in den Literaturwissenschaften“, in *Romanische Forschungen* 1 (1999): 1–20.

<sup>45</sup> Als wichtigste Abweichungen zu dem mutmaßlichen Archetyp seien genannt: Bei Boccaccio sind Rivalen gesellschaftlich gleich gestellt, wodurch der ursprüngliche Lehensbruch bei Guillem nivelliert ist. Der Mord geschieht vor Zeugen, nämlich den Dienern des eifersüchtigen Ehemanns. Der Graf („il Rossiglione“) muss die Ermordung nicht beweisen und wird von der Frau dafür beschimpft, da sie als Ehebrecherin die Strafe hätte treffen müssen. Die Ehefrau stürzt sich aus einem Fenster, Boccaccio muss den Tod durch die Lage des Fensters erklären. Der Mörder Guiglielmo flieht aus Furcht vor der Rache des Volkes und des Grafen der Provence, während Volk und Burgbewohner die beiden Opfer gemeinsam bestatten. Hinzukommen eine Reihe von retardierenden Elementen bei Boccaccio, die die Amplifikation des Erzählkerns bewirken. Vgl. [Giovanni] Boccaccio, *Opere*, hrsg. von Bruno Maier, Classi-

Pessoas Überschreibung bewahrt von dem mittelalterlichen Feudalrechts- und Ehebruchskasus das Moment der Ehrverletzung. Diese wird nun nicht mehr über Eifersucht motiviert, sondern durch kulinarisch-ästhetisches Konkurrenzdenken der Gastronomen: Denn man war, wie sich später herausstellt, darüber in Streit geraten, wer der Urheber einer unbestimmten kulinarischen Neuerung war.<sup>46</sup>

Der von Boccaccio gemilderte Lehenskonflikt wird vollends ins bourgeoise Milieu übertragen, da Herr Prosit als „President“ eine gesellschaftliche Instanz darstellt, zu der die fünf jungen Männer in Opposition treten. Bei deren Ermordung und kulinarischer Zubereitung assistieren, wie erst im letzten Abschnitt deutlich wird, die fünf dunkelhäutigen Diener, Piraten, die einem besonders mordgierigen asiatischen Volksstamm angehörten.

Es darf angenommen werden, dass Pessoa zwar Boccaccios Fassung, wohl aber nicht den provenzalischen Archetyp kannte. Die drei Texte unterscheiden sich vor allem durch eine immer stärkere narrative Amplifikation der jeweils jüngeren Versionen. Bei Boccaccio dienen solche Ausgestaltungen der erklärenden Motivierung und novellistischen Zuspitzung, die auf die fatalistische Unausweichlichkeit des tragischen Ausgangs hinarbeitet, der – wie Hans Jörg Neuschäfer dargelegt hat – mit der Frage nach dem moralisch sinnhaften Aufbau der Welt verknüpft ist. Pessoa hingegen forciert die novellistische Basisstruktur gerade dadurch, dass seine narrativen Amplifikationen ein Netz von Unsagbarkeitstopoi, zukunftsunsicheren Kommentaren und falschen Konjekturen hervorbringen, deren architextuelle Folien die von Edgar Allan Poe zur Vollendung gebrachten novellistischen Genres der Groteske und der Detektivgeschichte sind. Gegenüber Boccaccios juristisch-ethischer Infragestellung, die auf der Gewissheit von Ehebruch, Rache und Selbstmord beruht, ist Pessoa's Novelle ein performatives Element eigen, das an der Textoberfläche mehrfach durch Begriffe wie „joke“ und „challenge“<sup>47</sup> erkennbar wird. Doch wenngleich Pessoa/Alexander Search das originelle Dinner in einem ästhetisch-spielerischen Kontext ansiedelt, agiert im Hintergrund weiterhin die fatalistische Mechanik von Beleidigung, Genugtuung und gesellschaftlicher Sanktionierung.

Das ästhetisch-spielerische Moment verfolgt Alexander Search indes nicht nur auf aktantiellem Niveau, sondern vor allem auf einer rhetori-

ci Italiani 5 (Bologna: Zanichelli, 1967), 366–8. Grundlegend hierzu ist Hans Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle* (München: Fink, 1969), 33–43.

<sup>46</sup> [Alexander Search] *A Very Original Dinner*, 196.

<sup>47</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 193, 195, 196 u. pass.

schen Ebene, über die der Text zu einem poetologischen Manifest jenseits der bisherigen Beobachtungen wird. Ausgangspunkt und Zentrum bildet hierfür der Nexus *dinner* und *originality*, der im Titel bereits gesetzt und als eigentlicher Gegenstand der Detektivhandlung permanent ventiliert wird. Die Begriffe *original*, *originality*, *extraordinary*, *abnormous* beziehungsweise deren Antonyme *normal* und *normality* tauchen auf nahezu jeder Seite der Novelle auf.<sup>48</sup> Doch neben dieser Opposition erscheint ebenfalls von der ersten bis zur letzten Seite der Begriff des „Pathologischen“, stets bezogen auf den Organisator des gruseligen Banketts und seiner Helfershelfer. Das „Pathologische“ figuriert zunächst im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts als das genuine Antonym zum „Normalen“.<sup>49</sup> Pessoa war mit der erstmals von dem Psychiater Bénédict Morel<sup>50</sup> formulierten Theorie des Pathologischen als „Abweichung vom ursprünglichen Typus“ durch seine Lektüre Cesare Lombrosos und wiederum Max Nordaus vertraut. Die beiden letzteren indes substituierten stillschweigend Morels zunächst biblischen Begründungszusammenhang<sup>51</sup> durch ein naturwissenschaftlich argumentiertes Degenerationsmodell. Erhalten blieb eine in gesellschaftlicher Hinsicht gefährliche Hypothese, in der die Sehnsucht nach einer uneinholbaren Ursprünglichkeit dem Konzept einer moralisch, medizinisch und intellektuell degenerierten Gegenwart gegenübergestellt wurde.

Eine erste Pointe von *A Very Original Dinner* besteht darin, dass Alexander Search/Pessoa die Argumentation der Degenerationspolemik dekonstruiert, indem er sie mit jenem nicht minder problematischen Ursprünglichkeitsdiskurs überlagert, der durch die zeitgenössische Anthropologie im Konzept des Primitivismus bereit gestellt wurde. Wenn am Schluss des Dinners die Gäste vor ihrem unwissentlichen Kannibalismus schauern, kommentiert der Ich-Erzähler das als Konfrontation mit der unverbildeten Natur („mee-

<sup>48</sup> Die Ansicht von Ettore Finazzi Agrò, „O ‚conto im-possível‘ de Fernando Pessoa“, in *Actas do I Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas* (Poitiers: Associação Internacional de Lusitanistas, 1988), 335–46, „original“ sei ironisch zu verstehen, ist nicht nachvollziehbar, es sei denn, man wäre bereit, die novellistische Mimikry des Textes unter diesem Blickwinkel zu sehen.

<sup>49</sup> Georges Canguilhem, *Das Normale und das Pathologische* (München: Hanser, 1974).

<sup>50</sup> Bénédict Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces varietés malades* (Paris: Baillères, 1857).

<sup>51</sup> Insofern der Begriff „original“ zunächst im biblischen Kontext der Erbsündenproblematik auftaucht, war Morels Degenerationstheorie von vornherein ein Determinismus unterlegt. Explizit klassifiziert er mentale Pathologie als „déviation malade du type primitive“ (Morel, *Traité*, 683).

ting naturalness“<sup>52</sup>). Nicht nur wird Herr Prosit von vornherein als pathologische Gestalt charakterisiert, auch werden im Akt der tragischen Erkenntnis entgegen allen romantischen Ursprünglichkeitsideen in seinen Helfern „the ill-determined stigmas of criminality“<sup>53</sup> ablesbar. Entgegen der Degenerationstheorie erweisen sich die exotischen Killer insofern keineswegs als Repräsentanten einer paradiesischen Ursprünglichkeit: „It appears that Prosit [...] awakened in them brutal instincts which slumbered in civilization.“<sup>54</sup>

Vermittelt über eine wieder Edgar Allan Poe abgelauschte Rhetorik, erscheinen „Natürlichkeit“, „Primitivismus“ und „Ursprünglichkeit“ also in einem mehr als dubiosen Licht, insofern sie auf den medizinischen Terminus des Pathologischen und auf Poes Kategorie des Perversen bezogen sind. Den von Pessoa am Textende abermals konkretisierten Zusammenhang von Primitivismus und Perversion hat wiederum Edgar Poe erstmals in seiner Novelle *The Black Cat* (1843) definiert: „perverseness is one of the primitive impulses of the human heart – one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which gave direction to the character of Man.“<sup>55</sup> Die Frage nach dem Perversen und Primitiven wird an der Textoberfläche am Charakter des Protagonisten Herrn Prosit weitschweifig mit Bezügen zur zeitgenössischen Medizin, jedoch stets in der Stilistik Poes, ausgeführt.<sup>56</sup>

Die folgenden Überlegungen sollen uns zum Kernproblem von Pessoa's Novelle – dem Zusammenhang von Originalität und der Bewertung der Materialität – und damit auch zu den fernen Vorläuferwerken – insbesondere des katalanischen Troubadours Guillem de Cabestany – zurückführen.

In dem Konglomerat medizingeschichtlicher, kulturphilosophischer und zivilisationskritischer Diskurse spielte ein Element der Novelle – die „Originalität“ – eine scheinbar untergeordnete Rolle, die ihrem Status keineswegs gerecht wird. Denn Pessoa/Search's Text ventiliert auf jeder Seite zentrale Kategorien der ästhetischen Theorie von Kant, Schopenhauer und Nietzsche, die das Verhältnis von „Originalität“ und „Materialität“ mit ästheti-

<sup>52</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 204.

<sup>53</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 204.

<sup>54</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 204.

<sup>55</sup> Edgar Allan Poe, „The Black Cat“, in: Poe, *Complete Tales and Poems*, 225.

<sup>56</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 191–4. Kenneth David Jackson, *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, 28–36, betrachtet die Novelle ausschließlich unter dem Aspekt des zeitgenössischen Primitivismusdiskurses. Seine freudianisch inspirierte Hypothese einer unbewussten Hostilität der „Urhorde“ gegenüber dem Anführer und sein Versuch eines Bezugs des Protagonisten auf Deutsch-Südwestafrika sind keineswegs überzeugend.

scher Theorie korrelieren. Im Zentrum der kulinarischen Bestrebungen stehen Originalität, Innovation und damit die auf den älteren Subjektbegriff zurückweisende Individualität, die seit der Spätaufklärung ausgereizte pathetische Suche nach Erstmaligkeit und Einmaligkeit. Gerade das Innovationsdenken befindet sich am Beginn unserer Geschichte im Niedergang, wofür Pessoa den bei Oscar Wilde und Edgar Poe virulenten Leitbegriff „decay“<sup>57</sup> verwendet. Diesem stehen Innovation und als deren Voraussetzung Imagination<sup>58</sup> gegenüber, wie der Auslöser der perfiden Rachegeschichte zeigt. Ein Mitglied der Abendgesellschaft versucht mit Versatzstücken aus der Philosophie Schopenhauers kulinarische Innovation mit der Theorie der Erneuerung aus der Zerstörung heraus zu begründen<sup>59</sup>. Gerade dieses pseudophilosophische Geschwätz inspiriert den Präsidenten zu seiner Wette, in deren Zentrum das Versprechen steht, eine kulinarische Innovation hervorzubringen, an deren Erfolg seine fünf Feinde materiell beteiligt wären. Fortan steht der Begriff des „Materiellen“ in Beziehung zu den Termini ästhetische Erneuerung und Originalität. Die explizite Referenz auf Schopenhauer, über die diese Textbewegung eingeleitet wurde, kommt nicht von ungefähr. Im ersten Teil von *Die Welt als Wille und Vorstellung* entwirft Schopenhauer seine Theorie eines sich in allem Seienden manifestierenden Willens aus der sinnlichen Präsenz der Materie. Gerade Pessoa's Beharren auf dem Wortfeld des Materiellen – das sich in der Novelle erst im Erkennen des Verbrechens ergibt – und seiner Beziehung zum Begriff der Originalität erzeugt eine Opposition, die in der Diskrepanz des Protagonisten und seiner fünf Rivalen aufgeht. Da die Originalität des Essens auf der nicht wahrnehmbaren realen Gegenwart der fünf Widersacher beruht, erweist sich ihre „leibhaftige“ Teilnahme an dem Dinner auf Handlungsebene als zynische Substitution jenes „Willens“, durch den Schopenhauer Hegels Konzept des „Weltgeists“ enttranszendierte: „Was objektiv Materie ist, ist subjektiv Wille. Kraft und Stoff sind im Grunde eines.“<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Kenneth David Jackson, *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, 191.

<sup>58</sup> Kenneth David Jackson, *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, 194.

<sup>59</sup> Kenneth David Jackson, *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, 194. Offenbar bezieht sich Pessoa hier auf den Abschnitt über Werden und Vergehen der Welt bei den Brahmanen. Vgl. Arthur Schopenhauer, „Die Welt als Wille und Vorstellung“, II, § 54, in: Arthur Schopenhauer, *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Max Köhler, Berlin: Globus, o.J., II, 272 f.

<sup>60</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: *Werke in sechs Bänden*, hrsg. Max Köhler, Berlin: Globus, o.J., II, 95.

Dem „lack of imagination“<sup>61</sup> der anwesenden Gäste begegnet Pessoa monströser Protagonist, indem er die Wahrnehmung der Mitspieler von der Ebene des Sichtbaren auf die Ebene der Bedeutung verlagert: „The originality of the dinner lies [...] not in what it conveys or appears, but in what it means, in what it contains.“<sup>62</sup> Damit verbindet sich zunächst der Gegensatz von Sichtbarkeit versus Bedeutung und somit die Aufforderung zu hermeneutischer Aktivität, die den Status des grausigen Mahls von einer materiellen auf eine geistige Ebene verlagert. Schon Prosits Hinweis, die fünf seien leibhaftig dabei gewesen („who have been present in body“) muss als Verweis auf einen anderen Akt der Einverleibung von menschlichem Fleisch und Blut erinnern, nämlich die sich aus der Stiftung des christlichen Abendmahls ergebenden Konsequenzen, über die Theologen und Gläubige Jahrhunderte lang teils erbittert stritten.<sup>63</sup> Hierfür ist das Streitgespräch zwischen den fünf späteren Opfern und ihrem späteren Mörder erhellend: „We will be there in spirit, he said, thinking of your failure. – No, no, you will be there right enough. You will be there in body, in body [...]?“<sup>64</sup> Gerade das Beharren auf der Einheit von „spirit“ und „body“ rückt den Disput von Täter und Opfern in die Nähe der theologischen Kernfrage nach der körperlichen Präsenz Jesu im Abendmahlsakt. Der während des gesamten Dinners aufrechterhaltene Gegensatz von geistiger und physischer Präsenz wird von den Gästen erst in der Erkenntnis der eigenen Untat aufgehoben. Im Akt des Kannibalismus, den die Gäste unwissentlich begehen, wird insofern diese theologische Problematik der im Abendmahlsakt aufgehobenen Differenz von „body“ und „spirit“ subvertiert.

Deshalb wird von Prosit die in der modernen Semiotik konventionelle Trennung von „body“ und „spirit“ in zynischer Weise bestritten: „When I mean a thing I mean it.“<sup>65</sup> Wenn Pessoa rachsüchtiger Präsident mit diesen Worten seinen Vorsatz bekräftigt, Worte Wirklichkeit werden zu lassen, wird wieder der Gegensatz von metaphorischem und eigentlichem Sprechen aktualisiert. Gerade diese Verweigerung einer Differenz von spiri-

<sup>61</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 194.

<sup>62</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 195.

<sup>63</sup> Matt. 26, 26: „λάβετε, φάγετε, Τούτο ἐστὶν τὸ σῶμα μου.“, *Novum Testamentum Graece: cum apparatusu critico curavit*, hrsg. von Eberhard Nestle u. Erwin Nestle (Stuttgart: Privilegierte Württ. Bibelanst., 1936), 73. In der King James Bible von 1611: „Take, eat; this is my body. Matthäus 26, 26, [http://gasl.org/refbib/Bible\\_King\\_James\\_Version.pdf](http://gasl.org/refbib/Bible_King_James_Version.pdf), abgerufen am 16.10.2015.

<sup>64</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 197.

<sup>65</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 197.

tuellem und materiellem Sinn macht es wahrscheinlich, dass es sich bei dem Dinner nicht um die Inszenierung eines anthropologischen Tabubruchs handelt, sondern um die Realisierung des Kernsatzes aus dem Johannes-evangelium: „And the Word was made flesh, and dwelt among us“ (Joh 1, 14).<sup>66</sup> Bezeichnenderweise verwendet Pessoa das Wort „Fleisch“ nur an einer Position, nämlich als der Präsident mit dem Finger auf einen Teller deutet und nochmals die materielle Präsenz seiner Opfer herausstellt:

“I drink [...] to the memory of the five young gentlemen of Frankfort who have been present in body at this dinner and have contributed to it most materially.” And haggard, savage, completely mad, he pointed with an excited finger to the remains of flesh in a dish which he had caused to be left upon the table.<sup>67</sup>

Kehren wir zurück zu Guillem de Cabestany. Wie die *Vida* Guillems beruht Pessoa's Kannibalenmahlzeit auf der Überlagerung von metaphorischem und eigentlichem Sprechen, die ihrerseits in beiden Fällen auf gängige Diskurse zurückweisen. Man mag es hier den geistigen Umbrüchen seit 1800 zuschreiben, dass Pessoa's Sprachkritik auch vor dem heiligen Text nicht haltmacht. Es bleibt noch ein unauffälliges Element der novellistischen Konstruktion zu integrieren. Wie der Erzähler anmerkt, ist der Ausgangspunkt der Rachegeschichte die Rivalität zwischen dem Präsidenten und den fünf Gentlemen:

Their contention had been, as far as was remembered, that some dish which one of them had invented, or some dinner which they had given, was superior to some gastronomic performance of the President's. Over this the dispute has come; round this centre the spider of contention had spun with industry its web.<sup>68</sup>

Gerade weil Pessoa/Searchs Novelle sich jeder Art von Metaphorik zugunsten der erwähnten wissenschaftlichen Diskurse enthält, unterstreicht die Spinnenmetapher den Zusammenhang von Rivalität (*contention*<sup>69</sup>) und Überlegenheit (*superiority*) in Bezug auf den Begriff der „superiority“.

<sup>66</sup> “Καί ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο“ (Joh. 1, 14; ed. cit. 230).

<sup>67</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 203.

<sup>68</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 196.

<sup>69</sup> Webster benennt als Synonyme für *contention* u.a. „rivalry, competition“ und „violent effort“, vgl. Noah Webster, *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged* (Chicago u.a.: Encyclopaedia Britannica, 1976), I, 492.

Da im Zentrum des Streits die „Superiorität“ steht und Pessoa's Gastronomien sich selbst als „artists“ verstehen<sup>70</sup>, geht es bei den kulinarischen Aktivitäten letztlich ebenso um Kunst wie bei dem unbekanntem Meisterwerk des Barão de Teive und dem „supra-Camões“. Wieder situiert sich das Konzept der ästhetischen Überlegenheit in einem Originalitätsbegriff, der in der frühen Neuzeit etabliert und durch Kants Kunsttheorie forciert wurde: „Darin ist jedermann einig, daß Genie dem NACHAHMUNGSGEISTE gänzlich entgegen zu setzen sei.“<sup>71</sup> Spätestens seit Kants Postulat ist Originalität ausschließlich eine Qualität des Genies. Doch der von der Renaissance konstatierte Nexus von Innovation und Individualität birgt in sich eine Dialektik, die Dynamisierung mit Unabschließbarkeit begründet.

Doch diesem Originalitätsdenken ist stets jene „Einfluss-Angst“ inhärent, die durch eine sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts beschleunigende Jagd nach Innovation die Vorwürfe von Eklektizismus und Epigonentum abwehren will. Gerade dadurch gerät das Originalitätskonzept im 19. Jahrhundert in die Kritik. So kommt es, dass Nietzsche kritisiert, die „moderne Originalitätswuth“<sup>72</sup> schere sich nicht um „Convention“: „Das was der Künstler über die Convention hinaus erfindet, das giebt er aus freien Stücken darauf und wagt dabei sich selber daran, im besten Fall mit dem Erfolge, dass er eine neue Convention schafft.“ Nietzsches Polemik gegen schöpferischen Subjektivismus markiert nicht nur den Ausgangspunkt einer Kritik an der Autonomie des Kunstschaffens, sondern markiert Zweifel an der Hybris des schöpferischen Subjekts, die auf die allmähliche Dämpfung – um nicht zu sagen: Löschung – des subjektivistischen Pathos hinarbeitet. Nietzsches gleichzeitiges Plädoyer für den Rückbezug des Neuen auf die Konvention weist dabei nicht nur auf die literaturtheoretischen Positionen des frühen 20. Jahrhunderts voraus, sondern vor allem auf Pessoa's Werkpoetik.

Der Protagonist von *A Very Original Dinner* erfindet ein Verfahren, das am Beginn aller avantgardistischen Kunstproduktion steht. Erst indem er seine Vorläufer und Rivalen im „materiellen“ Sinne aufhebt, macht er sie zum Bestandteil seines Werks. Dem Begriff „superiority“ ist im Englischen stets eine Raumvorstellung inhärent, sei es als „Vorsprung“ oder als „Überlegen-

<sup>70</sup> Webster's Dictionary, 198.

<sup>71</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 47, hrsg. von Wilhelm Weischedel, in Wilhelm Weischedel, *Werkausgabe in zwölf Bänden* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), 243.

<sup>72</sup> Friedrich Nietzsche, „Menschliches, Allzumenschliches“, in: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (München: Dt. Taschenbuch-Verl., 1980), Bd. II, 604 f.



heit“.<sup>73</sup> Mit Blick auf Pessoa/Searchs Gastronomen heißt dies, dass „Einfluss-Angst“ durch eine – freilich rücksichtslose – Überbietung überwunden werden muss, die sich als materielle Absorption nicht bloß von Verfahrensweisen, sondern der Erfinder selbst erweist. Der offenkundige Zynismus des Protagonisten korreliert mit einer weiteren semantischen Komponente der „superiority“ – „the quality or state of exhibiting disdain“<sup>74</sup>.

Auffällig ist vor dem Hintergrund des Originalitätspostulats Herrn Probits Hinweis auf das Verbergen jener Spuren, die auf Vorläufer zurückweisen: „I am pleased to see an unconscious recognition in my ability in concealing, in masking a thing to appear other than it is.“<sup>75</sup> Die Allgemeinheit auf die Spur der eigenen Monstrosität zu bringen, ist zunächst eine zentrale Komponente jener Konzeption der „perverseness“, die Poe häufig als novellistischen Rahmen für die exhibitionistischen Lebensgeschichten pathologischer Charaktere wählte<sup>76</sup>. Doch mit dem Hinweis auf die Inkongruenz von Stoff und Form ist der Leser nicht bloß auf den Begriff eines von seiner äußeren Erscheinung unabhängig gedachten „Materiellen“<sup>77</sup> zurückverwiesen. Bereits auf Handlungsebene waren das verspeiste Herz des Guillem de Cabestany und die kannibalisierten Körper der Gastronomen materielle Reaktualisierungen metaphorischer Konzepte oder Umsetzungen von einem Zeichensystem in ein anderes, in denen das vorgängige Zeichenmaterial präsent blieb. Hier korrespondiert Pessoa/Searchs Idee der Präsenz der Materie in einer anderen Zustandsform mit dem Konzept der „Transposition“, die Julia Kristeva in Auseinandersetzung mit Freuds Konzept der Traumarbeit als „Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen“ postuliert: „Um ihn zu vollziehen, verbünden sich zwar Verschiebung und Verdichtung, doch ist damit nicht die ganze Operation erklärt. [...] Das neue Zeichensystem kann durchaus im selben Zeichenmaterial erzeugt werden.“<sup>78</sup>

Hinter der grausigen Erzählung über die Rache eines pathologisch individualistischen Gastronomen steckt insofern nicht nur die Überbietung des

<sup>73</sup> Webster's *Dictionary*, III, 2294: „quality or state of surpassing in degree or amount [...], virtue, merit, excellence or worth“.

<sup>74</sup> Webster's *Dictionary*, III, 2294.

<sup>75</sup> [Alexander Search], *A Very Original Dinner*, 200.

<sup>76</sup> Einschlägig für den Nexus von Rache und Perversion sind die Geschichten *The Imp of the Perverse* (1845), *The Black Cat* (1843), *The Tell-Tale Heart* (1843) und *The Cask of Amontillado* (1846).

<sup>77</sup> Webster's *Dictionary*, II, 1392: „with regard to matter and not to form“.

<sup>78</sup> Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), 69.

großen Vorbilds Edgar Allan Poe durch eine der Emanationen des Supra-Camões, Alexander Search. Vielmehr entwirft Pessoa durch diesen eine ganze Werkpoetik, nämlich die sich etwa gleichzeitig in Pessoa's Schaffen herausbildende Aufspaltung in die „Ein-Mann-Nation“ seiner Heteronyme. Mehr als die von Pessoa/Search in *A Very Original Dinner* revolvierten intertextuellen Verfahren weist nämlich der Akt des Einverleibens der Rivalen auf das Kernproblem Pessoa's, die physische Aneignung intellektueller Vorläufer durch sein Kollektiv literarästhetischer Helfershelfer.<sup>79</sup> Es ging Pessoa also nicht um einen Beitrag zu zeitgenössischen anthropologischen Theorien, vielleicht aber um die Inszenierung eines poetologischen Tabubruchs, der in der kontrollierten materiellen Aufnahme von Tradition besteht.

Dass Pessoa's Konzept der gewalttätig verarbeiteten „Einfluss-Angst“ kein Einzelfall war, sollte 1922 in Brasilien evident werden, als Oswald Andrade unter dem Schlagwort „Antropofagia“ dazu aufrief, die europäischen Modernismen zu schlucken, aber auch zu verdauen. Ein Blick auf die anderen Künste zeigt, dass Pessoa's gruselig-subtile Reflexion über das materielle Einverleiben des Vorgängigen in den etwa zeitgleich entstandenen Prozeduren Montage, Collage und Ready-Made über die Literatur hinaus zu einem Prinzip der Avantgarden wurde. Die Ausdifferenzierung der einverleibten Autoren sollte sein ausschließlicher Weg bleiben.

Mag sein, dass die Idee der virtuellen Vervielfältigung Pessoa's in Gestalt der Heteronyme Zeichen einer individuellen Krise und Ausdruck transzendentaler Obdachlosigkeit war, wie die Forschung betonte. Wenngleich Pessoa selbst derartige Hinweise sowohl im *Livro do Desassossego* wie auch im Manuskript des Barão de Teive<sup>80</sup> einflocht, legt ein Studium seiner weniger frequentierten Erzähltexte nahe, dass die Spaltung in über siebzig schöp-

<sup>79</sup> Finazzi Agrò, „O ‚conto im-possível‘“, 338, dem, wie es scheint, nur die portugiesische Übersetzung des Textes zur Verfügung stand, deutet bereits eine solche Verbindung an, ohne den zentralen Gedanken von Pessoa/Search's Novelle weiter zu verfolgen: „Daí seja também possível afirmar que o rito heteronómico constitui através da ‚engurgitação‘ do *eu* por parte do *outro*, um modo do ser alguém que se corre a ficar fechado no interior da identidade e da individualidade próprias.“ Vor dem Hintergrund unserer oben entwickelten Lesart kann man indes seiner These zustimmen, es handle sich bei den meisten Erzähltexten Pessoa's um Vehikel zur Exemplifikation außerliterarischer Thesen.

<sup>80</sup> [Barão de Teive], *A Educação do Estóico*, 26: „Pertença a um geração – supondo que essa geração seja mais pessoas que eu – que perdeu por igual a fé nos deuses das religiões antigas e a fé dos deuses das irreligiões modernas. Não posso aceitar Jeová, nem a humanidade. Cristo e o progresso são para mim mitos do mesmo mundo. Não creio na virgem Maria nem na electricidade.“

ferische Teilsubjekte die innerliterarische Antwort auf das von Nietzsche, Bourget, Huysmans und Nordau diagnostizierte Kulturproblem eines unter Originalitätsdruck und kultureller Reizüberflutung sich zersetzenden Subjekts war. Hierfür ist ein abschließender Blick in Pessoa's Traktat über das Problem des künstlerischen Nachruhms sinnvoll. In dem englischen Essay *Erostratus* setzt Pessoa sich an den verschiedensten Beispielen von Homer bis zur Moderne auseinander. Dabei fällt sein Urteil über Victor Hugo keineswegs schmeichelhaft aus, da dieser in einem umfangreichen Œuvre eine so einheitliche Stilistik hervorgebracht habe, dass es eigentlich genüge, ein einziges seiner Werke zu kennen. Aus dem Umkehrschluss ergibt sich Pessoa's subjektive Lösung des ästhetischen Zentralproblems des ausgehenden 19. Jahrhunderts: „If he can write like twenty different men, he is twenty different men, however that may be, and his twenty books are in order.“<sup>81</sup> Vor dem Hintergrund dieser Absage an die Einmaligkeit des individuellen Personalstils scheint es freilich angebracht, die ohnehin uneinheitliche Trennung in Heteronyme, Semi- und gar Präheteronyme aufrechtzuhalten, die sich an der jeweiligen mentalen Nähe zu „Pessoa ipse“ bzw. einer zeitlichen Vorläuferschaft des Dichters zu sich selbst orientiert.

Gerade vor dem Hintergrund von Harold Blooms These der „Einfluss-Angst“ lässt sich die Paradoxie des vervielfältigten Autors insofern nicht als Effekt, sondern als emphatisch vorangetriebene Konsequenz aus der Erschöpfungsphilosophie der Fin de Siècle-Kulturen herleiten. Die Tilgung der Vorfahren vollzieht sich Blooms Hypothese zufolge nicht als Resignation sondern als Beseitigung der „lästigen“ Vorbilder, deren latente Residuen jedoch auch ohne Zutun oder gegen die Intention manifest werden können. Heteronymie und maskiertes Schreiben wären dann die Kehrseite des von Kristeva formulierten Postulats einer Aufhebung des Subjektbegriffs und des Begriffs Text als individueller Manifestation desselben. Gegen das im Poststrukturalismus verschiedentlich postulierte Verlöschen der Autorinstanz handelte es sich bei Pessoa's Selbstvervielfachung um eine Strategie zur Errettung des Subjekts, um die emphatische Selbstvergewisserung durch die Diversifikation seiner Hervorbringungen.

---

<sup>81</sup> Fernando Pessoa, *Heróstrato e a Busca da Imortalidade: Erostratus*, hrsg. von Richard Zenith (Lissabon: Assírio & Alvim, 2000), 179.



# Die Gralssuche als Sauf tour

## Mittelalterliche Erzählstrukturen in Bernard Leonettis parodistischem Fantasy-Thriller *La Quête brestoise* (2007)

Anna Isabell Wörsdörfer (Gießen)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Der Artikel untersucht die narrativen Parallelen zwischen *roman courtois* und phantastischem Thriller anhand von Bernard Leonettis „polar arthurien“ *La Quête brestoise*. Dabei rückt das Hauptmotiv der (Gral-)Queste in den Vordergrund, das im mittelalterlichen Roman als ritterliche *aventure* und im Kriminalroman als actiongeladene Suche jeweils den strukturgebenden Handlungsrahmen darstellt und aufgrund des Kontrasts zwischen der früheren Lebenswelt des Protagonisten Chevalier und dem modernen Brest zahlreiche parodistische Züge erhält. Eine wichtige Rolle in der Analyse spielt ferner die Raum-Zeit-Struktur, die mit Bachtin als wunderbare Welt, in der die Zeit des Abenteuers vorherrscht, beschrieben werden kann und demnach derjenigen des höfischen Romans ähnelt: Beim letzten Gefecht, welches auf einer Yacht ausgetragen wird, die im Inneren eine Steingrotte birgt, scheint die Zeit stillzustehen und eigenen – phantastischen – Gesetzen zu unterliegen.

**SCHLAGWÖRTER:** Leonetti, Bernard; Mittelalterrezeption; Gral; Matière de Bretagne; Fantasy-Literatur; Postmoderne; Parodie

Ort ist die französische Hafenstadt Brest unserer Tage. Die Protagonisten sind ein kränkelder Barbesitzer, der seine besten Zeiten längst hinter sich hat, ein ehrgeiziger Immobilienhai, der sich die Stadt mit unlauteren Mitteln einzuverleiben gedenkt... auf den ersten Blick keine Zutaten für einen Fantasy-Roman – wäre da nicht die Tatsache, dass es sich bei ersterem um die Reinkarnation des Fischerkönigs Pelles, bei letzterem um jene des korrumpierten Artusritters Gauvain handelt, und dass Chevalier, der typisierte Held der Geschichte, ein über Jahrhunderte schlafender Ritter ist, der nun wiedererweckt wurde, um seinem Erzfeind bei der Suche nach einem geheimnisvollen Artefakt zuzuvorkommen. *La Quête brestoise* – reich an phantastischen Elementen wie helfenden und schadenden Feen, mysteriösen Nebeln, heilenden Elixieren und Zauberdosen – ist ein modernes Fantasy-Abenteuer in unserer Wirklichkeit, in der gute und finstere Mächte zu ihrem Endkampf im Finistère – am „Ende der Welt“ – aufeinandertreffen.

Der vorliegende Beitrag hat es sich zur Aufgabe gemacht, diesen mit „polar arthurien“, d.h. Artus-Krimi, unvertitelten Roman unter dem Aspekt der narrativen Parallelen zwischen *roman courtois* und phantastischem Thriller – als eine Untergattung des Kriminalromans – zu untersuchen und damit erste Vergleichsstudien über analoge Denk- und Handlungsmuster in mittelalterlicher Literatur einerseits und jungem Fantasy-Genre andererseits zu erweitern.<sup>1</sup> Dabei sollen vor allem die Ähnlichkeiten in den Gattungsstrukturen in den Blick genommen und das gemeinsame Hauptmotiv der Queste herausgearbeitet werden: Sowohl bei der mittelalterlichen Aventürefahrt als auch bei der actiongeladenen Krimi-Handlung geht es um eine (Grals-)Suche, die bei Leonetti, u.a. aufgrund des Kontrasts zwischen Chevaliers früherer Lebenswelt und dem modernen Brest, einige parodistische Züge erhält: So hat sich der „Ritter“ in einem Abenteuer etwa einem „geifernden Ungeheuer“ – in Form eines Wasserrohrbruchs – zu stellen und damit einer „Dame in Nöten“ beizustehen. Ein andermal trifft er auf seinem feuchtföhlichen Streifzug durch die bretonischen Bars (von denen er in einer den gesuchten Gegenstand vermutet) eine in seinen geheimen Auftrag Eingeweihte, die ihn auf die richtige Fährte zurückführt, indem diese „Fee“ ihm unter Einflößung eines – stark alkoholischen – „Kräutertranks“ eine „Weissagung“ zuteilwerden lässt. Nicht zuletzt soll auch die Raum-Zeit-Struktur des Fantasy-Thrillers analysiert werden, die als Heterotopie nach Foucault und mit Bachtin als wunderbare Welt, in der die Zeit des Abenteuers vorherrscht, beschrieben werden kann und derjenigen des höfischen Romans ähnelt: Beim letzten Gefecht, das auf einer Yacht ausgetragen wird, die im Inneren eine Steingrotte birgt, umgeben von dichtem Nebel, steht die Zeit still und scheint eigenen phantastischen Gesetzen zu gehorchen.

Dass sich der im hochmittelalterlichen *roman courtois* und seinen spätmittelalterlichen Prosa-*Remaniements* verarbeitete Artusstoff im Allgemeinen als überaus langlebig und damit auch als ausgesprochen anschlussfähig an die moderne Literatur<sup>2</sup> erweist, liegt zum großen Teil in den ihm eige-

<sup>1</sup> Vgl. etwa Beate Martin, „Parzivals Erben: höfische Ideale im modernen Fantasyroman“, in *Artus-Mythen und Moderne: Aspekte der Rezeption in Literatur, Kunst, Musik und in den Medien*, Interdisziplinäres Symposium der Phantastischen Bibliothek Wetzlar und der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft, Tagungsband 2001, hrsg. von Sieglinde Hartmann, Thomas Le Blanc, Ulrich Müller und Bettina Twrsnick (Wetzlar: Phantastische Bibliothek, 2004), 385–404.

<sup>2</sup> Überhaupt ist seit einigen Jahrzehnten eine nicht abbrechende internationale ‚Konjunktur des Mittelalters‘ à la Tolkien und Eco in Literatur und Film zu konstatieren, von welcher

nen Unbestimmtheitsstellen begründet, die jenseits des unveränderlichen Kerns seine kontinuierliche Aktualisierung und Adaptierbarkeit in ganz unterschiedlichen Kontexten und innerhalb der verschiedensten Nationalliteraturen gewährleisten.<sup>3</sup> Dass sich die *Matière de Bretagne* besonders in der französischen Kriminalliteratur nach der Jahrtausendwende großer und anhaltender Beliebtheit erfreut,<sup>4</sup> ist einerseits mit der generellen Offenheit dieses Genres für phantastische Elemente<sup>5</sup> zu erklären, von denen der bretonische Stoffkreis bekanntlich ebenfalls eine große Anzahl aufweist. Andererseits ist die gegenseitige Affinität, so die hier vertretene These, auf die vielgestaltigen Gattungsp parallelen zurückzuführen, die zwischen Ritterroman auf der einen und Detektiv-/Agentenroman auf der anderen Seite existieren. Der Agentenroman oder Thriller wird hier nach Peter Nusser<sup>6</sup> als eine der beiden Untergattungen des Kriminalromans definiert, der den Gegenpol zum Detektivroman bildet und sich im Gegensatz zu diesem durch Aktion und Zukunftsgerichtetheit auszeichnet: Nicht ein in der Vergangenheit liegendes, rätselhaftes Verbrechen, das es durch Spürsinn und Kombinationsgabe aufzuklären gilt, sondern der nach einem Auftrag stattfindende, lineare Wettlauf zwischen zwei gegnerischen Parteien um das Erreichen eines bestimmten Ziels mit finalem Showdown steht im Thriller im Zentrum.

Wie aus dem Vorausgegangenen hervorgeht, weisen die primären Handlungselemente dieses Kriminalsubgenres einige Parallelen zu denjenigen mittelalterlicher Ritterliteratur auf: In beiden Fällen ist die Makrostruktur des Romans durch das Questenmotiv bestimmt. Ritter wie auch Agenten befinden sich auf einer abenteuerlichen Suche, an deren Ende das Erlangen

---

der Sammelband *Passé présent: le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, hrsg. von Nathalie Kolbe und Mireille Séguay (Paris: Presses de l'École normale supérieure, 2009) stellvertretend für eine ganze Reihe ähnlich gelagerter Forschungsliteratur beredtes Zeugnis ablegt.

<sup>3</sup> Vgl. Norris J. Lacy, „König Artus: Mythos und Entmythologisierung“, in *Herrscher Helden Heilige*, hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich (St. Gallen: UVK, 1996), 47–63. Für einen ersten allgemeinen Überblick über die Artusrezeption vgl. Elisabeth Frenzel, „Artus“, in *Stoffe der Weltliteratur* (Stuttgart: Kröner, 2005), 76–83.

<sup>4</sup> Zu nennen sind zum Beispiel Michel Zink, *Déodat ou la transparence: un roman du Graal* (Paris: Seuil, 2002) und Sophie Cassagne-Brouquet, *Un Mystère en Brocéliande* (Saint-Paul: Souney, 2004).

<sup>5</sup> Vgl. weiterführend Ellen Schwarz, *Der phantastische Kriminalroman: Untersuchungen zu Parallelen zwischen roman policier, conte fantastique und gothic novel* (Marburg: Tectum, 2001).

<sup>6</sup> Vgl. im Folgenden Peter Nusser, *Der Kriminalroman* (Stuttgart: Metzler, 1980), 26–73, bes. 54–73.

eines kostbaren Gegenstands (des Grals, eines seltenen Heil- oder Kampfmittels) und/oder die Wiederherstellung der gestörten Ordnung steht. Bei dieser Aufgabe behindert werden sie, die eindeutig auf der Seite des Guten und des Gesetzes stehen, immer wieder durch ihre bösen Widersacher („schwarze“ Ritter, Ungeheuer oder irdische Bösewichte), die eigene, korrupte Pläne verfolgen. Am Ende kommt es immer zur entscheidenden Konfrontation, bei welcher der Held in der „Funktion des Drachentöters“<sup>7</sup> seinen Erzfeind überwältigt und also – in der mittelalterlichen Literatur teilweise im wahrsten Wortsinne – als Sieger vom (Schlacht-)Feld geht. Darüber hinaus sind weitere Übereinstimmungen in den sekundären Elementen der zwei Romangattungen festzustellen: Dem Protagonisten stehen Gefährten (Knappen, ritterliche Waffenbrüder oder sogenannte „Watson-Figuren“) hilfreich zur Seite. Diese begleiten den Helden an die mitunter zwielichtigen Orte des Abenteuers – sei es wie im mittelalterlichen Kontext die Wildnis/der Wald<sup>8</sup> oder seien es Spelunken und Bordelle wie im Kriminalgenre geläufig. In Zusammenhang mit letzteren Stätten sind auch die beiden Nebenmotive des Alkohols und der Liebe/Sexualität zu erwähnen, die oftmals mit der Aventürefahrt bzw. der kriminalistischen Handlung (v.a. derjenigen der *hard boiled*-Krimis) in Beziehung stehen. Die nicht gleich so offensichtliche Verbindung zwischen ersterem und der Artusliteratur besteht in der Gralsmotivik, handelt es sich bei dem mysteriösen Objekt des Heiligen Grals doch schließlich gemäß der auf Robert de Boron zurückgehenden Erzähltradition – angeblich – um den (Wein-)Kelch des Letzten Abendmahls.<sup>9</sup> Hieran lässt sich auch schon das parodistische Potenzial der *Matière de Bretagne* und des Gralsstoffs erahnen, wenn sie in der mit den unterschiedlichen Stilebenen spielenden (post-)modernen Kriminalliteratur aufgenommen und entsakralisiert werden. Doch bevor diese strukturellen Analogien im Detail am Beispiel von Leonettis Roman zu konkretisieren sind, soll die literarische Artus- und Gralsrezeption als inhaltlicher Referenzpunkt mit den für den

<sup>7</sup> Nusser, *Der Kriminalroman*, 64.

<sup>8</sup> Vgl. Jacques Le Goff, „Le désert-forêt dans l'Occident médiéval“, in *L'imaginaire médiéval: essais* (Paris: Gallimard, 1985), 59–75.

<sup>9</sup> Zu dessen z. T. gegensätzlichen Beschreibungen in der mittelalterlichen Gralsliteratur vgl. Rudolf Simek, „Gral“, in *Artus-Lexikon: Mythos und Geschichte, Werke und Personen der europäischen Artusdichtung* (Stuttgart: Reclam, 2012), 149–50, zur mythischen Kesselverehrung der Kelten als mögliche vorgängige Vorstellung vgl. Stefan Zimmer, *Die keltischen Wurzeln der Artussage: mit einer vollständigen Übersetzung der ältesten Artuserzählung*, Culhwch und Olwen' (Heidelberg: Winter, 2006), 177–81.



*polar arthurien* wichtigsten Inspirationsquellen vorangestellt und expliziert werden.

Am Ende des 12. Jahrhunderts findet der (zunächst noch nicht heilige) Gral Eingang in die Artusliteratur:<sup>10</sup> Chrétien de Troyes beschreibt ihn im letzten seiner fünf höfischen Romane *Perceval* bzw. *Conte del Gral* (ca. 1180–1190) als eine Schale, die den dahinsiechenden Roi Pêcheur und Gastgeber Percevals täglich ernährt. Da es der junge Held versäumt, die erlösende Frage nach dem Wesen der Krankheit und des Artefakts zu stellen, sind Personen und Gral am nächsten Morgen verschwunden, was den Beginn der Suche nach dem mysteriösen Objekt darstellt. Die geheimnisumwobene Aura des Grals rührt nicht zuletzt auch von der Tatsache, dass Chrétien die auf zwei parallele Handlungsstränge angelegte Queste – nämlich die *Percevals* und die *Gauvains* – nicht vollendet hat und seine Nachfolger vor die schwierige Aufgabe der Fortsetzung und Vollendung des Fragments stellt.<sup>11</sup> Unabhängig davon liefert der bereits erwähnte Anglonormanne Robert de Boron<sup>12</sup> etwa zeitgleich zum *Conte del Gral* mit dem ersten Buch seiner Gralstrilogie, *Joseph d'Arimathie* (ca. 1190–1201/02), die christliche Vorgeschichte des nun ‚Heiligen‘ Grals: Gemäß Robert handelt es sich dabei um den Kelch des Letzten Abendmahls, in welchem der Anhänger und Grabspender Jesus dessen Blut nach der Kreuzabnahme aufgefangen haben und den sein Verwandter Bron, der spätere Fischerkönig, nach Europa gebracht haben soll. Beide Stofftraditionen verschmelzen schließlich in den Prosafassungen des 13. Jahrhunderts, im umfangreichen *Lancelot-Graal-Zyklus*,<sup>13</sup> miteinander, der mit dem Scheitern der Mehrheit der Gralssucher und dem Untergang des Artusreichs endet. Doch sind es nicht die Remaniements, die in der Folge die neuzeitliche Rezeption maßgeblich bestimmen, sondern die 21 Bücher umfassende mittelenglische Mammutkompilation *Morte Darthur* (1469/70) von Thomas Malory<sup>14</sup> in der Druckfassung von Caxton (1485). Aufgrund

<sup>10</sup> Vgl. im Folgenden, d.h. den Ausführungen zu Chrétiens Werk, Christine Ferlampin-Acher und Denis Hüe, „Le Gral“ in Christine Ferlampin-Acher, *Mythes et réalités: histoire du Roi Arthur* (Rennes: Ouest-France, 2009), 91–102.

<sup>11</sup> Vgl. weiterführend Laurent Guyénot, *La Lance que saigne: métatextes et hypertextes de ‚Conte du Graal‘ de Chrétien de Troyes* (Paris: Honoré Champion, 2010).

<sup>12</sup> Vgl. im Folgenden Rudolf Simek, „Robert von Boron“ und „Joseph d'Arimathie“, in *Artus-Lexikon*, 297–8 und 187–8.

<sup>13</sup> Dieser umfasst folgende fünf Teile: die *Estoire del Saint Graal*, die *Estoire de Merlin*, den *Lancelot propre*, die *Queste del Saint Graal* und den *Mort Artu*.

<sup>14</sup> Vgl. Rudolf Simek, „Malory, Thomas“ und „Morte Darthur“ in *Artus-Lexikon*, 231–2 und 253–4, vgl. weiterführend Muriel Whitaker, *Arthur's Kingdom of adventure: the world of Malory's*

des pessimistischen Ausgangs der Artusepik und der damit einhergehenden Konjunktur anderer ritterlicher Vorbilder (Charlemagne, Amadis) verschwindet die Gralsthematik bis ins 19. Jahrhundert hinein weitgehend aus der französischen Kultur und Literatur,<sup>15</sup> wohingegen der Stoff in England durch die Malory-Rezeption und die mythische Legitimierung der Monarchie eine ungebrochene Aufmerksamkeit und eine zweite Heimat erhält.<sup>16</sup> Das im 19./20. Jahrhundert zu beobachtende Ringen um das kulturelle Erbe der *Matière de Bretagne* zwischen Frankreich und England und die daraus resultierende Abgrenzung<sup>17</sup> weicht heutzutage zunehmend einer literarischen Mischkultur,<sup>18</sup> präsentiert sich der Artus- und Gralsstoff heutzutage doch als ein Konglomerat aus frankophonen und anglophonen Traditionen, wobei auch der Beitrag der USA<sup>19</sup> nicht zu verachten ist, sodass sich selbst Indiana Jones (Steven Spielberg, *INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE*, 1989) und Robert Langdon (Dan Brown, *The Da Vinci Code*, 2003) auf die abenteuerliche Gralssuche begeben.

Leonettis *La Quête brestoise* weist schon im Titel explizit auf die Abenteuerstruktur der Geschichte hin. Auch die Überschriften der vier großen Romanpartien schlagen mehrheitlich die Richtung eines an mittelalterliche Erzählweisen angelehnten Narrativs ein: Mit *L'Entrée en Lice* betreten Chevalier und seine Gegner symbolisch das Turnierfeld, darauf folgt in *La*

---

*Morte Darthur* (Cambridge: Brewer, 1984).

<sup>15</sup> Vgl. Dietmar Rieger, „Amadis und andere: zu den literarischen Leitfiguren ‚ritterlicher‘ Eliten des 16. Jahrhunderts“, in *Die Inszenierung der heroischen Monarchie: frühneuzeitliches Königtum zwischen ritterlichem Erbe und militärischer Herausforderung*, hrsg. von Martin Wrede (München: Oldenbourg, 2014), 40–56 und Robert Baudry, „Avatars du Graal en littérature française des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles“, in *Moderne Artus-Rezeption: 18. – 20. Jahrhundert*, hrsg. von Kurt Gamerschlag (Göppingen: Kümmerle, 1991), 23–50.

<sup>16</sup> Vgl. Uwe Baumann, „Artus-Stoff und arturische Motive in der Geschichte, Kultur und Literatur Englands der Tudor- und Stuartzeit“ in *König Artus lebt! Eine Ringvorlesung des Mittelalterzentrums der Universität Bonn*, hrsg. von Stefan Zimmer (Heidelberg; Winter, 2005), 273–96.

<sup>17</sup> Vgl. beispielhaft Stephanie Wodianka, *Zwischen Mythos und Geschichte: Ästhetik, Medialität und Kulturspezifika der Mittelalterkonjunktur* (Berlin: de Gruyter, 2009) und Kurt Gamerschlag, „Arthurischer Neubeginn: Die englische Mittelalterbewegung des 18. Jahrhunderts und der Artusmythos“, in *Moderne Artus-Rezeption*, 1–22.

<sup>18</sup> Isabelle Cani hat die modernen Bearbeitungen des Gralsthemas einer detaillierten, Nationen überschreitenden Kategorisierung unterzogen. Vgl. Isabelle Cani, „Le Graal aujourd'hui. Pour une typologie des œuvres“, in *Graal et Modernité: colloque de Cerisy*, hrsg. von Robert Baudry und Gérard Chandès (Paris: Dervy, 1996), 169–81. Vgl. weiterführend Isabelle Cani, *Le Graal en question: un mythe pour sortir de la modernité* (Paris: Dervy, 2005).

<sup>19</sup> Vgl. Gabriele Krämer, *Artusstoff und Gralsthematik im modernen amerikanischen Roman* (Gießen: Hoffmann, 1985).

*Piste* die (Gral-)Suche im engeren Sinne und schließlich kommt es in *Bru-mes*, dem für Brest typischen Nebel (an die ‚Nebel von Avalon‘<sup>20</sup> erinnernd), zum Endkampf.<sup>21</sup> Und nicht zuletzt bergen auch die Titel der Einzelkapitel – wie etwa *Le chevalier sans nom* und *Le roi pêcheur* oder *Le secret de la licorne* und *La Belle au Bois dormant* – nicht selten Anspielungen auf in der ritterlich-höfischen Literatur wie auch im modernen Schmelztiegel eines wunderbar-märchenhaften Universums beheimatete Gestalten und Motive. Auf diese Weise fügen sich die Romanfiguren – ähnlich wie in Terry Gilliams Film *THE FISHER KING* (1991) – wie Reinkarnationen mittelalterlicher Protagonisten in die Kulisse des modernen Brest ein: Initiator des „Abenteuers“ ist Jo(seph), eine Postfiguration Josephs von Arimathäa, der den Gral im vorliegenden Roman für einen Schluck Wein in einer Hafenkneipe verschachert hat. Als Besitzer derselbigen stellt sich im Laufe der Handlung *Le Bernique* alias *Pellec*<sup>22</sup> heraus, der an einer namenlosen Krankheit leidet (Symptom: Blut im Urin) und als inkarnierter Fischerkönig im Brester Seemannsmilieu nicht passender hätte verankert sein können. Auf der Gegenseite fungiert der heutige (Marcel) Gauvain als zwielichtiger Unternehmer und Inhaber von *BREIZ IMMO*, der es auf das Penfeld, das Hafengebiet von Brest, abgesehen hat und der seinem – einstmals mustergültigen, aber seit dem französischen Prosazyklus allzu diesseitig-sinnlich orientierten – mittelalterlichen Vorfahr<sup>23</sup> im unbeständigen Umgang mit Frauen (er betrügt seine Gattin und verführt hier sogar eine Praktikantin gegen ihren Willen) in Nichts nachsteht. Der bretonische Ermittler<sup>24</sup> bzw. Agent der Geschichte ist der unter einem entpersonalisierten „Decknamen“<sup>25</sup> auftretende Hieronymus

<sup>20</sup> *The Mists of Avalon* ist sowohl der Titel eines Fantasy-Jugendromans der US-Amerikanerin Marion Zimmer Bradley (1982) als auch derjenige des auf diesem beruhenden zweiteiligen Fernsehfilms des deutschen Regisseurs Uli Edel (2001).

<sup>21</sup> Der kurze vierte Teil mit der Überschrift *Le chant du coq* mag an das Hahnenmotiv im Umfeld der Gralsgeschichte und der *passio Christi* gemahnen.

<sup>22</sup> *Pelles* ist im Lancelot-Graal-Zyklus der Name des Fischerkönigs, während in anderen Versionen *Bron* (bei Robert de Boron) oder *Anfortas* (im deutschen *Parzifal* des Wolfram von Eschenbach) gebräuchlich sind. Vgl. Rudolf Simek, „*Pelles*“, in *Artus-Lexikon*, 274.

<sup>23</sup> Zur Entwicklung der Figur vgl. Bernhard Anton Schmitz, *Gauvain, Gawain, Walewein: die Emanzipation des ewig Verspäteten* (Tübingen: Niemeyer, 2008).

<sup>24</sup> Die französische Hafenstadt und deren weitläufige Umgebung bilden auch die Hintergrundkulisse für die literarischen Investigationen von Mary Lester, Titelheldin des bretonischen Krimiautors Jean Failler, dessen Romane – ähnlich wie diejenigen *Donna Leons* und ihres venezianischen Commissarios Brunetti – immer wieder erfolgreich verfilmt werden.

<sup>25</sup> Aufgrund des jahrhundertelangen Schlafs leidet er an Gedächtnisschwund und erhält seinen Namen erst nach der Rettung der Geliebten. Das mittelalterliche Motiv, nach welchem

Chevalier, der einzig überindividuelle ritterliche Merkmale aufweist, und demnach – wie auch die übrigen Figuren (Aimée: die Geliebte, *l'ennemi/le vilain*: der Erzbösewicht) – in erster Linie einen Stereotyp (des mittelalterlichen Romans) repräsentiert. Auch die helfenden und schadenden Nebenfiguren – die Dame Blanche und *la fille gothique* sowie L'Hun et l'Autre – sind mit sprechenden Namen ausgestattet, die das Typenhafte und Entindividualisierte sowohl der Frauengestalten als feenhafte Wesen als auch der Ganoven über die Homonymie „l'un et l'autre“ deutlich hervortreten lassen.

Es ist dieses postmoderne Spiel mit der Doppeldeutigkeit und Mehrdimensionalität, das Leonetti in *La Quête brestoise* auch in Bezug auf das Haupthandlungsmotiv betreibt. Die Queste wird hier nämlich mit dem Begriff „piste“ – zu Deutsch in etwa „Fährtenjagd“ – gleichgesetzt, der aufgrund seiner Bedeutungsfülle mehrere Aktionslinien des Romans parallelführt und bewirkt, dass sich diese immer wieder gegenseitig durchdringen. Eine erste solche – noch relativ naheliegende – Überlagerung der Gralssuche in ihrem eigentlichen, d.h. mittelalterlichen Gebrauch findet durch ihre sinn-gemäße Adaption an das Kriminalgenre statt: Auf narrativer Ebene und der abenteuerlich-actionreichen Thrillerstruktur entsprechend gleicht diese (ihrer genuin spirituellen Konnotationen weitgehend beraubt) in erster Linie einer Schatzsuche (von einem zum nächsten Hinweis).<sup>26</sup> So orientiert sich Chevalier auf seiner Mission bezeichnenderweise an einer Art „Schatzkarte“ – einer Liste aller Bars und anderer Objekte, die der Immobilienhai Gauvain auf seinem Miniaturplan von Brest markiert hat. Eine dritte, vom ursprünglichen Sinn auf den ersten Blick entferntere, da banale Bedeutungs- und Aktionsebene bringt Le Bernique ins Spiel, der Chevalier über die ganz spezielle Wortverwendung von „piste“ im Brester Kneipenmilieu aufklärt:

Que je vous explique. Vous partez droit devant et vous faites les bars sans savoir quand vous reviendrez. Une bonne piste peut durer une semaine. Certains y sont depuis des années, mais il ne faut pas pousser non plus. Vous

---

die Kenntnis des Namens dem Eingeweihten Macht über den/das Bezeichnete verleiht (vgl. Wolfgang Aly, „Name“, in *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6: *Mauer-Pflugbrot*, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli (Berlin: de Gruyter, 32000), 950–61), kommt in einer weiteren Episode vor: als der Drahtzieher Gauvain für dessen Dienste den geheimen Namen von Brest verrät.

<sup>26</sup> Damit stellt Leonettis Roman auch einen intermedialen Bezug zu der in Frankreich sehr populären TV-Produktion *LA CARTE AUX TRÉSORS* (1996–2009) her, in deren Sendezeit seine Publikation fällt und in der die Kandidaten auf ihrer ‚Schatzsuche‘ eine Reihe von Rätseln – u.a. auch über das kulturelle Erbe – zu lösen haben und auf diese Weise immer weitere Indizien für die Lösung erhalten. Ich danke Dietmar Rieger für diesen hilfreichen Hinweis.

buvez, vous mangez sans n'avoir rien programmé si ce n'est l'esquisse d'un itinéraire pour lancer l'aventure, que ne l'oublions pas, signifie étymologiquement, ce qui doit arriver. Vous dormez chez des gens connus ou inconnus que vous avez rencontrés au hasard des hasards. Mais vous n'êtes pas obligé de dormir. Vous continuez votre dérive. Les bars sont vos ports d'escale et cela dure jusqu'à ce qu'une mystérieuse injonction y mette fin.<sup>27</sup>

Die Fährtenjagd wird in Le Berniques Worten zur reinen „Verfolgung der Alkoholfahne“, einer Saftour durch das Hafenviertel der Stadt. Nichtsdestotrotz sind einige Ähnlichkeiten mit der ritterlichen Aventürefahrt augenfällig, wie er selbst betont: Die *aventure*<sup>28</sup> birgt das Zufällige, aber auch das dem höfischen Helden schicksalhaft Zu-Fallende während seiner Ausfahrt, seinem vorübergehenden Weggang vom Artushof. Auch der Streifzug durch die Schankstätten ist ein außeralltägliches Ereignis und hat – dem zunehmenden Weinpegel geschuldet – etwas Unvorhersehbares an sich, das je nach dem Grad der Alkoholisierung durchaus als höhere Fügung betrachtet werden kann. Doch dürfen diese Übereinstimmungen nicht darüber hinwegtäuschen, dass die so verstandene Queste eine eindeutige Degradierung in Form der Trivialisierung erfährt, wie es u.a. auch schon in Monty Pythons THE HOLY GRAIL (1975) – zu Deutsch bekanntlich DIE RITTER DER KOKOSNUSS – der Fall war: Die Gralssuche von einst mit ihren idealen Prinzipien, die im mittelalterlichen Roman nur Auserwählten vorbehalten war, ist mit Leonetti auf dem – prosaischen und weingetränkten – Boden der Tatsachen angekommen.

Zwei weitere Belege mögen die Beobachtung der tendenziell spielerischen Banalisierung stützen: Zum einen handelt es sich bei der konstitutiv mit dem Gralsstoff verbundenen Bedrohung, die sich in der mittelalterlichen Literatur als Sündhaftigkeit auf mehreren Ebenen (z.B. Mordred als Frucht des Inzests zwischen Artus und Morgane, Ehebruch Guenièvres mit Lancelot) identifizieren lässt und schlussendlich den Untergang des Artusreichs bewirkt, im Brest der Romanwirklichkeit um westlich-kapitalistische Kommerz-/Konsumsucht, konkret am Beispiel von McDonalds:

– C'est qui, ce McDo ?

– À la fois un concept pour la fin du monde et un lieu de perdition où l'acte de manger est ramené à un rituel de consommation. C'est tenu par un clown, et ses clones s'agitent dans une cuisine installée derrière des caisses

<sup>27</sup> Bernard Leonetti, *La Quête brestoise: polar arthurien* (Brest: Barbu, 2007), 170.

<sup>28</sup> Vgl. Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung* (Tübingen: Niemeyer, 1970), 66–88.

enregistreuses. C'est plein de couleurs vives et de machins en plastique. Les enfants ont droit à leur paquet cadeau pour les récompenser de leur dépendance. Leur usine est signalée par un grand M. comme mmm... Avec des gens comme Gauvain, il y en aura de plus en plus, car la finalité de cette gastronomie, c'est la cotation en Bourse. Il y en a même à Lhassa, vous vous rendez compte. Bientôt, chaque village aura le sien. „Finis ton hamburger, mon fils, sinon tu ne seras jamais un bon Américain.“

– C'est un cauchemar, frémit Chevalier. (168–9)

Wird die Fastfood-Kette einerseits über die überspitzten Verweise auf das drohende Weltende und die Orte der Verdammnis an die dunklen Motive der *Matière de Bretagne* angebunden, sorgen etwa die Vorstellung der Werbefigur und die Erklärung des Firmenlogos in der Rede des schon angetrunkenen Le Bernique durch den Einbruch des allzu Alltäglichen andererseits für einen parodistischen Stilbruch, bei dem der Leser ein Schmunzeln nicht unterdrücken kann. Zum anderen ist das postmoderne Verfahren der ‚Trivialisierung‘ im Gegenstand des (angeblichen?) Heiligen Grals selbst, und zwar in Form der Collage-Technik, angewendet:

Oui, elle était là devant eux [...]. Le Bernique la découvrait en même temps que ce gentil fou qu'il connaissait à peine de la veille. Sur le buffet, parmi toutes sortes de choses et d'autres, une Coupe sur un socle de faux marbre avec un morceau de plastique noir collé et portant l'inscription suivante :

CHAMPIONNAT DU MONDE DE LANCER DE CHARENTAISES

Keremma. 1991.

– Par tous les saints, souffla Chevalier. Elle était si bien maquillée qu'il aurait pu passer devant elle sans la remarquer. (239)

Der Heilige Gral besitzt das Aussehen eines Siegerpokals im Filzschuhweitwurf – einer typisch bretonischen Aktivität: Die Diskrepanz zwischen dem sakralen Objekt der mittelalterlichen Literatur auf der einen und seiner jetzigen Gestalt am Rande zum Kitsch und seiner banalen Funktion auf der anderen Seite könnte kaum größer sein und wird durch die ergriffene Reaktion des „sympathischen Irren“ Chevalier, die zwar dem Artefakt der Stofftradition, nicht aber diesem „Schund“ angemessen ist, besonders herausgestellt. Die einstige erhabene Schlichtheit ist hier einer übertriebenen, eher schlecht als recht gemachten Dekoration – Verkleidung – gewichen, auch hier ruft der parodistische Kontrast beim Rezipienten wieder Belustigung hervor.

Ist die Queste als Hauptstruktur der Handlung somit angemessen charakterisiert, gilt es nun, die einzelnen Bestandteile von Chevaliers ganz besonderer „Aventürefahrt“ narrativ genauer zu untersuchen, wobei zunächst

die beiden Kapitel *Voilà le plombier!* und *Soirée gothique* zu Beginn seiner Mission exemplarisch herangezogen werden sollen. Nachdem er die Adressliste von Gauvain bei einem nächtlichen Einbruch erbeutet hat, kann seine Suche beginnen. Dass Chevalier, der das Funktionieren der Kaffeemaschine der „*fée Électricité*“ (140) zuschreibt und den Taxifahrer Loïc als seinen „Kutscher“ bezeichnet, die moderne Welt nach mittelalterlichem Muster deutet – und dies einen stark parodistischen Effekt hat, der sich durch die gesamte Handlung zieht –, ist schon am Einstieg in diese „*aventure*“ ersichtlich: Ohne einen Plan zu entwerfen, lässt er das Abenteuer wie ein Artusritter auf sich zukommen und wartet wiederholt auf eine Eingebung (vgl. 139, 142). Am zufällig ausgewählten Startort seiner Suche, einem Wohnhaus mit mehreren Mietparteien, muss er zunächst Rückschläge in Form von nicht öffnenden Bewohnern oder knallenden Türen hinnehmen und erste Zweifel<sup>29</sup> überwinden, bis sich ihm der richtige Weg „schicksalhaft“ auftut: Eine offenbar auf seine Ankunft wartende Mieterin führt ihn in ihre Küche, dem Schauplatz seiner ersten „ritterlichen Bewährungsprobe“, wie es für ihn den Anschein hat:

Une flaque d'eau se répandait sur le carrelage et la femme eut un air si désespéré que Chevalier sentit une grande compassion sourdre en lui. Il existait tant de misères dans ce monde cruel ! [...] Son idéal chevaleresque le pressait de relever le défi que lui lançait la tuyauterie. (143–4)

Dabei tut es Chevaliers Hilfsaktion keinen Abbruch, dass es sich bei dem „Fräulein in Nöten“ im Alltag des heutigen Brest um eine bereits betagtere „*personne entre deux âges*“ (143) handelt, denn schließlich weist sie ihm bei der erbetenen Reparatur des leckenden Wasserhahns mit dem erleichterten Ausruf „*Vous êtes mon sauveur*“ (144) seine altangestammte Rolle als ritterlicher Held zu. Scheinbar todesmutig begibt sich Chevalier in den Unterschrank, diese „*caverne suintante*“, aus der gelegentlich ein „*grognement*“ (beide 144) zu hören ist, weil „*der Ritter*“ – „*en train d'étrangler le serpent*“ – gegen diesen „*tuyau diabolique*“ (beide 145) ankämpft. Dem mittelalterlichen Narrativ entsprechend, befindet sich Chevalier für die Zeit des „Abenteuers“ quasi in einer anderen Welt, er antwortet auf Fragen mit einer „*voix d'outre-tombe*“ und kehrt erst wieder mit seiner Abwendung vom „Kampfplatz“ „*dans le monde des humains*“ (alle 145) zurück. Doch gelingt diese Mission nicht ohne die Hilfe Loïcs, der einem „*magicien*“ (145) gleich, in Wirk-

<sup>29</sup> Sein „Ah! Joseph, Joseph, pourquoi m'as-tu abandonné?“, 142, parodiert den Ausruf Jesus am Kreuz und bringt Chevalier gleichzeitig in die Rolle des Auserwählten für diese Mission.

lichkeit durch Abdrehen des Haupthahns, zunächst das Austreten des Wassers stoppt und sich anschließend selbst „armé d'un étrange casse-tête“, dem „Kampf“ stellt und damit „le sortilège“ (alle 146) beendet. Die Parallelführung des mittelalterlichen Handlungsmusters, des ehrenwerten Ritterethos, mit der banalen Klempnerarbeit ist nur ein besonders augenfälliges Beispiel für die doppelte – ritterlich-höfische und ironische – Lesart<sup>30</sup> dieses gewollt post-modernen Fantasy-Thrillers, die in der nächsten Episode eine weitere Variante erhält.

Wie die Kapitelüberschrift *Une soirée gothique* durch das mehrdeutige Adjektiv<sup>31</sup> schon erahnen lässt, besitzt auch das anschließende Ereignis mehrere (Be-)Deutungsebenen, wie nachfolgend zu zeigen ist. Wieder durchstreift Chevalier die Stadt eher planlos als bewusst suchend (vgl. 148), bis das Abenteuer *ihn* findet, doch diesmal geht es nicht um den Beistand für eine Hilfsbedürftige, sondern um das (erneute) Zusammentreffen mit einer Eingeweihten, der mysteriösen *fille gothique* mit dem nach Kräutern duftenden Parfüm, in deren Person sich das Feenhafte der mittelalterlichen („gotischen“) Literatur und Attribute der heutigen Punk- und Gothic-Szene überlagern. Wieder ist auch diese Begegnung vom Zufall<sup>32</sup> bestimmt:

Il avait fini sa bouteille – ponctuée d'un rot – et prenait son café quand il vit passer un groupe de jeunes gens habillés de noir, au teint pâle et aux cheveux soigneusement hirsutes. Puis ce fut elle qu'il vit passer. Elle était dans le sillage du groupe précédemment entrevu. Elle avait une longue robe noire qui contrastait avec la pâleur de sa peau. [...] Elle avait certes changé d'aspect, mais c'était bien elle. Il était convaincu que l'odeur de bruyère ne l'avait point quittée. Elle s'arrêta devant la vitrine derrière laquelle il terminait son repas. Son regard de couleur indéfinissable la traversa pour venir la saisir, lui, parmi les autres consommateurs. Elle lui adressa ce qu'il prit pour une invitation à la suivre, mais peut-être était-ce un effet du vin. Puis elle reprit son chemin, nonchalamment, et disparut derrière un arrêt de bus. (149)

<sup>30</sup> Das Kapitel endet mit der Ankunft des echten Klempners, der nur die Information erhält „que tout allait pour le mieux dans la meilleure des cuisines brestoises“, 146, eine ironische Anspielung auf Voltaires *Candide*, in dem die darin gleichermaßen als ideal-märchenhaft geschilderte Welt ebenfalls parodiert wird.

<sup>31</sup> Zur Begriffsentwicklung und dem Bedeutungswandel vgl. U.A. Fanthorpe, „Goth, gothic“, in *The Handbook of the Gothic*, hrsg. von Marie Mulvey-Roberts (New York: Univ. Press, 2009), 126–7.

<sup>32</sup> Diese momenthafte Stadt-Begegnung erinnert an Baudelaires berühmtes Sonett *À une Passante*, als dessen parodierte Umschreibung *à la gothique* sie sich darstellt.



Äußerlich unverkennbar der Grufti- und Emo-Bewegung zuzuordnen, legt das geheimnisvolle Mädchen – zumindest in Chevaliers Augen – in ihrem Verhalten deutlich feenhafte Züge an den Tag. Strukturell gleicht die Verfolgung dieser Gothic-Anhängerin (bei der es scheint, als verberge ihr schwarzes Halstuch einen Vampirbiss) in der Tat dem Nachjagen einer Fee, die in der mittelalterlichen Literatur häufig in der Gestalt einer weißen Hirschkuh auftritt, wobei der parodistische Bruch hier mittels des Schwarz-Weiß-Kontrasts vollzogen wird. Chevaliers Verfolgungsjagd endet, wie sollte es im Gothic-Milieu anders sein, in einer Punkrock-Disco, in der die Undurchschaubare schon zwei Gläser für ihn und sich bereithält. Klang Chevaliers Alkoholkonsum<sup>33</sup> im obigen Zitat schon an, setzt er sich hier mit dem Genuss von „perceline“ (152), einem mysteriösen Trank, fort, was den Helden spätestens ab diesem Zeitpunkt zu einem unzuverlässigen Erzähler macht. So kann der Inhalt des anschließenden Gesprächs mit der *fille gothique* einerseits als Halluzination interpretiert werden, andererseits fügt er sich auf der Ebene der mittelalterlichen Lesart<sup>34</sup> als wirkliche Offenbarung einer Fee in die Handlung ein. Wie bei beiden Möglichkeiten der Fall, verschwimmen allmählich Raum- und Zeitgefühl des Betroffenen:

– Tu te souviens de moi ? dit-elle.

– Me souvenir...

Il savait qu'elle ne parlait pas de la veille où les choses n'avaient été que prélude à la rencontre ou aux retrouvailles. [...]

– J'habitais une chaumière au font de la forêt et tu t'y es arrêté. Tu étais blessé et je t'ai soigné. Comment va la cicatrice que tu portes à la jambe ? [...]

Il ne savait quels ingrédients composaient la perceline, mais sa tête commençait à tourner. Cela n'était pas désagréable. Il se sentait bien à sa place, bien dans son être, et de plus, en compagnie de cette apparition à l'odeur de bruyère. Une chaumière en forêt, avait-elle dit. En quel temps, en quel lieu ?

Il se passa un temps infini où ils n'échangèrent aucun mot.

Il revoyait ou imaginait la lune se mirant dans le miroir d'un étang. „Tu es la plus belle“, disait l'étang à la lune. Le murmure dans les arbres... Le bar était passé dans une autre dimension. Ils étaient dans une bulle qui attendait d'éclater.

(152–3)

<sup>33</sup> Im Nachhinein deutet Chevalier die alkoholische „Begießung“ seines Auftrags bei dem ominösen Notar in Marseille als „Initiation“ und Vorbereitung auf seine weinlastige Mission, 152, – und das, obwohl ihn Loïc als Mitglied der „geheimen Gilde“ der Anonymen Alkoholiker vor den Folgen des übermäßigen Alkoholgenusses noch warnen wird, Kpt.: *Société anonyme*.

<sup>34</sup> Die Beteuerung des Mädchens gegenüber Chevalier „Nous sommes de la même histoire“, 152, mit Verweis auf die Fiktionalität des Artusstoffs und der Helden fügt dem Ganzen eine fiktionsironische Note hinzu.

Betrunkenes oder trancehaftes Wohlgefühl, promilleverursachte Sinnestäuschung oder reale Erinnerungsfetzen – Chevalier befindet sich für die Dauer seines phantastischen Zustandes außerhalb von Raum und Zeit, ein Phänomen, auf das noch zurückzukommen sein wird. In dieser Konstitution erhält er Kenntnisse über Vergangenes – über den Verbleib des Grals, den Joseph in einer der vielen Bars gegen Alkohol eingetauscht hat – und über Zukünftiges – die Ankunft seines Widersachers und den bevorstehenden Kampf – und somit erweist sich das unbekannte, feenhaft-ambivalente Mädchen jenseits jeglicher Phantastik und der Spannung zwischen wunderbarer oder wirklicher Ausdeutung als hilfreiche Informantin des weinseligen „Agenten“ Chevalier innerhalb der Thriller-Handlung.

Der große Showdown zwischen diesem und seinem Erzfeind findet im selbst für Brest unnatürlich dichten Nebel und auf der Luxusyacht des letzteren statt, die im vorletzten Romanteil gleich drei Mal zum ausführlich geschilderten Gegenstand der Narration wird. Mit *Brumes* wird die phantastische Unentschlossenheit (*hésitation*)<sup>35</sup> der beiden vorausgehenden Partien vollends in Richtung der wunderbaren Explikation, in Richtung einer zeit- und raumlosen, abenteuerlichen Fantasiewelt hin aufgelöst: „L’attente dura le temps que la nuit s’installe dans les palpitations du souffle du dragon. [...] Chacun vivait dans une sphère encerclée de mystère. [...] Brest, le port, le Finistère, la Bretagne, l’univers entier, tout cela n’existait plus“ (251). Vor dieser Kulisse legt das Schiff von Chevaliers großem Widersacher an, dessen Äußeres es ganz klar als zum Reich der Dunkelheit gehörig kennzeichnet: „Soudain, émergeant de la brume, apparut une masse sombre. [...] Le navire accosta dans un silence irréal. Il tenait à la fois du yacht et du voilier – courbure aérodynamique de la coque et voiles ramenées comme des ailes de chauves-souris“ (252). Dass es sich nicht um ein Schiff aus unserer Wirklichkeit handeln kann, geht nicht nur aus den unheilverkündenden Assoziationen mit Kreaturen der Nacht hervor, sondern v.a. aus der Beschaffenheit des Interieur, zu dem ein Steg „comme un pont-levis“ (252) führt und dessen vertäfelte Wände allmählich einem „mur de pierre noire éclairé par des bougies“ (253) weichen. Offenbar sind die Raumgesetze, das Gesetz von Masse und Ausdehnung, vollkommen außer Kraft gesetzt.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Vgl. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970).

<sup>36</sup> Damit erinnert diese Yacht in ihrer phantastischen Innenausstattung an die Nautilus, das Unterseeboot aus Jules Vernes *Vingt mille lieues sous les mers* (1869/70), welches im Schiffsraum unter anderem eine stattliche Bibliothek mit 12.000 Büchern beherbergt.

Ils descendirent encore une vingtaine de marches tournant autour du tronc central d'un colimaçon. Vingt marches! Normalement, ils auraient dû toucher le fond du port. Ils arrivèrent enfin dans une vaste pièce aux murs incertains. Des piliers de pierre supportaient un plafond voûté. Des meubles lourds ornés de ferrures, des tapisseries représentant des scènes guerrières où des hommes en armure entrechoquaient leurs armes, de grands candélabres et, tout au fond, une vaste bibliothèque remplie de vieux grimoires sentant le moisi habillaient la salle. (253–4)

Die Yacht ist eine Heterotopie im Sinne Foucaults,<sup>37</sup> sie beherbergt – als realisierte Utopie – im Schiffsrumpf das Innere einer mittelalterlichen Burg und legt also an einem einzigen Ort mehrere Platzierungen – und im speziellen Fall auch mehrere Zeitebenen als eine besondere (phantastische) Form der Heterochronie – zusammen. Dabei stellt sich die „schwimmende Festung“ – „ce navire noir qui semblait exister en parallèle au monde des vivants“ (271) – als Abweichungs- und als Krisenheterotopie zugleich dar: Ersteres lässt sich etwa an Chevaliers Sinneseindrücken nachweisen, als er die Stufen hinabsteigt: Der gewöhnliche Lärm der Kneipengegend am Hafen, das Gelächter und das Klirren von Besteck, schwingt in seiner Wahrnehmung um in „incantations“, „grognements d'animaux“ und „bruits d'instruments de torture“ (alle 272) – alles Geräusche, die sich mit der Vorstellung eines finster-unheimlichen Mittelalters verbinden. Ebenso verändern sich die Gerüche: „L'air ne sentait plus la mer, même plus la brume, mais semblait gorgé de moisi et de rance, avec par instants le serpent odorant d'une traînée d'ozone et de soufre“ (272). Es besteht kein Zweifel daran, dass diese Umgebung augenscheinlich von der (realen) Außenwelt divergiert. Das Moment der Krise offenbart sich in der folgenden Begegnung der beiden Parteien, wird das Schiffsinne doch zum Ort der Bestimmung der Kampfmodalitäten,<sup>38</sup> welcher (in Übereinstimmung mit der ursprünglichen Bedeutung von Krise) und mit noch ungewissem Ausgang endlich die *Entscheidung* in der mittlerweile schon jahrhundertendauernden Auseinandersetzung zwischen den Mächten des Guten und des Bösen herbeiführen soll (vgl. 274).

<sup>37</sup> Vgl. im Folgenden Michel Foucault, „Andere Räume“, in *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck (Leipzig: Reclam 1992), 34–46.

<sup>38</sup> Als „Turnierform“ wird der parodistischen Tendenz des Romans gemäß kein mittelalterlich-übliches Duell mit ritterlichen Waffen, sondern ein Filzschuhweitwurf bestimmt, auf den bei der Umsetzung noch ein Lambric-Wetttrinken der beiden *champions* folgt.

Neben dem Foucault'schen Ansatz ist insbesondere Bachtins Theorie des Chronotopos für die in der vorliegenden Analyse interessierenden parallelen Erzählstrukturen zwischen mittelalterlichem *roman courtois* und (post-)modernem Fantasy-Thriller von zentraler Bedeutung.<sup>39</sup> Als „Abenteuerzeit“ bezeichnet Bachtin die vorherrschende temporale Form, die im Ritterroman innerhalb der wunderbaren Welt vorherrscht. Diese Zeit besitzt das besondere Merkmal, selbst zu einem gewissen Grad für die Dauer der einzelnen *aventures*, ihrer Segmente, wunderbar zu werden und entweder in die Länge gezogen oder zusammengedrängt zu werden. Dieses Phänomen existiert auch in *La Quête brestoise*, wie an einem Gespräch zwischen Le Bernique und Chevalier, einer Unterbrechung in der Konfrontation mit dem Bösewicht auf der Yacht, belegt werden kann:

- Tu viens ou quoi ? Cela fait des heures que je t’attends. J’ai un kroum long comme un annuaire au troquet.
- Des heures. Cela fait à peine cinq minutes que je suis parti.
- Que tu crois. Aberration spatio-temporelle, commandant. (276)

Das räumliche Paradox ist bei Chevaliers letztem Abstieg erneut offensichtlich: „Comment pouvait-il descendre autant? Même si le yacht toujours dissimulé dans les brumes n’avait pas donné d’indices quant à des dimensions, elles ne pouvaient correspondre à celles d’un paquebot“ (333–4). Von der bekannten Widersinnigkeit in Bezug auf die Größenverhältnisse abgesehen, ergibt sich ein weiteres unlösbares Raumrätsel: Am Fuß derselben Treppe, an dem sich bei der ersten Beschreibung noch ein mittelalterlicher Saal befunden hat, öffnet sich nun „une vaste crypte au plafond soutenu par des piliers de basalte“ mit einem „autel de marbre“, der als „table de sacrifice“ (alle 334) dienen wird. Diese Örtlichkeit ist der Schauplatz für das finale Aufeinandertreffen der beiden Erzfeinde, wobei in dieser entscheidenden Episode Thriller- und mittelalterliche Handlungsebene wieder miteinander verschmelzen: Mit einem okkulten Ritual (es geht darum, der entführten Aimée, einer Trinkbekanntschaft Chevaliers,<sup>40</sup> das Herz herauszu-

<sup>39</sup> Vgl. im Folgenden Michail M. Bachtin, *Chronotopos* (Frankfurt: Suhrkamp, 2008), bes. 79–87.

<sup>40</sup> Parodiert wird die Szene etwa im Wortwechsel zwischen dem Strippenzieher und der manipulierten *fille gothique*, die ihm eine Jungfrau beschaffen sollte, nachdem sich herausstellt, dass Aimée ihre Jungfräulichkeit schon verloren hat, oder als die unter Drogen Gesetzte ihrem Aufpasser einen Straußenwitz erzählen will, der bei der Kneipentour immer wieder als Leitmotiv auftauchte, aber als *running gag* nie (wie auch in dieser Episode) zu Ende erzählt wird.

schneiden und ihr Blut aus dem gestohlenen Kelch zu trinken) will der Bösewicht Macht erlangen und die dunklen Mächte in die Welt bringen. Während Chevalier diese Tat nach seinem mittelalterlichen Horizont ausdeutet – „Et de quel usage s’agit-il? Ramener les dragons à la surface du monde, libérer les orques et les goules, promouvoir le dépeçage d’enfants, transformer les hommes en succubes et les femmes en incubes...“ – liefert der Bösewicht die moderne, kriminalistische Interpretation: „Oh! je me suis mis au goût du jour. Je pourrai commencer par étendre mon empire, être coté en bourse, racheter des multinationales, accumuler des bénéfices ...“ (beide 339). Ein weiteres Überlappen zwischen Mittelalter- und Thrillermotivik besteht in der Gestalt des Widersachers selbst: Als dieser bemerkt, dass der Heilige Gral verschwunden ist und das Ritual nicht stattfinden kann, zeigt er sein wahres Gesicht: „Ses yeux étaient devenus rouges, ses lèvres se gerçaient et des dents aiguës pointaient au travers un entrelacs de filaments salivaires“ (341). In seiner Person trifft sich das reale Monströse mittelalterlicher Werke mit den dämonisch-verzerrten Zügen<sup>41</sup> der bösen Drahtzieher, wie sie die Kriminalliteratur unserer Tage für gewöhnlich bevölkern.

Ein Blick auf den Verbleib Chevaliers und Aimées, noch immer unter Berücksichtigung des Bachtin’schen Chronotopos, soll die Analyse abschließen. Im Kapitel *La Belle au Bois dormant*, das über den Titel mit der französischen Dornröschen-Version Perraults assoziiert wird und darum bereits auf die Märchenstruktur verweist, wird Chevalier vom Gralsritter des Artusstoffs zum (Traum-)Prinzen der *contes de fées*, der Aimée – die Geliebte – wachküst und so von ihrem (im wahrsten Sinne des Wortes) umnebelten Zustand befreit. Nachdem Chevalier, über Bord gegangen, in den Wogen des Atlantiks zu ertrinken droht, findet er sich in einem nebligen Wald auf einem Pferd reitend wieder, bis er an ein sonnenumstrahltes Schloss gelangt. Wie die Welt des Ritterromans verfügt auch die Welt des Märchens über eine wunderbare Raum-Zeit-Struktur: „Cette terre possédait toutes les promesses qu’une terre pouvait faire aux hommes et ils savaient qu’elle les tiendrait“ (363). Sie ist eine ideal gezeichnete Parallelwelt – „le monde d’à côté le monde“ –, eine zeitenthobene Welt des Traumes mit märchenhafter Raumausstattung: „Dans la chambre claire, dans un lit à baldaquin, entouré de voiles de mousseline, Aimée dormait de son sommeil de cent ans“ (beide 365). Doch nichtsdestotrotz gilt es, aus dieser legendenhaften Unendlichkeit, aus dieser Zeit des Stillstands, in der unbekannte Kräfte die Protagonisten

<sup>41</sup> Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman*, 62.

fest- und gefangen halten, zu entkommen. Über den Kuss – und das Öffnen einer „Zauberdose“ mit frischer bretonischer Luft – entreißt Chevalier „seine Prinzessin“ dieser statischen, entindividualisierten Welt und erhält seine Erinnerung zurück – und mit dieser gleichzeitig seine eigene Geschichte:

À présent, il avait un nom, une mémoire, une histoire à mi-chemin entre deux mondes mais son errance demeurait. Il savait qu'il avait libéré Aimée d'une destinée magique qui l'aurait liée à tout jamais aux légendes d'autrefois.

(367)

Und damit schließt Chevaliers Geschichte mit diesem epilogischen Teil in Analogie zu den konventionellen Kriminalromanen:<sup>42</sup> Mit dem Erreichen eines persönlichen Ziels (der Wiedererlangung des Gedächtnisses), einer erfüllten Liebschaft und einer optimistischen Zukunftsaussicht, in der die beiden Liebenden aus der (vorgeprägten und der Vergangenheit angehörigen) „Legende“ treten, um ihr Leben gemeinsam und individuell in der Wirklichkeit zu gestalten.

---

<sup>42</sup> Vgl. Nusser, *Der Kriminalroman*, 58.

## *Lektüren*

<i>Le Bal de Sceaux</i> , ou la politique de la vie privée . . . . .	225
Anne-Marie Baron	





## **Le Bal de Sceaux, ou la politique de la vie privée**

Anne-Marie Baron (Paris)

**MOTS CLÉS :** Balzac, Honoré de ; Le Bal des Sceaux

*Le Bal de Sceaux* est un des plus anciens textes de *La Comédie humaine*. Sa date finale : Paris, décembre 1829, qui apparaît dans la troisième édition de 1835, semble exacte. Ce texte a toujours figuré dans les *Scènes de la vie privée*. Il a la particularité de relater des événements contemporains de la date de son écriture. L'intrigue peut se résumer ainsi : sous le règne de Louis XVIII, en 1824, un ancien vendéen, le comte de Fontaine a 60 ans. Il a été l'un des chefs de la Chouannerie sous le sobriquet de « Grand Jacques » (qu'on verra apparaître dans *Les Chouans*, *Béatrix*, *César Birotteau*). Mais il évolue avec son temps, et son adhésion au régime de la Restauration est totale. Il sait concilier sa fidélité aux principes légitimistes avec les pratiques de la monarchie constitutionnelle, mises en œuvre par le roi, son conseiller et protecteur. Ses trois fils font carrière dans la magistrature, l'armée et l'administration, et épousent des roturières fortunées. Quant à ses trois filles, les deux aînées se mésallient sans état d'âme, au désespoir de leur mère, née de Kergarouët, beaucoup moins avancée d'idées que son époux. Quant à sa plus jeune fille, Émilie de Fontaine, héroïne de cette histoire, née en 1802, fille cadette du comte, elle entre dans le monde avec la Restauration. Élégante, orgueilleuse, imbue de son rang, c'est une jeune fille pleine de charme et d'insolence. Par vanité, elle a décidé de n'épouser qu'un Pair de France. Elle refuse ainsi de s'unir au charmant Maximilien de Longueville, dont elle est amoureuse, quand elle découvre qu'il est commerçant et vend du calicot. Elle préfère encore se résigner à épouser son oncle septuagénaire, le vice-amiral, comte de Kergarouët. Elle apprend deux ans après son mariage que Maximilien est devenu vicomte et Pair de France.

### **Souvenirs vécus**

Le guide de Richard, *Le Véritable conducteur parisien*, 1828, met l'accent sur la vogue des bals champêtres aux environs de Paris : « Paris offre de nombreux

bals champêtres dans son enceinte et hors de ses murs. Les derniers sont les plus suivis, et la bonne société se réunit de préférence à ceux qui existent à trois ou quatre lieues. On s'y rend en équipage, et l'on aime mieux y danser sur la pelouse avec de jolies paysannes que de se trouver souvent dans un bal de Paris confondu avec des personnes d'une vertu pour le moins équivoque ». Sceaux n'était qu'à 2 lieues et demie de Paris ; on y accédait par la barrière d'Enfer où l'on prenait la route de Paris à Orléans. C'est par là que la duchesse de Langeais quitte Paris. Le bal de Sceaux avait lieu tous les dimanches et jours fériés, du 1<sup>er</sup> mai au 1<sup>er</sup> novembre. Il se tenait sur un jardin appelé Jardin de la ménagerie sur lequel autrefois la duchesse du Maine, une châtelaine de Sceaux, avait fait construire un pavillon à l'imitation de la ménagerie de Versailles. Il ne reçut jamais d'animaux vivants, mais abrita seulement les tombes de deux serins et de deux colombes ainsi qu'une urne contenant les restes d'un chat, animaux domestiques de la duchesse. Vacant, ce pavillon servait à des réceptions. Sous la Révolution, comme sous l'Empire et la Restauration, le bal de Sceaux attire la foule par son caractère populaire et patriotique et on y voit se mêler toutes les classes sociales. Honoré de Balzac et sa sœur Laure y sont probablement allés. Laure écrit dans une lettre à son frère de novembre 1819 : « L'hiver venu, les bals, les concerts, les spectacles, les dîners viennent remplacer le Jardin Turc, les montagnes, les bals champêtres de Sceaux ». Honoré a eu par ailleurs l'occasion de passer par Sceaux en allant rendre visite à son ami Hyacinthe, dit Henri de Latouche, qui possédait une petite maison à Aulnay. Le 17 septembre 1829, cet ami le supplie de venir « visiter, le pauvre malade de la Vallée-aux-Loups, le pauvre loup de la vallée malade ».

L'histoire du bal de Sceaux a fait l'objet en 1981 d'une exposition organisée par les Amis de Sceaux, qui ont publié à cette occasion un beau catalogue. Je le cite : D'abord recouvert d'une tente « à la manière des pavillons chinois » et éclairé par des « lanternes à la quinque », le bal s'ouvrit le 20 mai 1799 (prairial an VII), mais en l'an X de la République, la Société du Jardin et des Eaux dut reconnaître que la tente était ruinée, et l'on décida à l'unanimité de construire une immense rotonde de bois : un toit léger recouvert d'ardoises, porté par 24 piliers, avec un pilier central autour duquel l'orchestre devait prendre place. Ce qui fut fait. Le public accourut toujours plus nombreux car la rotonde pouvait accueillir 2000 danseurs ». Balzac décrit dans sa nouvelle cette « immense rotonde ouverte de toutes parts dont le dôme aussi léger que vaste est soutenu par d'élégants piliers », comme sur l'aquarelle attribuée à

Pierre Lecomte ou sur la gravure de Pruche et Champin publiée dans *L'Illustration*, le 5 juillet 1843. Je cite Balzac :

Au milieu d'un jardin d'où se découvrent de délicieux aspects, se trouve une immense rotonde ouverte de toutes parts dont le dôme aussi léger que vaste est soutenu par d'élégants piliers. Ce dais champêtre protège une salle de danse. Il est rare que les propriétaires les plus collets-montés du voisinage n'émigrent pas une fois ou deux pendant la saison, vers ce palais de la Terpsichore villageoise, soit en cavalcades brillantes, soit dans ces élégantes et légères voitures qui saupoudrent de poussière les piétons philosophes. L'espoir de rencontrer là quelques femmes du beau monde et d'être vus par elles, l'espoir moins souvent trompé d'y voir de jeunes paysannes aussi rusées que des juges, fait accourir le dimanche, au bal de Sceaux, de nombreux essaims de clercs d'avoués, de disciples d'Esculape et de jeunes gens dont le teint blanc et la fraîcheur sont entretenus par l'air humide des arrière-boutiques parisiennes. Aussi bon nombre de mariages bourgeois se sont-ils ébauchés aux sons de l'orchestre qui occupe le centre de cette salle circulaire. Si le toit pouvait parler, que d'amours ne raconterait-il pas ! Cette intéressante mêlée rend le bal de Sceaux plus piquant que ne le sont deux ou trois autres bals des environs de Paris, sur lesquels sa rotonde, la beauté du site et les agréments de son jardin lui donnent d'incontestables avantages. Émilie, la première, manifesta le désir d'aller *faire peuple* à ce joyeux bal de l'arrondissement, en se promettant un énorme plaisir à se trouver au milieu de cette assemblée....Mademoiselle de Fontaine fut toute surprise de trouver, sous la rotonde, quelques quadrilles composés de personnes qui paraissaient appartenir à la bonne compagnie. Elle vit bien, çà et là, quelques jeunes gens qui semblaient avoir employé les économies d'un mois pour briller pendant une journée, et reconnut plusieurs couples dont la joie trop franche n'accusait rien de conjugal ; mais elle n'eut qu'à glaner au lieu de récolter. Elle s'étonna de voir le plaisir habillé de percale ressembler si fort au plaisir vêtu de satin, et la bourgeoisie danser avec autant de grâce et quelquefois mieux que ne dansait la noblesse. La plupart des toilettes étaient simples et bien portées. Ceux qui, dans cette assemblée, représentaient les suzerains du territoire, c'est-à-dire les paysans, se tenaient dans leur coin avec une incroyable politesse.

Balzac, en historien et en sociologue, s'intéresse beaucoup à cette manifestation qui mêle classes sociales et conditions.

La nouvelle évoque la grave question du mariage, qui est au centre des romans de jeunesse et des premiers textes de la future *Comédie humaine*, comme elle est au centre des préoccupations d'Honoré et de sa famille pendant les années 1820-1823. Certes, tout le XIX<sup>ème</sup> siècle est obsédé par les problèmes que pose cette institution. Mais chez les Balzac en particulier, le

mariage des deux sœurs d'Honoré est la grande affaire qui mobilise toute l'énergie des parents. Celui de Laure en mai 1820 avec un ingénieur des ponts et chaussées, le polytechnicien Eugène Midy de la Greneraye Surville, dit Eugène Surville les satisfait et semble bien avoir rendu Laure heureuse, malgré les déboires administratifs que connaîtra son mari. Celui de Laurence avec un nobliau, Armand-Désiré Michaut de Saint-Pierre de Montzaigle, en 1821, comble littéralement leur vanité. Son nom porte en effet la particule et donne au père d'Honoré l'occasion de se l'attribuer sur une série de faire-part du mariage, pour attester de son ascension sociale. Balzac s'attribuera lui-même cette particule qui consacrerà à ses yeux la juste place de l'artiste dans une société inégalitaire. Pour ne pas laisser échapper ce beau parti, le contrat et la célébration sont expédiés en un mois. Mais deux mois après, on s'aperçoit que l'aigle est couvert de dettes, et la jeune femme est harcelée par les créanciers, au désespoir général. Sa vie de jeune épouse et mère va être tragique. Elle meurt en 1825, à l'âge de 23 ans.

On comprend donc que Balzac ne cesse de montrer que les discordances des ménages sont génératrices de drames. Cette institution est pour lui la cellule de base de la société, c'est-à-dire une nécessité sociale plus qu'un sacrement. Si elle donne lieu à de tels écarts, c'est qu'elle est foncièrement viciée par la discordance entre les conditions réelles des unions et l'aspiration au bonheur, qui y est rarement impliquée, c'est-à-dire entre « le rapport juridique des individus et ...leur rapport naturel ». Ce n'est donc pas du tout un hasard si le premier thème qui s'impose à lui est celui de la vie privée. Son intention est de montrer les problèmes que posent les débuts d'une vie conjugale, en brossant pour le lecteur « le tableau vrai de mœurs que les familles ensevelissent aujourd'hui dans l'ombre, et que l'observateur a quelquefois de la peine à deviner »<sup>1</sup>. Son premier succès de scandale est dû à un pamphlet intitulé *Physiologie du mariage*, dans lequel il analyse en sociologue toutes les causes de l'adultère, omniprésent dans la société bourgeoise. Il en a sous les yeux un exemple chez ses propres parents. La dédicace du *Bal de Sceaux* à son frère adultérin Henri est donc à cet égard un indice capital.

Balzac écrit dans la Préface de 1830 de la 1<sup>ère</sup> éd des *Scènes de la vie privée* :

L'auteur s'est flatté que les bons esprits ne lui [1173] reprocheraient point d'avoir parfois présenté le tableau vrai de mœurs que les familles ensevelissent aujourd'hui dans l'ombre et que l'observateur a quelquefois de la

<sup>1</sup> Préface des *Scènes de la vie privée*, Pléiade, t. I, p. 1173. *La maison du Chat-qui-pelote, Le bal de Sceaux, La Vendetta, La Bourse*, édition d'Anne-Marie Baron (Paris : Flammarion, 1985), 289.

peine à deviner. Il a songé qu'il y a bien moins d'imprudences à marquer d'une branche de saule les passages dangereux de la vie, comme font les mariniers pour les sables de la Loire, qu'à les laisser ignorer à des yeux inexpérimentés.... L'auteur n'a jamais compris quels bénéfices d'éducation une mère pouvait retirer à retarder d'un an ou deux, tout au plus, l'instruction qui attend nécessairement sa fille, et à la laisser s'éclairer lentement à la lueur des orages auxquels elle la livre presque toujours sans défense ! Cet ouvrage a donc été composé en haine des sots livres que des esprits mesquins ont présentés aux femmes jusqu'à ce jour.

En somme Balzac préfigure Flaubert en s'adressant à toutes les futures madame Bovary, nourries de romans à l'eau de rose et complètement démunies devant les réalités de la vie.

### Portée politique

*Le Bal de Sceaux* engage toute une réflexion d'ordre social et politique. En 1829-1830, la monarchie ultra de Charles X refuse de prendre en compte les acquis de la Révolution et semble mener la France à sa perte. Aux yeux de Balzac, Louis XVIII, lui, avait su rétablir une monarchie moderne, résolument tournée vers l'avenir. Dans la nouvelle, la noblesse est représentée par le comte de Fontaine, son épouse née Kergarouët, un oncle de cette dernière, le vice-amiral Kergarouët, c'est-à-dire la classe d'âge des parents, comme pour dire que la noblesse appartient au passé. La bourgeoisie s'incarne, elle, dans la jeunesse : les deux époux des sœurs aînées de l'héroïne, les trois épouses des frères, Maximilien Longueville et sa sœur Clara. C'est la bourgeoisie proche du pouvoir et qui se trouve très vite nantie des titres qu'elle envie. Elle est par ailleurs dotée de la culture, de l'élégance et des bonnes manières qui passaient pour être l'apanage de la naissance. Les jeunes hommes travaillent dans la banque ou dans le commerce, édifient des fortunes, vivent avec leur temps, selon les valeurs que la Révolution a mises à l'ordre du jour.

Dans la nouvelle, le bal est le lieu de rencontre symbolique entre le passé d'une noblesse figée et l'avenir du peuple en pleine ascension, « l'intéressante mêlée de l'aristocratie et du peuple, de la classe finissante et de la classe ascendante ». Toute la philosophie politique de Balzac s'y trouve résumée, avec son exigence de pragmatisme incarnée par le comte de Fontaine, véritable idée devenue personnage. Balzac se serait inspiré d'un personnage réel, le comte Ferrand, passé de façon spectaculaire d'un légitimisme intransigeant à un ralliement actif en 1814, qui le fait même participer à la rédaction de la Charte. Se pliant aux circonstances, il tient compte de la situation de fait et

accepte les acquis de la Révolution. De même le comte de Fontaine a fini par approuver la politique de compromis du roi désireux de réaliser « au nom de l'intérêt national, la fusion des opinions ». Il a donc abandonné les idées ultra pour celles qu'exige la marche du XIX<sup>e</sup> siècle et la rénovation de la monarchie. Il est allé jusqu'à acheter les services des représentants de la Chambre pour parvenir à l'équilibre, seul garant de la stabilité gouvernementale. Balzac applaudit des deux mains à ce réalisme politique. N'ayant jamais été ni pur libéral, ni pur légitimiste, il affiche son conservatisme social dès 1824 en défendant dans une brochure le droit d'aînesse comme « le soutien de la monarchie, la gloire du trône et le gage assuré du bonheur des individus et des familles ». Il a de bonnes raisons pour cela, lui qui a un frère cadet adultérin. A ses yeux, la raison d'Etat est la seule règle du pouvoir et justifie toutes les politiques. Ses meilleurs défenseurs dans l'Histoire de France sont à ses yeux Louis XI, Catherine de Médicis, Machiavel, Robespierre ou Metternich. On voit à quel point Balzac s'encombre peu de scrupules et se montre partisan d'un pouvoir fort, centralisateur, efficace, dans l'intérêt de l'Etat. Le grand homme politique est à ses yeux celui qui dure, qui maintient son propre pouvoir et assure en même temps le bonheur public, le bonheur général dépendant de l'ordre et l'ordre dépendant de la stabilité du pouvoir. Le grand dirigeant doit donc connaître les forces en présence, les harmoniser, les équilibrer, les diriger, les utiliser. La politique est une technique de l'équilibre des forces. Balzac réunit donc dans une même estime Napoléon et Louis XVIII qui ont su, dans une vue lucide de l'intérêt national, pratiquer « les jeux de la bascule politique ». Louis XVIII a su dispenser ses faveurs au tiers-état et aux personnalités impériales. Napoléon a voulu satisfaire les grands seigneurs et l'Eglise. « A chaque révolution, le génie gouvernemental consiste à opérer une fusion des hommes et des choses ; voilà ce qui fait de Napoléon et Louis XVIII des hommes de talent », écrit Balzac à son amie Zulma Carraud en novembre 1830. Louis XVIII, comprenant son rôle d'arbitre entre les factions, a su transiger avec les hommes et les idées. L'institution de la pairie sur le modèle anglais de la chambre des pairs en est le meilleur exemple. Balzac la défend chaudement en 1832 dans son article « Du gouvernement moderne » comme « la seule institution possible aujourd'hui pour consacrer et reconnaître, sans injustice ni tyrannie, les supériorités nécessaires au maintien des sociétés ». Il montre déjà dans *Le Bal de Sceaux* qu'un comte de Fontaine et un Maximilien Longueville peuvent devenir tous deux pairs de France, réalisant ainsi ce renouvellement de l'aristocratie indis-

pensable à un pays qui veut utiliser toutes les énergies, à quelque classe sociale qu'elles appartiennent. Cette nouvelle expose dès 1829 une philosophie politique que Balzac ne désavouera jamais, même quand il se ralliera en 1832 au parti légitimiste, celle de la transaction. Il estimera alors que les hommes politiques doivent être assez souples pour réviser leurs théories initiales lorsqu'elles s'avèrent en contradiction avec la réalité historique. La politique est pour lui « l'art de coordonner les intérêts et les passions sociales » avec intelligence pour s'adapter aux réalités incontournables d'une époque et proposer et même imposer des solutions viables.

### Une histoire d'amour

Mais comme dans *La Duchesse de Langeais*, c'est sous la forme d'un drame de la vie privée, celui d'une jeune aristocrate qui se condamne au malheur pour ne pas renoncer à des principes périmés, que cette théorie politique trouve son expression la plus frappante. De même qu'Antoinette de Langeais est l'incarnation de la société du faubourg Saint-Germain dont elle a le mépris et la dureté de caste, Emilie de Fontaine incarne une noblesse bornée, orgueilleuse et sans ouverture. Elle exige que son prétendant soit pair de France ; la pairie a été instaurée par la Charte de 1814 et existe jusqu'en 1848. La dignité de pair est héréditaire jusqu'en 1831. Louis XVIII a créé un gouvernement représentatif constitué de deux chambres, celle des députés, élus par le « peuple » qui se limite à ceux qui peuvent prouver un certain degré de fortune car le suffrage est dit « censitaire », et celle des pairs nommés par le Roi. Pour être nommé, il faut appartenir à la noblesse, ou être anobli par le Roi. Emilie semble ignorer que la pairie peut être acquise par la fortune ; tout aspirant à la dignité de pair devait constituer un majorat, c'est-à-dire un ensemble de propriétés immobilières, inaliénables (on ne peut ni les vendre, ni les hypothéquer), à transmettre à son fils aîné. C'est ce qu'a fait le père du personnage masculin (Maximilien Longueville), avec son accord et celui de sa sœur, dans l'espoir d'obtenir la pairie : « Lui et ma sœur Clara ont renoncé à la fortune de mon père, afin qu'il pût réunir sur ma tête un majorat. Mon père rêve de la pairie comme tous ceux qui votent pour le ministère », explique le frère aîné de Maximilien.

L'histoire sentimentale d'Emilie est l'illustration et la conséquence de cette intransigeance. Félix Davin dans *l'Introduction aux Etudes de moeurs au XIXe siècle* de 1835 écrit :

Dans *Le Bal de Sceaux*, nous voyons poindre le premier mécompte, la première erreur, le premier deuil secret de cet âge qui succède à l'adolescence. Paris, la cour et les complaisances de toute une famille ont gâté Mlle de Fontaine ; cette jeune fille commence à raisonner la vie, elle comprime les battements instinctifs de son cœur, lorsqu'elle ne croit plus trouver dans l'homme qu'elle aimait les avantages du mariage aristocratique qu'elle a rêvé. Cette lutte du cœur et de l'orgueil, qui se reproduit si fréquemment de nos jours, a fourni à M. de Balzac une de ses peintures les plus vraies.

Tout repose en effet sur le regard. On peut aussi lire la nouvelle comme un roman policier qui accumule les indices sur l'identité mystérieuse du protagoniste et apprend à les déchiffrer. Quoique bien exercée à examiner sans indulgence ses prétendants, Emilie de Fontaine tombe amoureuse au premier coup d'œil de Maximilien Longueville qu'elle a rencontré au Bal de Sceaux. Ce coup de foudre s'explique par le fait qu'Emilie, pourtant si difficile, a reconnu d'un seul regard « dans un jeune homme le type des perfections extérieures qu'elle rêvait depuis si longtemps ». A-t-elle eu tort ? Non car « en voyant l'inconnu, l'observateur le plus perspicace n'aurait pu s'empêcher de le prendre pour un homme de talent attiré par quelque intérêt puissant à cette fête de village ». Et pourtant, bien qu'il ne porte « aucun de ces ignobles brimborions dont se chargent les anciens petits-maîtres de la Garde nationale ou les Lovelace de comptoir », il s'adonne bien au commerce, ce qui est rédhitoire pour la jeune ambitieuse qui ne rêve que de pairie. Un autre coup d'œil en donne à Emilie la certitude, lorsqu'elle va rue du Sentier et le trouve à son comptoir. Enfin un échange de regards va les séparer à jamais : « Emilie... ne put s'empêcher d'embrasser par son dernier regard la profondeur de cette odieuse boutique où elle vit Maximilien debout et les bras croisés, dans l'attitude d'un homme supérieur au malheur qui l'atteignait si subitement. Leurs yeux se rencontrèrent et se lancèrent deux regards implacables. Chacun d'eux espéra qu'il blessait cruellement le cœur qu'il aimait ». Regards meurtriers. Adieu l'amour. Tout est consommé. L'une des leçons de la nouvelle semble bien être que le vrai regard, le regard fiable, est celui du cœur. Comme le poète mythique Orphée, ou comme l'époux de Mélusine, Emilie a voulu regarder ce qu'elle n'aurait pas dû voir. Si elle avait fermé les yeux et suivi l'élan de son cœur, elle aurait été heureuse.



## Fontaine, je ne boirai plus de ton eau

L'une des sources de la nouvelle est la fable de La Fontaine, *La Fille*, version humaine de l'anecdote qui est le sujet du *Héron*. Sa morale est qu'il ne faut pas être trop difficile.

Certaine fille, un peu trop fière,  
 Prétendait trouver un mari  
 Jeune, bien fait et beau, d'agréable manière, 3  
 Point froid et point jaloux : notez ces deux points-ci.  
 Cette fille voulait aussi  
 Qu'il eût du bien, de la naissance, 6  
 De l'esprit, enfin tout. Mais qui peut tout avoir ?  
 Le destin se montra soigneux de la pourvoir :

Balzac a fait d'Emilie la véritable incarnation d'un type de La Fontaine en la dotant même d'un « long col » comme le héron de la fable. Même finesse physique, même caractère hautain, difficile, coquet, dédaigneux. Est-ce cette source littéraire qui explique le nom du comte de Fontaine et de sa fille Emilie ? C'est bien possible. On sait que La Fontaine s'est inspiré du poète latin Martial pour mettre en scène une précieuse épousant à la fin de sa vie un malotru. Il a peut-être visé ainsi la fille du frère cadet de Louis XIII et cousine de Louis XIV, Anne Marie Louise d'Orléans de Montpensier que l'histoire désigne sous le titre de la *Grande Mademoiselle* qui a retardé jusqu'à l'âge de 43 ans son mariage, avec un gentilhomme bellâtre et volage de six ans son cadet, Lauzun, que le fabuliste désigne comme un malotru. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est une autre d'Orléans, Louise Marie Adélaïde de Bourbon, dite « Mademoiselle d'Ivry », puis « Mademoiselle de Penthièvre », duchesse de Chartres (1769-1785), qui reçoit le domaine de Sceaux en cadeau de son père, le duc de Penthièvre.

Le Bal de Sceaux n'est pourtant pas une fable, mais une comédie qui finit mal. L'autre source de Balzac est Molière. Il faut voir dans cette fable une satire efficace et vivante de la préciosité, à laquelle renvoie dans le texte une référence au personnage de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules* de Molière et l'assimilation d'Emilie à la Célimène du *Misanthrope*. Balzac utilise les ressorts comiques traditionnels chez Molière que sont le ridicule préjugé nobiliaire d'Emilie, ses mots de jeune écervelée, son brusque revirement, son choix inconsidéré. Mais il ne sous-estime pas le malheur que représente ce mariage, qui évoque, comme celui d'Augustine Guillaume dans *La Maison du Chat-qui-pelote*, les déboires de sa sœur Laurence, dont la vie conjugale a été

un martyr, auquel elle n'a pas survécu. La métaphore du jeu de piquet résume le malheur d'Emilie. Dans la dernière scène du roman, elle joue aux cartes avec des vieux messieurs dans un salon quand elle voit entrer Maximilien et apprend qu'il est pair de France. Son adversaire lui annonce qu'elle a « écarté le roi de cœur », chute superbe pour cette nouvelle exemplaire. Balzac utilise très souvent les métaphores empruntées aux jeux de société, jeu d'échecs, jeu de l'oie, jeux de cartes pour mieux faire comprendre le schéma directeur de ses intrigues. Et la métaphore théâtrale qui fait d'Emilie une véritable comédienne de salon, toujours en représentation mais incapable de trouver un « dénouement à la comédie qu'elle joue », fait de cette nouvelle un emblème de *La Comédie humaine*.

Le nom de famille d'Emilie semble bien faire appel à une symbolique aquatique. « Sa figure blanche et son front d'albâtre étaient semblables à la surface limpide d'un lac qui tour à tour se ride sous l'effort d'une brise ou reprend sa sérénité joyeuse quand l'air se calme ». Emilie est à la fois le héron et la rivière :

Un jour, sur ses longs pieds, allait je ne sais où,  
Le Héron au long bec emmanché d'un long cou.  
Il côtoyait une rivière. 3  
L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours ;

Les fontaines sont surtout présentes dans les cloîtres, censés être des répliques du jardin d'Éden ou dans les jardins de palais, notamment dans les *jardins d'amour* propices à l'amour courtois. Emilie perd son paradis, qui était celui de l'amour parfait. Elle s'exclut elle-même du jardin d'amour figuré par le Bal de Sceaux. De plus, l'antique Fontaine de jouvence dont l'histoire est racontée par l'alchimiste Bernard le Trevisan était une *fontaine de vie*, symbole d'immortalité ou de perpétuel rajeunissement. Et en termes de philosophie alchimique, la fontaine est la matière d'où on extrait le mercure sous forme d'une eau laiteuse appelée lait virginal. Pour Dom Pernety, dans le *Dictionnaire mytho-hermétique*, la Fontaine de jouvence de la mythologie désigne en réalité l'élixir parfait des philosophes hermétiques, baume vital, remède universel, qui conserve en santé et fait même rajeunir ceux qui en font usage. On n'est pas loin de l'élixir de longue vie qui a donné son titre à une nouvelle de Balzac. Emilie de Fontaine ne remplit pas le programme tracé par son nom. Plaçant ses désirs trop haut, elle a eu le tort de ne pas comprendre que Maximilien correspondait parfaitement à ce que son cœur désirait. Au lieu de saisir l'amour qui s'offrait à elle avec sa régénération, elle préfère épouser

un vieillard et dire adieu à sa jeunesse. Aussi dure, ambitieuse et égoïste que Don Juan dans la nouvelle *L'Elixir de longue vie*, Emilie sacrifie délibérément sa jeunesse et ses chances de bonheur par orgueil. Malgré ses dimensions réduites, *Le Bal de Sceaux* montre que Balzac a créé toute son œuvre sur ce qui se joue à la frontière du particulier et du général, de l'intime et du public. Il a su transformer la sphère de l'intime et de la vie privée en microcosme de la grande scène politique du monde. Mais aussi en une performance esthétique et métaphysique qui confronte la vie et la mort, Eros et Thanatos.



## *Land, Kultur, Medien*

Portugal und Spanien – 30 Jahre Europa . . . . .	239
Teresa Pinheiro	
Mehr als ARTE und Asterix . . . . .	257
Populärkultur im deutsch-französischen Kontext	
Christoph Vatter	
Il lato oscuro dello Stato . . . . .	263
LA TRATTATIVA di Sabina Guzzanti: un j'accuse fra cinema e teatro	
Giulia de Savognani	
La Roma campy . . . . .	279
La rappresentazione della città eterna ne LA GRANDE BELLEZZA di Paolo Sorrentino	
Stefanie Öller	
„Raccontare la realtà come fosse una storia“ . . . . .	299
Zu Jörn Glasenapps Neorealismus-Studie	
Giovanni di Stefano	
Das „Dasein als Inforg“ . . . . .	303
Luciano Floridi untersucht, <i>wie die Infosphäre unser Leben verändert</i>	
Bernhard J. Dotzler	



## Portugal und Spanien – 30 Jahre Europa

Teresa Pinheiro (Chemnitz)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Portugal und Spanien sind im Zuge der sogenannten Süderweiterung am 1. Januar 1986 den Europäischen Gemeinschaften beigetreten. Der Integrationsprozess gestaltete sich alles andere als geradlinig. Zu lange hatten die rechtskonservativen Diktaturen auf der Iberischen Halbinsel Europa den Rücken gekehrt; zu exklusiv war der europäische Klub damals. Der vorliegende Beitrag zieht Bilanz aus dieser mehr als 30-jährigen Geschichte der Annäherung zwischen Iberia und Europa. Der Erfolg der Süderweiterung mag angesichts des anfänglichen Widerstands der Altmitglieder für die Gegenwart lehrreich sein. Denn auch heute werden Erweiterungsversuche – etwa das Assoziierungsabkommen mit der Ukraine und die Wiederaufnahme der Beitrittsverhandlungen mit der Türkei – vielerorts mit Skepsis aufgenommen.

**SCHLAGWÖRTER:** Portugal; Spanien; Europäische Gemeinschaften; Süderweiterung

Am 1. Januar 2016 jährte sich die Mitgliedschaft Portugals und Spaniens im Europäischen Klub zum 30. Mal. Im Unterschied zu vergangenen runden Jubiläen war diesmal die feierliche Stimmung verhalten. Auf der einen Seite verlassen beide Länder nur langsam die Talsohle einer wirtschaftlichen Rezession, die Zweifel ob der Richtigkeit der Aufnahme in die Euro-Zone aufkommen ließ; auf der anderen Seite hat die Europäische Union selbst wenig Anlass, mit Genugtuung auf die Vergangenheit zurückzublicken, zu sehr fordern Flüchtlingskrise, Terrorgefahr und Eurokrise den Staatenbund. Europa – die Grande Dame des 20. Jahrhunderts, die noch 2012 mit dem Friedensnobelpreis honoriert wurde – plagt eine Midlife-Crisis.

Dabei hilft gerade in Krisenzeiten der Blick zurück, um das Bewusstsein für den historischen Prozess der europäischen Integration zu schärfen. Der vorliegende Artikel lädt ein, in die Vergangenheit zurückzugehen, um Portugals und Spaniens Weg nach Europa nachzuvollziehen. Der Süderweiterung lagen bereits Jahrzehnte der zaghaften Annäherung zwischen den iberischen Staaten und den in der Nachkriegszeit entstandenen europäischen Institutionen zugrunde. Die erste Sektion des Beitrags – Iberien und Europa: Erste Annäherungen – zeichnet diesen Annäherungsprozess zwischen den iberischen Staaten und Europa nach, der von gegenseitigem Misstrauen geprägt war. Und auch mit Beginn der Beitrittsverhandlungen 1977 endete

das Misstrauen nicht. Im Gegenteil: Die Gewissheit, dass nun Spanien und Portugal früher oder später die volle Mitgliedschaft in den Europäischen Gemeinschaften erlangen würden, führte zu langwierigen und verhärteten Verhandlungen mit den zehn Mitgliedsstaaten, bis schließlich am 12. Juni 1985 beide Länder parallel den Beitrittsvertrag unterzeichneten. Den Mäandern dieses Prozesses ist die zweite Sektion – Zehrende Verhandlungen – gewidmet. Eine dritte Sektion – Bilanz – blickt auf 30 Jahre EU-Mitgliedschaft Portugals und Spaniens zurück. Der Rückblick verdeutlicht, dass der erfolgreiche Demokratisierungs- und Modernisierungsprozess, den beide Staaten in den vergangenen drei Jahrzehnten durchliefen, zu einem großen Teil ihrer zunehmenden Integration in die europäischen und internationalen Institutionen zu verdanken ist. Dies vermag zu erklären, warum in den iberischen Staaten vor allem in den ersten zwei Jahrzehnten nach dem Beitritt das europäische Projekt mit großer Akzeptanz aufgenommen wurde.<sup>1</sup>

### Iberia und Europa: Erste Annäherungen

Als 1977 die Europäischen Gemeinschaften bilaterale Beitrittsverhandlungen mit Spanien und Portugal aufnahmen, waren beide Staaten für das Europa nördlich der Pyrenäen keine völligen Unbekannten. Auf gesellschaftlicher Ebene fand vor allem ab den 1960er Jahren ein reger Austausch dies- und jenseits der Pyrenäen statt. Allein zwischen 1960 und 1973 sind jeweils etwa eine Million spanische und portugiesische Arbeitnehmer nach Frankreich, Luxemburg, Deutschland und in andere industrialisierte Länder Europas ausgewandert, wo sie zum Aufbau der Wohlstandsgesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg beitrugen; umgekehrt folgten mittel- und nordeuropäische Urlauber den Kampagnen vor allem seitens des spanischen Tourismusministeriums und entdeckten die Iberische Halbinsel als exotisches Urlaubsziel.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Fernando Morán, der zwischen 1982 und 1985 Außenminister Spaniens war, sprach sogar vom spanischen Phänomen eines ‚akritischen Europäismus‘ (*Europeísmo acrítico*) und meinte damit, dass Europa für weite Teile der spanischen Gesellschaft und Politik direkt nach dem Beitritt nicht mehr nur eine politische Option war, sondern zu einer regelrechten Ideologie wurde – vgl. Fernando Morán, *España en su sitio* (Barcelona: Actualidad y Libros, 1990). Zur Akzeptanz Europas in Portugal vgl. Marina Costa Lobo, „Still Second-Order? European Parliament Elections in Portugal“, in *Contemporary Portugal: Politics, Society and Culture*, hrsg. von António Costa Pinto (New York: Columbia University Press, 2011), 249–73, hier 249.

<sup>2</sup> Vgl. Stefan A. Musto, *Spanien und die Europäische Gemeinschaft: der schwierige Weg zur Mitgliedschaft* (Bonn: Europa-Union, 1977), 32.



Ebenfalls auf politischer Ebene waren Portugal und Spanien weit weniger von den westlichen Institutionen isoliert als oft angenommen. Das Verhältnis zwischen den iberischen Diktaturen und den westlichen Institutionen zwischen Ende des Zweiten Weltkriegs und der Nelkenrevolution entfaltete sich entlang einer Gratwanderung zwischen gegenseitiger ideologischer Ablehnung und geostrategischer Notwendigkeit. Freilich beharrte António de Oliveira Salazar, Premier-Minister Portugals von 1932 bis 1968 und Ideologe der Diktatur des Estado Novo, auf der atlantischen Bestimmung Portugals und meinte damit eine Autarkie, die im kolonialen Besitz in Afrika, Indien und Osttimor eine ihrer ideologischen Säulen hatte und in der Neutralitätspolitik während des Zweiten Weltkriegs ihren tagespolitischen Ausdruck fand. Freilich verfolgte ebenfalls Francisco Franco, der Spanien vom Ende des Bürgerkriegs 1939 bis zu seinem Tod 1975 autoritär regierte, vor allem im ersten Jahrzehnt der Diktatur eine Autarkiepolitik. Dennoch sorgten der Kontext des Kalten Kriegs auf der einen und die wirtschaftliche Not in beiden iberischen Staaten auf der anderen Seite für realpolitische Annäherungsversuche an Europa und den Westen.

Im Falle Portugals hat vor allem die geostrategische Bedeutung der Azoren im Kontext des Ost-West-Konflikts dazu beigetragen, dass das Land den Anschluss an die Institutionen des demokratischen Westens fand. So beantragte Portugal nach anfänglichem Zögern im September 1948 Zuwendungen aus dem Marshall-Plan.<sup>3</sup> Genau im selben Jahr unterzeichneten die USA und Portugal das Lajes-Abkommen, das den USA die Nutzung der portugiesischen Militärbasis von Lajes auf der Insel Terceira, Azoren, ermöglichte. Diese Kooperation ebnete Portugals Integration in das westliche Verteidigungssystem, so dass es 1949 als eines von zwölf Mitgliedern der Gründung der NATO zustimmte.<sup>4</sup> In Übereinstimmung mit der militärischen und wirtschaftlichen Kooperation mit den USA auf der Basis des Lajes-Abkommens und des Marshall-Plans war Portugal ebenfalls Gründungsmitglied der Organisation für Europäische Wirtschaftliche Zusammenarbeit (1948), der Europäischen Zahlungsunion (1950), des Europäischen Währungsabkommens

---

<sup>3</sup> Vgl. Maria Fernanda Rollo, „Portugal e o Plano Marshall: história de uma adesão a contragosto (1947–52)“, *Análise Social* 29, Nr. 128 (1994): 841–69, hier 841.

<sup>4</sup> Vgl. António Costa Pinto und Nuno Severiano Teixeira, „From Africa to Europe: Portugal and European Integration“, in *Southern Europe and the Making of the European Union*, hrsg. von António Costa Pinto und Nuno Severiano Teixeira (Boulder, Colo: Social Science Monographs, 2002), 3–40, hier 16; Rui Lourenço Amaral de Almeida, *Portugal e a Europa: Ideias, Factos e Desafios* (Lisboa: Sílabo, 2005), 270.

(1955) und der Europäischen Freihandelsassoziation (1960); zudem wurde es 1955 in die Vereinten Nationen, 1960 in den Internationalen Währungsfonds und 1962 ins Allgemeine Zoll- und Handelsabkommen aufgenommen.<sup>5</sup> Über die geostrategische Bedeutung hinaus trug auch die ideologische Verhärtung des Ost-West-Konflikts dazu bei, dass Portugal trotz des undemokratischen Charakters des Estado Novo in die westliche Welt aufgenommen wurde, schließlich machte der Antikommunismus das rechtskonservative autoritäre Regime von Salazar anschlussfähig an den Westblock.

Portugals Eingliederung in die internationalen Institutionen blieb jedoch nicht immer frei von Konflikten. Hierbei spielte weniger der undemokratische Charakter des Estado Novo eine Rolle als vielmehr die Tatsache, dass Salazar keine Anstrengungen unternahm, die Kolonien in die Unabhängigkeit zu entlassen. Im Gegenteil: Als die Nachricht über erste Widerstandskaktionen seitens der Befreiungsbewegungen in den portugiesischen Kolonien das Mutterland erreichte, antwortete die portugiesische Führung mit militärischer Gewalt. Von 1961 bis 1974 führte die mittlerweile älteste Kolonialmacht Europas einen Krieg an drei Fronten in Afrika: Angola, Mosambik und Guinea-Bissau. Die koloniale Frage überschattete Portugals Präsenz vor allem bei den Vereinten Nationen. Zwar wurde das Land bereits 1955 (mit der Gegenstimme der UdSSR) aufgenommen, doch trugen vor allem die Aufnahme von siebzehn neu gegründeten afrikanischen Staaten in die UNO im Jahre 1960 sowie der Beginn des Kolonialkriegs ein Jahr später zum offenen Konflikt zwischen einer Mehrheit der Mitgliedstaaten und Portugal bei. Der Konflikt entfachte sich um Artikel 73 der Charta der Vereinten Nationen und damit um die Legitimation Portugals, die Territorien in Afrika zu unterhalten.<sup>6</sup> Für die NATO-Mitglieder, allen voran die USA der Ära Kennedy, wurde die koloniale Frage zu einer verhängnisvollen Angelegenheit, da Portugals Verbleib im Atlantischen Pakt angesichts des Ost-West-Konflikts Priorität

---

<sup>5</sup> Vgl. Pinto und Teixeira, „From Africa to Europe“, 8–9.

<sup>6</sup> Die Umbenennung des Kolonialbesitzes in der Verfassung von ‚Kolonien‘ in ‚Überseeprovinzen‘, die mit der Verfassungsänderung von 1951 vollzogen wurde, antizipierte den internationalen Widerstand gegen Portugals Herrschaft in Afrika und Ost-Timor. Die Umbenennung sollte den unzertrennlichen Charakter dieser Territorien als Hoheitsgebiete des portugiesischen Staates verdeutlichen. Als sich der Generalsekretär der UNO im Jahre 1955 bei der portugiesischen Regierung erkundigte, ob Portugal koloniale Territorien im Sinne des Artikels 73 besaß, konnte Salazar die Frage mit Verweis auf die Verfassung verneinen. Vgl. Fernando Rosas, *Portugal e o Estado Novo (1930–1960)* (Lisboa: Presença, 1990), 115.

hatte. So blieben die Sanktionen auf öffentliche Verurteilungen und wenig effektive Embargos beschränkt.<sup>7</sup>

Ähnlich ambivalent gestaltete sich die Annäherung Portugals an die europäischen Institutionen *stricto sensu*, die ab den 1950er Jahren entstanden. Portugal wurde weder in die Montanunion (1951) noch in die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft (1957) aufgenommen; auch bei der Planung der später gescheiterten Europäischen Politischen Gemeinschaft und Europäischen Verteidigungsgemeinschaft wurde Portugal nicht einbezogen. Dies beruhte auf einer gegenseitigen Ablehnungshaltung: Zum einen erfüllte Portugal weder politisch noch wirtschaftlich die Voraussetzungen für eine europäische Integration; zum anderen stand Salazar der Entstehung einer europäischen wirtschaftlichen und vor allem politischen Gemeinschaft skeptisch gegenüber. In einem an die Botschaften gesandten Papier vom 6. März 1953 machte Salazar deutlich, dass eine politische Föderation auf europäischer Ebene nicht nur unwahrscheinlich sei, sondern auch für Portugal nicht von Interesse sein könne, da es für das Land vielmehr in einer lusophonen Gemeinschaft mit Afrika und Brasilien zukünftige Kooperationsmöglichkeiten gebe.<sup>8</sup> Gleichwohl ignorierte Salazar die Entwicklungen auf dem europäischen Tableau keineswegs. In dem erwähnten Schreiben an die Botschaften lässt sich diese ambivalente Haltung zwischen Ablehnung und Abwarten herauslesen:

„Por felicidade, os Pirinéus são geograficamente um elemento de tanto relevo que permite à Península não ser absorvida ou decisivamente influenciada pelo peso da nova organização, mas aguardar e ver.“<sup>9</sup>

Als Ausdruck dieser politischen Haltung des Abwartens lässt sich Portugals überraschender Beitritt zur Europäischen Freihandelsassoziation (EFTA) als Gründungsmitglied im Jahre 1960 betrachten. Die Verhandlungen über eine Freihandelszone in Europa kamen zu einer Zeit, in der Portugals wirtschaftliche Autarkie an ihre Grenzen gestoßen war, denn spätestens mit

<sup>7</sup> Vgl. António E. Duarte Silva, „O litígio entre Portugal e a ONU (1960–74)“, *Análise Social* 30, Nr. 130 (1995): 5–50.

<sup>8</sup> Vgl. Costa und Teixeira, „From Africa to Europe“, 10.

<sup>9</sup> António de Oliveira Salazar, „Circular confidencial enviada às embaixadas e delegações de Portugal, definindo a posição a seguir em matéria europeia (6 Março 1953)“, in *Serviço de Arquivo Histórico-Diplomático* (Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1953), PEA, 309. Zu Deutsch: „Zum Glück sind die Pyrenäen geographisch bedeutsam genug, als dass die Iberische Halbinsel von den neuen Organisationen weder vereinnahmt, noch entscheidend beeinflusst werden könnte. Aber: abwarten und sehen, was passiert.“, Übersetzung T. P.

Beginn des Afrikakriegs war der koloniale Absatzmarkt gestört.<sup>10</sup> Die Entstehung einer Freihandelszone auf europäischer Ebene versprach eine willkommene Alternative hierzu. Die dazu notwendige marktorientierte Anpassung der Wirtschaft hatte bereits in den 1950er Jahren eingesetzt: Zwischen 1953 und 1964 führte Salazar zwei wirtschaftliche Entwicklungspläne zur Liberalisierung der portugiesischen Wirtschaft ein, die zur Öffnung des Landes für ausländische Investoren beitragen sollten. Da Europa ohnehin den Hauptexportraum der portugiesischen Industrie ausmachte, unternahm die portugiesische Diplomatie große Anstrengungen, um in die Freie Handelszone einbezogen zu werden, was schließlich durch die Unterstützung des alten Alliierten Großbritanniens glückte.<sup>11</sup> Portugals überraschende Aufnahme in die EFTA als Mitglied der ersten Stunde brachte eine Phase des wirtschaftlichen Wachstums für das Land.<sup>12</sup>

Die Dynamik der EG-EFTA-Konkurrenz und Großbritanniens Rolle darin beeinflussten Portugals nächsten Annäherungsschritt an Europa, der 1972 mit der Unterzeichnung eines Freihandelsabkommens mit den Europäischen Gemeinschaften kulminierte. Der Antrag Großbritanniens auf Beitritt in die EG 1961 stellte Portugal unter Zugzwang. Doch das französische Veto gegen den Beitritt Großbritanniens vereitelte die ohnehin geringen Chancen Portugals auf Aufnahme in die EG. Erst mit der erneuten Aufnahme von Beitrittsverhandlungen zwischen den EG und Großbritannien in der Haager Gipfelkonferenz 1969 nahm Portugal die Gespräche mit den Europäischen Gemeinschaften wieder auf. Da ein Beitritt aufgrund des undemokratischen und kolonialistischen Charakters des portugiesischen Regimes ausgeschlossen erschien, Portugal aber bereits EFTA-Mitglied war, konnte 1972 ein Freihandelsabkommen mit den Europäischen Gemeinschaften unterzeichnet werden. Das Freihandelsabkommen entsprach auch eher der Linie von Marcelo Caetano, Salazars Nachfolger ab 1968, der ebenfalls die wirtschaftliche Öffnung des Landes zum europäischen Markt befürwortete, ohne jedoch die notwendigen politischen Konzessionen machen zu müssen, die für eine volle Mitgliedschaft notwendig gewesen wären. Es wurde sowohl für die Regierung als auch für die Opposition deutlich, dass eine volle Mitgliedschaft in den EG nur unter der Bedingung der Demokratisierung und der Dekolonisierung stattfinden könnte.

<sup>10</sup> Vgl. Costa und Teixeira, „From Africa to Europe“, 10.

<sup>11</sup> Vgl. Nicolau Andresen-Leitão, „O convidado inesperado: Portugal e a fundação da EFTA, 1956–60“, *Análise Social* 39, Nr. 171 (2004): 285–312.

<sup>12</sup> Vgl. Costa und Teixeira, „From Africa to Europe“, 15.

Anders als Portugal blieb Spanien insbesondere bis Ende der 1950er Jahre im internationalen Kontext isoliert, was in erster Linie ein Ergebnis der Sanktionspolitik als Reaktion auf die repressive Politik des Franquismus in den Jahren nach dem Bürgerkrieg war. Als Francos Truppen am 1. April 1939 in Madrid einzogen, war der Spanische Bürgerkrieg nur offiziell zu Ende. De facto setzte mit der Etablierung des Franquismus eine Zeit der Durchsetzung der Macht ein, geprägt von Verfolgung und Hinrichtung derjenigen, die auf der Seite der Volksfront im Konflikt gekämpft hatten.<sup>13</sup> Zwar verstieß die franquistische Diktatur nach dem Zweiten Weltkrieg gegen das sich im Westen durchsetzende Modell der Demokratie genauso wie der portugiesische Estado Novo; Spanien geriet jedoch stärker ins Visier der internationalen Diplomatie aufgrund der offensichtlichen Missachtung der Menschenrechte in den ersten zehn Jahren nach Ende des Bürgerkriegs. Außerdem wurde Spaniens Unterstützung der Achse im Zweiten Weltkrieg zum Verhängnis in der Neuordnung des Westens in der Nachkriegszeit. So lehnte die UNO nicht nur eine Mitgliedschaft Spaniens ab, sondern verurteilte das Regime mit einer Resolution von 1946 offiziell und empfahl Spaniens Ausgrenzung aus den internationalen Organisationen.<sup>14</sup> Mit Ausnahme des Heiligen Stuhls, Portugals, Argentiniens und der Schweiz brachen alle Staaten die diplomatischen Beziehungen mit Spanien ab.<sup>15</sup>

Auch die spanische Wirtschaft bekam die internationale Isolation zu spüren. Obwohl das Land nach dem zerstörerischen Bürgerkrieg auf fremde Subventionen angewiesen gewesen wäre, erhielt Spanien keine Zuwendungen aus dem Marshall-Plan.<sup>16</sup> Ohne erwähnenswerte ausländische Hilfen und Investitionen fristete die Wirtschaft eine bescheidene Existenz mit zaghaften Industrialisierungsschüben auf der Basis von niedrigen Löhnen.<sup>17</sup> Dieser erzwungenen Isolation entsprach auch eine ideologische Distanzierung Spaniens gegenüber den Entwicklungen auf europäischer Ebene.

---

<sup>13</sup> Vgl. Paul Preston, *El holocausto español: Odio y exterminio en la Guerra Civil y después* (Barcelona: Debate, 2011), 615.

<sup>14</sup> Vgl. Juan Carlos Pereira Castañares und Antonio Moreno Juste, „Spain: in the centre or on the periphery of Europe?“, in *Southern Europe*, hrsg. von Pinto und Teixeira, 41–80, hier 58.

<sup>15</sup> Vgl. Juan Pablo Fusi und Jordi Palafox, *España: 1808–1996: El desafío de la modernidad* (Madrid: Espasa, 1997), 304.

<sup>16</sup> Vgl. Ricardo Martín de la Guardia, „In search of lost Europe: Spain“, in *European Union Enlargement: a comparative history*, hrsg. von Wolfgang Kaiser und Jürgen Elvert (London: Routledge, 2004), 93–111, hier 101.

<sup>17</sup> Vgl. Pereira Castañares und Moreno Juste, „Spain: in the centre or on the periphery of Europe?“, 49.

Ähnlich wie Salazar rechnete die spanische Führung der Gründung der europäischen Institutionen keine Zukunft an.<sup>18</sup> Aber ähnlich wie in Portugal bedeutete die offizielle Geringschätzung für den Prozess europäischer Integration auch in Spanien nicht, dass die Regierung nicht durchaus aufmerksam beobachtete, wie sich das europäische Projekt entwickelte. Die voranschreitende Schaffung eines europäischen Binnenmarkts gepaart mit dem weiteren Verlust wirtschaftlicher Kraft Spaniens durch die internationale Isolation machte eine Annäherung an Europa unumgänglich. Ab den 1950er Jahren entspannte sich die internationale Isolation Spaniens: 1953 konnte ein Abkommen mit den USA zur Benutzung militärischer Basen in Spanien abgeschlossen werden und 1955 wurde das Land zusammen mit Portugal in die Vereinten Nationen aufgenommen.<sup>19</sup>

Um eine stärkere Einbindung Spaniens in die internationalen Märkte voranzutreiben, setzte Franco ab den 1950er Jahren eine Gruppe von Politikern in Schlüsselministerien ein, die zwar ideologisch konservativ waren, wirtschaftlich jedoch eine liberale Politik betrieben. Diese sogenannten Technokraten brachten – ähnlich wie in Portugal zur gleichen Zeit – eine Anpassung der spanischen Wirtschaft an marktwirtschaftliche Standards und ihre Öffnung für ausländische Investoren. Ein Plan zur Neuordnung der Wirtschaft – bekannt als Stabilisierungsplan – sorgte ab 1959 für die Umsetzung wirtschaftsliberalisierender Maßnahmen. Im Kontext dieser Liberalisierungsbestrebungen trat Spanien 1958 der OEEC und dem IWF bei.<sup>20</sup> Diese Reformen brachten ein enormes Wachstum für die spanische Wirtschaft: Ähnlich wie Portugal verzeichnete die spanische Wirtschaft ein Wachstum von jährlich sieben Prozent des Bruttoinlandprodukts.<sup>21</sup>

Der folgerichtige Schritt einer Integration Spaniens in den europäischen Binnenmarkt wäre der Beitritt zur EFTA gewesen. Da die EFTA ein rein wirtschaftlicher Verbund war, hätte Spanien die Beitrittskriterien leichter erfüllen können als bei den Europäischen Gemeinschaften, deren Beitritt auch an politische Kriterien gekoppelt war. Doch sprach aus spanischer Sicht vor allem ein Faktor dafür, dass die Mitgliedschaft in den EG attraktiver war, nämlich die Agrarpolitik. Während die EFTA den Freihandel auf Industrieerzeugnisse beschränkte, war die Vergemeinschaftung der Agrarpolitik in-

<sup>18</sup> Vgl. Musto, *Spanien und die Europäische Gemeinschaft*, 47.

<sup>19</sup> Vgl. de la Guardia, „In search of lost Europe: Spain“, 101.

<sup>20</sup> Vgl. Fusi und Palafox, *España: 1808–1996*, 345; Joaquín Muns Albuixech, „España y el Fondo Monetario Internacional (FMI)“, *Economistas* 19, Nr. 90 (2001): 20–6, hier 20.

<sup>21</sup> Vgl. Musto, *Spanien und die Europäische Gemeinschaft*, 31.

nerhalb der EG bereits bei der Gründung vereinbart worden und trat 1962 in Kraft. Für Spanien, dessen Wirtschaft trotz des Industrialisierungschubs der 1960er Jahre immer noch hauptsächlich auf den Export von landwirtschaftlichen Produkten angewiesen war, hätte ein Ausschluss aus dem europäischen Agrarmarkt verheerende Folgen mit sich gebracht. In der Folge stellte die spanische Regierung einen Antrag auf Aufnahme von Gesprächen, um das Verhältnis zwischen Spanien und den EG zu formalisieren. Wie im Falle Portugals geriet auch Spaniens Gesuch in den Trubel des französischen Vetos gegen den EG-Beitritt Großbritanniens im Jahre 1963. Erst 1964 wurden die Gespräche aufgenommen und im Sommer 1966 abgeschlossen. Das Ergebnis blieb weit entfernt von Spaniens Ambitionen: Das erwünschte Assoziierungsabkommen mit Aussicht auf volle Mitgliedschaft scheiterte an den undemokratischen Strukturen des franquistischen Regimes. Stattdessen eröffnete die Kommission Aussichten auf Verhandlungen über ein Präferenzabkommen. Die Verhandlungen waren zäh, was hauptsächlich daran lag, dass Spanien den Abbau von Zollschränken nicht nur für Industrieerzeugnisse sondern auch für landwirtschaftliche Produkte wünschte, die EG ihrerseits die Konkurrenz der günstigen und qualitativ hochwertigen Agrarprodukte aus Spanien fürchteten – ein Konflikt, der später ebenfalls die Beitrittsverhandlungen überschatten würde. Am Ende gelang ein komplexes und differenziertes Abkommen, das für die Mitglieder der EG die Zufuhr spanischer Produkte behutsam abfederte und für Spanien hauptsächlich den Vorteil brachte, das Regime durch die Angliederung an die EG politisch zu legitimieren. Das Präferenzabkommen zwischen Spanien und den EG trat am 1. Oktober 1970 in Kraft.<sup>22</sup>

\*

\*\*

Zwischen 1945 und dem Ende der iberischen Diktaturen 1974/75 hatte sich die Welt geändert und die iberischen Staaten passten sich gewollt oder ungewollt diesen Veränderungen an. Der europäische Integrationsprozess hatte zaghaft mit der Gründung der Montanunion 1951 und der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft 1957 begonnen. Die erste Erweiterung der EG 1973 machte deutlich, dass der Prozess einer wirtschaftlichen und politischen Integration unaufhaltsam war. Für Spanien und Portugal bedeutet dies die Notwendigkeit eines stetigen Taktierens, das beide Länder vor der wirtschaftlichen Isolation angesichts des wachsenden europäischen ge-

<sup>22</sup> Vgl. Miren Etxezarreta, Hrsg., *La Reestructuración del capitalismo en España, 1970–1990* (Barcelona: Icaria, 1991), 241.

meinsamen Markts bewahren sollte, sie zugleich aber nicht politisch in die Enge trieb. Dass Portugal nur ein Freihandelsabkommen erreichte, Spanien sogar nur bis zum Präferenzabkommen gelangte, machte deutlich, dass eine weitere Annäherung an Europa nur unter Erfüllung des politischen *acquis communautaire* zu erreichen war und das bedeutete: Demokratisierung und – im Falle Portugals – Dekolonisierung.

Die Tatsache, dass die Waagschale in beiden Ländern in Richtung Demokratisierung neigte, zeigt auch, inwiefern das Unterfangen einer wirtschaftlichen Liberalisierung unter Wahrung der autoritären Strukturen der Diktaturen eine Gratwanderung war, die nicht lange anhalten konnte. Denn sowohl die Öffnung für ausländische Investoren und für den Tourismus als auch die Auswanderungswelle der 1960er Jahre brachten für die iberischen Staaten nicht nur Wirtschaftswachstum. Der Kontakt mit den demokratischen Wohlstandsgesellschaften nördlich der Pyrenäen sorgten für – wie Stefan Musto treffend anmerkt –

„[...] die Änderung der Mentalität und der gesellschaftlichen Bewußtseinslage. Die offiziellen Versuche, die sozialen Verhältnisse unter den Bedingungen des rapiden ökonomischen Wandels zu konservieren, konnten schon aus diesem Grund nicht mehr in vollem Maße gelingen.“<sup>23</sup>

Die Ereignisse der 1970er Jahre zeigten, wie sehr Salazar irrte in seinem Urteil, die Pyrenäen seien geographisch bedeutsam genug, dass der Einfluss Europas abperlen würde.

## Zehrende Verhandlungen

Die Betrachtung der Europa-Politik Spaniens und Portugals während der Diktaturen in Sektion 1 verdeutlicht, dass die iberischen Staaten nicht in völliger Autarkie und Abkehr von Europa verweilt haben. In erster Linie die wirtschaftliche Notwendigkeit, den Anschluss an den entstehenden Binnenmarkt zu erlangen, aber auch die politische Legitimierung, die aus einer wie auch immer gestalteten Annäherung an die europäischen Institutionen entstehen könnte, sorgten dafür, dass in den Regierungen in Lissabon und Madrid trotz aller Distanz zu den demokratischen Staaten nördlich der Pyrenäen vor allem ab den 1960er Jahren so etwas wie eine Europa-Politik entstanden ist.

Mit Spaniens Präferenzabkommen von 1970 und Portugals Freihandelsabkommen von 1972 waren vermutlich alle Freiräume ausgeschöpft, die zwi-

<sup>23</sup> Musto, *Spanien und die Europäische Gemeinschaft*, 39.



schen den iberischen Staaten und den europäischen Institutionen existierten. Eine Aufnahme in den Europarat und eine volle Mitgliedschaft in die EG setzten eine Änderung der politischen Rahmenbedingungen voraus. Diese Veränderungen setzten in Portugal mit der Nelkenrevolution am 25. April 1974 und in Spanien mit dem Tod Francisco Francos am 20. November 1975 ein.

Angesichts der Tatsache, dass Portugal und Spanien Mitte der 1970er Jahre auf einen bereits langen Prozess der Annäherung an Europa zurückblickten, erscheint die Zeitspanne zwischen Beginn des Demokratisierungsprozesses 1974/75 und der Unterzeichnung des gemeinsamen Beitrittsvertrags im Juni 1985 als recht lang. Die Gründe hierfür sind auf zweierlei Ebenen zu finden: Zum einen in der Tatsache, dass die Demokratisierungsprozesse weder in Portugal noch in Spanien linear verliefen, was die europäischen Institutionen lange Zeit in eine abwartende Haltung zwang; zum anderen in der Tatsache, dass sich nicht nur die iberischen Staaten im Wandel befanden, sondern auch die EG in den 1980er und 1990er Jahre selbst große Veränderungen durchlief – die wiederum zum Teil auf die Süderweiterung zurückgingen.

In Portugal setzte ein Putsch der sogenannten Bewegung der Streitkräfte der Diktatur ein Ende. Nach anfänglicher Unsicherheit zeichnete sich bald ab, dass das Programm der Bewegung sowohl eine Demokratisierung als auch das sofortige Ende des Kolonialkriegs und die bedingungslose Entlassung der Kolonien in die Unabhängigkeit vorsah. Die ersten Reaktionen der europäischen Institutionen waren deshalb durchweg positiv: Die EG garantierte wirtschaftliche Hilfen; der Europarat zeigte sich ebenfalls offen für Verhandlungen, koppelte diese aber zugleich an die Erfüllung der politischen Kriterien. Da jedoch mit der Radikalisierung der Politik während der Revolutionären Periode (1974-76) nicht auszuschließen war, dass Portugal den Weg einer Volksrepublik sowjetischen Zuschnitts einschlagen könnte, hielten sich beide Institutionen bis zur Verabschiedung der demokratischen Verfassung und der Abhaltung der ersten freien Parlamentswahlen zurück. Erst mit der ersten konstitutionellen Regierung unter dem Sozialisten und Verfechter des europäischen Gedankens Mário Soares waren die Bedingungen für eine weitere Annäherung gegeben: Im August 1976 beantragte die portugiesische Regierung die Mitgliedschaft beim Europarat, der im September desselben Jahres stattgegeben wurde.<sup>24</sup> Am 28. März 1977 stellte

<sup>24</sup> Vgl. Almeida, *Portugal e a Europa*, 270.

Portugal den Antrag auf Beitritt in die EG,<sup>25</sup> woraufhin die Kommission im Mai 1978 eine günstige Evaluation des Antrags verabschiedete – der Weg war nun frei für die Beitrittsverhandlungen, die im Oktober desselben Jahres begannen.

In Spanien gestaltete sich der Demokratisierungsprozess anders als in Portugal. Anstatt einer Transition durch Ruptur wie im Nachbarland setzte der Transitionsprozess in Spanien durch einen paktierten Übergang zwischen dem politischen Etablisement des Franquismus und den progressiven Kräften ein. Trotz des Bekenntnisses zu einer demokratischen Verfassung, die der König Juan Carlos I. in seiner Inthronisierungsrede am 22. November 1975 ablegte, blieben die europäischen Institutionen in abwartender Haltung bis zur Etablierung demokratischer Institutionen. So konnte Adolfo Suárez erst am 28. Juli 1977 – ein Monat nach den ersten freien Wahlen – einen Antrag auf Aufnahme von Beitrittsverhandlungen stellen. Im November 1978 gab die Kommission dem Antrag statt.<sup>26</sup>

Im Herbst 1978 war also klar, dass die EG im Begriff waren, zusätzlich zu Griechenland, das 1981 aufgenommen wurde, zwei weitere strukturschwache Mitgliedstaaten aufzunehmen. Mit Portugal und Spanien führte die Kommission von nun an parallele Beitrittsverhandlungen mit dem Ziel einer gleichzeitigen Aufnahme der beiden iberischen Staaten. Noch sieben Jahre intensive und zum Teil verhärtete Verhandlungen trennten die beiden Kandidaten vom ersehnten Beitrittsvertrag. Die Faktoren, die dazu beitrugen, dass sich die Verhandlungen in die Länge zogen, sind in der Spezifität des jeweiligen Landes und in den daraus entstehenden spezifischen Synergien mit den zehn Mitgliedsstaaten zu finden.

Als die Verhandlungen mit Portugal begannen, waren die bewegten Zeiten der Revolutionären Periode vorbei. Dennoch übte diese Zeit noch einen bedeutenden Einfluss auf die portugiesische politische Agenda aus. Die Maßnahmen, die zwischen 1974 und 1976 zur Institutionalisierung eines sozialistischen Regimes ergriffen worden waren – allen voran die Verstaatlichung der Banken und der Produktionsmittel, die Agrarreform und die Gründung eines Revolutionsrates, der über diesen Prozess wachte –, wurden nur teilweise abgeschafft und hinterließen Steine auf dem Wege nach Europa. So führten die Verstaatlichungsmaßnahmen zu einer Abwande-

<sup>25</sup> Vgl. Wigand Ritter und Rasso Ruppert, *Portugal im Aufbruch? Eine wirtschaftsgeographische Analyse zum EG-Beitritt* (Nürnberg: Gesellschaft für Regionalforschung, 1988), 26.

<sup>26</sup> Vgl. Pereira Castañares und Moreno Juste, „Spain: in the centre or on the periphery of Europe?“, 74.

rung des Kapitals und der wirtschaftlichen Eliten ins Ausland, was das Land in eine gravierende wirtschaftliche Rezession zurückwarf.<sup>27</sup> Mühsam musste der Weg einer marktwirtschaftlichen Orientierung des Landes wieder aufgegriffen werden. Darüber hinaus war die Verfassung von 1976 ein Dorn im Auge der europäischen Partner. Abgesehen von der Präambel, die das erklärte Ziel einer sozialistischen, klassenlosen Gesellschaft enthielt,<sup>28</sup> war der Revolutionsrat im Rechtstext verankert. Somit war die portugiesische Verfassung zwar demokratisch, doch erlangte die militärische Institution des Revolutionsrats eine übergeordnete Macht über die politischen Institutionen. Es wundert deshalb kaum, dass erst die Verfassungsrevision von 1982, die den Revolutionsrat abschaffte, den Weg zum Beitritt ebnete. Abgesehen von der Verabschiedung vom Erbe der revolutionären Vergangenheit stellte Portugal im Vergleich zu Spanien keine nennenswerte Herausforderung für die europäischen Partner dar. Zum einen blickte Portugal auf eine längere und intensivere Anbindung zumindest an die wirtschaftlichen Organisationen im europäischen Bund; zum anderen schürte Portugal mit einer schwachen Wirtschaft keine Konkurrenzängste innerhalb der Gemeinschaft.<sup>29</sup> Ende 1984 waren 14 der 18 Verhandlungskapitel bereits abgeschlossen und auch bei den vier noch offenen Kapiteln – Landwirtschaft, Fischerei, Soziales und Institutionelles – herrschte ein breiter Konsens. Der Versuch der portugiesischen Delegation, getrennte Beitrittsverträge für Spanien und Portugal zu unterzeichnen, um Portugal einen baldigen Beitritt zu ermöglichen, fruchtete nicht, weshalb sich Portugal auf eine längere Wartezeit einstellen musste.<sup>30</sup>

Denn die Verhandlungen mit Spanien gestalteten sich komplexer. Dies lag hauptsächlich an den deutlichen Veränderungen der Agrarpolitik, die Spanien mit seinen großen Agrarflächen verursachen könnte. Die Gemeinsame Agrarpolitik zählte auch damals zu den wichtigsten Politikfeldern der Europäischen Gemeinschaften. Sie vereinnahmte nicht nur zwei Drittel des EG-Etats, sondern war auch der Bereich, der am stärksten reglementiert war. Es war zu erwarten, dass Spaniens Beitritt in erhöhtem Maße

---

<sup>27</sup> Vgl. António Costa Pinto, „The Authoritarian Past and South European Democracies: an Introduction“, *South European Society and Politics* 15, Nr. 3 (2010): 339–58, hier 349.

<sup>28</sup> Vgl. *Constituição da República Portuguesa* (Amadora: Plátano, 1976).

<sup>29</sup> Vgl. Costa und Teixeira, „From Africa to Europe“, 30.

<sup>30</sup> Vgl. Miguel Francisco Loureiro de Mattos Chaves, *As negociações de adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia, 1977–1985* (Lisboa: Universidade Católica, Instituto de Estudos Políticos, 2012), 232.

zur Produktion von Überschüssen (insbesondere von Obst, Wein und Gemüse) führen würde. Zudem stellten die niedrigen Produktionskosten der spanischen Landwirtschaft eine Konkurrenz zu den stark subventionierten Preisen der landwirtschaftlichen Erzeugnisse der Altmitglieder dar.<sup>31</sup> Besonders davon betroffen waren Frankreich und Italien, weshalb es auch der französische Präsident Giscard d'Estaing war, der eine Vertagung der Verhandlungen mit Spanien durchsetzte, unter dem Vorwand, die Gemeinsame Agrarpolitik müsse vor einer neuen Erweiterungsrunde reformiert werden. Es war schließlich der versuchte Staatsstreich von Antonio Tejero am 23. Februar 1981, der die Gemeinschaft dazu veranlasste, die Verhandlungsblockade aufzulösen. Die Wahl des überzeugten Europäisten Felipe González der PSOE zum Ministerpräsidenten Spaniens im Jahre 1982 setzte ebenfalls neue Impulse für die Konversationen. Bis 1985 einigten sich die Verhandlungspartner auf ein detailliertes und differenziertes Regelwerk für eine schrittweise Integration Spaniens. Die Einführung von Sonderregeln für sensible Produkte und die Aushandlung von langen Übergangszeiten von sieben Jahren für die Industrie und die Freizügigkeit der Arbeitnehmer und zehn Jahren für die Landwirtschaft vermochten am Ende, dass ein Kompromiss erreicht wurde.<sup>32</sup>

Dass zu Zeiten des Ost-West-Konflikts die EG-Mitgliedschaft aufs Engste mit der Aufnahme in den Atlantikpakt verbunden war, musste ausgerechnet der Europa-Enthusiast Felipe González noch während der Verhandlungsperiode schmerzhaft verspüren. 1981 hatte González' Vorgänger als Regierungspräsident Leopoldo Calvo-Sotelo von der Mitte-Rechts-Koalition UCD Spaniens NATO-Beitritt unterzeichnet. Weite Teile der spanischen Gesellschaft – vor allem die linksliberalen progressiven Kräfte, die in der sozialistischen Partei versammelt waren – nahmen den NATO-Beitritt mit Vorbehalt auf. Felipe González nutzte diese Unzufriedenheit in der Wahlkampagne und stellte ein Referendum zu Spaniens Verbleib in der NATO als ein Wahlversprechen in Aussicht. Doch kaum in Funktion vollzog González – zum Teil unter Einfluss der besorgten US-Administration – eine radikale Wende in seiner NATO-Politik. Ab 1983 vertrat er öffentlich Spaniens NATO-Beitritt. Dadurch konnte er die spanischen Wähler umstimmen, die beim NATO-Referendum am 12. März 1986 – da war Spanien bereits EG-Mitglied

<sup>31</sup> Claus Leggewie, „Die Erweiterung der Europäischen Gemeinschaft nach Süden“, *Leviathan* 7, Nr. 2 (1979): 174–98, hier 187.

<sup>32</sup> Vgl. Pereira Castañares und Moreno Juste, „Spain: in the centre or on the periphery of Europe?“, 76–7; Musto, *Spanien und die Europäische Gemeinschaft*, 108–10.

– mit 52 % für den Verbleib stimmten.<sup>33</sup> So konsolidierte sich auch in Spanien der politische Konsens der Zugehörigkeit zu Europa und zur westlichen Gemeinschaft.<sup>34</sup>

## Bilanz

Wie aus Sektion 2 hervorgeht, waren die EG-Beitrittsverhandlungen der iberischen Staaten angesichts der Tatsache, dass bereits in der späten Phase der Diktaturen Anstrengungen in Richtung einer Liberalisierung der Wirtschaft und einer Annäherung an den europäischen Binnenmarkt unternommen worden waren, langwierig. Als Hauptgründe für die lange Dauer der Verhandlung galten die Konsolidierung der demokratischen Strukturen auf der Iberischen Halbinsel, aber auch Interessenkonflikte zwischen den Altmitgliedern und vor allem Spanien. Als am 12. Juni 1985 Mário Soares im Hieronymitenkloster in Lissabon und Felipe González im Königspalast in Madrid den EG-Beitrittsvertrag unterzeichneten, blickten beide Staaten nicht nur auf eine lange Geschichte der Annäherung an die europäischen Institutionen zurück, sondern auch auf eine lange Phase zehrender und ernüchternder Verhandlungen, in denen das Solidaritätsprinzip zuweilen den Partikularinteressen einzelner Mitgliedstaaten weichen musste.

Mit dem EG-Beitritt begann auf der Iberischen Halbinsel ein Transformationsprozess, der viele Bereiche der Gesellschaften beeinflusste. Portugal und Spanien wurden zu den wichtigsten Nutznießern der europäischen Kohäsionspolitik und holten die überfällige Modernisierung der Transport- und Kommunikationsinfrastruktur nach, die sie in einen Prozess der zunehmenden Konvergenz mit den europäischen Standards versetzte. Das etwa ein Jahrzehnt andauernde Wirtschaftswachstum gepaart mit dem Ausbau des Sozialstaats führte zur Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen, des Bildungs- und Gesundheitssystems. Ein sozialer und kultureller Wandel begleitete das Wirtschaftswachstum und brachte beide Länder bei Indikatoren wie Chancen- und Gendergleichheit zunehmend an europäische Werte und Normen heran. Der gewaltige wirtschaftliche und soziale Wandel, der mit der Demokratisierung und Europäisierung einsetzte, brachte typische Phänomene der Industriestaaten mit sich: Der

<sup>33</sup> Vgl. José Luis Buhigas Viqueira, „Spanish security policy“, in *Spain and EC Membership Evaluated*, hrsg. von Amparo Almarcha Barbado (London: Pinter, 1993), 114–18, hier 115.

<sup>34</sup> Vgl. Fusi und Palafox, *España: 1808–1996*, 392.

Wandel zu Einwanderungsländern zählt hierzu genauso wie die Alterung der Bevölkerung.

Aber auch Europa änderte sich mit der Süderweiterung. Es waren zum Teil die antizipierten Anpassungsschwierigkeiten in der Landwirtschaft und Fischerei, die mit dem Beitritt Portugals und Spaniens zu erwarten waren, die zu einer Reform der Gemeinsamen Agrar- und Fischereipolitik führte. Wichtige Anstöße gab die Süderweiterung ebenfalls zum Ausbau der europäischen Regional- und Kohäsionspolitik. Sie bereitete wichtige Schritte in Richtung der Erweiterung der Union um weitere Mitglieder und in Richtung der Vertiefung des politischen Integrationsprozesses.

30 Jahre nach dem Beitritt der iberischen Staaten zu den Europäischen Gemeinschaften sind aus Portugal und Spanien solide rechtsstaatliche Demokratien und Wohlstandsgesellschaften geworden. Aus der Wirtschaftsgemeinschaft der 1950er Jahre ist die Europäische Union mit weitreichenden Befugnissen geworden. Spanien und Portugal waren aktive Gestalter des Einigungsprozesses: Von 1999 bis 2009 war Javier Solana Generalsekretär des Rates der Europäischen Union und Hoher Vertreter für die Gemeinsame Außen- und Sicherheitspolitik; von 2004 bis 2014 war José Manuel Barroso Präsident der Europäischen Kommission; der Vertrag von Lissabon wurde unter portugiesischer Ratspräsidentschaft unterzeichnet; beide Länder spielten eine aktive Rolle in der Konstruktion des europäischen Projekts in den Verhandlungen zu den Verträgen von Amsterdam, Nizza und Lissabon; schließlich waren beide Gründungsmitglieder der Eurozone.

Gegenwärtig steckt Europa in einer Legitimitätskrise. Die Finanzkrise ließ Zweifel darüber aufkommen, ob der EU die Rolle eines Motors wirtschaftlichen Wachstums und Wohlstands zukommt, die ihre Gründung zum Teil motiviert hatte; sowohl die Erweiterung der Union als auch die Intransparenz der politischen Entscheidungen stimmen nicht nur einzelne Mitgliedstaaten sondern auch weite Teile der Bevölkerung gegen Europa, wovon das Nein zum EU-Assoziierungsabkommen mit der Ukraine im niederländischen Referendum vom April 2016 nur ein Beispiel ist.

Die Länder der dritten Welle der Demokratisierung<sup>35</sup> und der Süderweiterung – Griechenland, Portugal und Spanien – gehören zu denjenigen, die am härtesten von der Finanzkrise betroffen waren. Dennoch scheint die große Akzeptanz des EG-Beitritts, die weite Teile der iberischen Gesellschaften da-

---

<sup>35</sup> Vgl. Samuel P. Huntington, *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century* (Norman: University of Oklahoma Press, 1991), 3.

mals teilten, ungebrochen. Auch wenn die Europa-Euphorie der 1980er und 1990er Jahre in den letzten Jahre abgekühlt ist, weisen Portugal und Spanien noch immer hohe Zustimmungswerte zu Europa im europäischen Vergleich auf.<sup>36</sup> Dies mag an dem noch bei weiten Teilen der Gesellschaft vorhandenen Bewusstsein für die Entwicklungen der letzten drei Jahrzehnte liegen, die hier skizziert wurden. Auch wenn bereits während der Diktaturen eine wirtschaftliche Orientierung zum europäischen Binnenmarkt festzustellen war, so war das Novum der demokratischen Transitionen das politische Bekenntnis zu Europa. Europa wurde nun mehr als eine Zollunion. Es stand für einen Wertewandel weg von Autoritarismus, Kolonialismus und Isolierung hin zu Demokratie, Freiheit und soziale Gerechtigkeit. Dieser Wandel kam zwar aus der Mitte der iberischen Gesellschaften, er wäre aber ohne die europäische Integration um einiges erschwert gewesen. Das Bewusstsein darüber ist bei aller Kritik der europäischen Integration in beiden iberischen Staaten noch tief verankert.

---

<sup>36</sup> Noch Ende 2015 blickten Spanier und Portugiesen im europäischen Vergleich trotz schwerer Krise überdurchschnittlich optimistisch in die Zukunft der Europäischen Union. Laut dem Eurobarometer zeigten sich 55 % der Befragten in Portugal und 51 % der Befragten in Spanien „fairly optimistic“ in Bezug auf die Zukunft Europas. In Deutschland, wo sich die Finanz- und Eurokrise kaum bemerkbar machte, lag dieser Wert bei lediglich 43 %. Deutschland lag somit unterhalb, Spanien und Portugal oberhalb des EU-Durchschnitts von 47 %, vgl. European Commission, *Eurobarometer 84*, 2015.





# Mehr als ARTE und Asterix

## Populärkultur im deutsch-französischen Kontext

Christoph Vatter (Saarbrücken)

RÉSUMÉ: Populärkultur; deutsch-französische Beziehungen; Kulturwissenschaft; Populärkultur; Mittler; interkulturelle Kommunikation

Dietmar Hüser und Ulrich Pfeil, Hrsg., *Populärkultur und deutsch-französische Mittler: Akteure, Medien, Ausdrucksformen = Culture de masse et médiateurs franco-allemands: acteurs, médias, articulations*, Jahrbuch des Frankreichzentrums der Universität des Saarlandes 14 (Bielefeld: transcript, 2015).

\*\*

Die Populärkultur hat es immer noch schwer in der aktuellen Frankreichforschung. Trotz zahlreicher Verflechtungen und der Vielfalt deutsch-französischer Transfers in der massenmedialen Kultur besteht in der wissenschaftlichen Aufarbeitung dieses Feldes der deutsch-französischen Beziehungen jenseits von Literatur und Film erheblicher Nachholbedarf, denn gerade im Vergleich mit Anglistik und Amerikanistik sind in der Frankoromanistik Impulse zur Beschäftigung mit Phänomenen der Pop- und Massenkultur im Sinne der *cultural studies* bislang nur zögerlich aufgegriffen worden. Der von den Historikern Dietmar Hüser und Ulrich Pfeil, beide durch einschlägige Arbeiten als Kenner der deutsch-französischen Beziehungen wohl bekannt, nun vorgelegte Schwerpunkt im Jahrbuch des Frankreichzentrums der Universität des Saarlandes nimmt sich dieses Gebiets an und unterstreicht den Erkenntniswert populärkultureller Studien. Hervorgegangen aus einem deutsch-französischen interdisziplinären Workshop vereint der Band elf Fallstudien, die nach Medientypen („Gedrucktes“ – „Gehörtes“ – „Gesehenes & Gehörtes“ – „Decodiertes“) grob in Gruppen organisiert sind. Sie werfen einen Blick auf Mittlerpersönlichkeiten, die z.T. zwar – wie Louis de Funès – wohl bekannt sind, aber nur selten unter diesem Blickwinkel beleuchtet wurden, und fragen nach Transferprozessen und der Wahrnehmung populärkultureller Phänomene aus dem Nachbarland.

In ihrer sehr lesenswerten und fundierten Einleitung (15–50) führen die Herausgeber überzeugend die Relevanz der Erforschung populärkultureller und massenmedialer Kulturtransferprozesse und Mittlerfiguren im deutsch-französischen Kontext (und darüber hinaus) vor Augen, die bislang nur wenig Berücksichtigung fanden, nicht nur in der Zeitgeschichte, in der viele Beiträge des Bandes zu verorten sind. Im Anschluss an Überlegungen von Nicole Colin und Joachim Umlauf zur Erweiterung des Mittlerbegriffs<sup>1</sup> plädieren auch Hüser und Pfeil dafür, neben Mittlerfiguren und -institutionen, die sich der deutsch-französischen Annäherung und der Intensivierung der Beziehungen zwischen beiden Ländern explizit verschreiben haben, auch sog. nicht-intentionale Mittler in den Fokus zu nehmen. Dazu können zahlreiche Akteure aus dem populärkulturellen Bereich, wie z.B. Musik oder Film, gezählt werden, die häufig eine große (massenmediale) Präsenz in der anderen Kultur hatten und haben. Die Revision des Mittlerbegriffs in diesem Sinne erschließt in Verbindung mit populärkulturellen und massenmedialen Phänomenen einen fruchtbaren Raum interkultureller Verflechtungen in Europa mit spezifischen Transfer- und Fremdwahrnehmungsprozessen. Populärkultur ist, so die Herausgeber, von großer lebensweltlicher Relevanz für große Bevölkerungsgruppen und wurde bisher zu Unrecht recht stiefmütterlich betrachtet. Denn in Medien wie Comics oder auch Chansons lassen sich „Muster des Politischen im Populären“ (27) nachweisen, die – wie die Fallstudien des Sammelbandes zeigen – am Beispiel Deutschlands und Frankreichs die Untersuchung „asymmetrischer Interdependenzen“ (23) vielfältiger Art im interkulturellen Transfer und Austausch ermöglichen. Diese zeigen auch Perspektiven über dominante Betrachtungsweisen des Populären unter dem Paradigma der Amerikanisierung hinaus auf, die gerade im Hinblick auf die kulturellen Beziehungen zwischen (west-)europäischen Kulturen produktiv sein können. Die Einleitung des Bandes, deren Bibliographie zur Vertiefung dieser Aspekte einlädt, legt damit eine gelungene Basis für die folgenden empirischen Studien.

Der erste Block „Gedrucktes – Magazine, Comics & Karikaturen“ umfasst drei Beiträge zu Karikatur und Bande dessinée. Nicole Colins Analyse<sup>2</sup> der

<sup>1</sup> Nicole Colin und Joachim Umlauf, „Eine Frage des Selbstverständnisses? Akteure im deutsch-französischen champ culturel. Plädoyer für einen erweiterten Mittlerbegriff“, in *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*, hrsg. von Nicole Colin, Corine DeFrance, Ulrich Pfeil und Joachim Umlauf (Tübingen: Narr, 2013), 69–80.

<sup>2</sup> Nicole Colin, „Triviale Einsichten? Die Darstellung brisanter deutsch-französischer Themen in der Graphic Novel“, 53–72.

Comic-Reihe *Amours fragiles* (P. Richelle/J.-M. Beuriot, 2001–13), die eine deutsch-französische Geschichte aus der Zeit des zweiten Weltkriegs mit einem Wehrmachtsoffizier als Protagonisten erzählt, zeigt auf, wie im Medium der B.D. trotz einer genre-spezifischen Tendenz zur Stereotypisierung auch Positionen entgegen dominanten Narrativen in der Erinnerungskultur entfaltet werden können – gerade aufgrund der spezifischen medialen Bedingungen. Gleichzeitig wird mit dem deutschen Besatzer auch ein Beispiel für ambivalente Mittlerfiguren in Kriegszeiten vorgestellt. Anhand des auch in Deutschland bekannten *Le Monde*-Zeichners Plantu zeigt der Aufsatz von Sandra Schmidt<sup>3</sup> Repräsentationen der deutsch-französischen Beziehungen sowie interkulturelle Transferprozesse auf dem Gebiet der politischen Karikatur auf, während der diese Gruppe beschließende Beitrag von Ingeborg Rabenstein-Michel<sup>4</sup> auf die Comic-Zeichnerin Claire Brétecher (*Les Frustrés*, 1975–80) und die Rezeption ihres gesellschaftskritischen und feministischen Werks in Deutschland eingeht. Sie verweist außerdem auf Asymmetrien in den populärkulturellen deutsch-französischen Transfers, denn die ähnlich orientierten deutschen Autoren Chlodwig Poth oder Franziska Becker wurden in Frankreich nicht rezipiert.

Die beiden Aufsätze im Kapitel „Gehörtes – Populäre Lied(ermach)er“ gehen der Entstehung und Erfolgsgeschichte von Barbaras berühmtem Chanson „Göttingen“ (Corine Defrance)<sup>5</sup> sowie der Rolle von berühmten Chansonniers und Chansonnières wie Edith Piaf und Yves Montand im Rahmen der *ré-éducation* in der französischen Besatzungszeit unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs (Andreas Linsenmann)<sup>6</sup> nach. Am Beispiel von Barbara werden dabei sowohl eine individuelle Entwicklung der Künstlerin von einer anfänglich ambivalenten Haltung zur Annahme einer aktiv-intentionalen Mittlerrolle als auch die Karriere ihres Chansons im Dienste eines offiziellen deutsch-französischen Versöhnungsdiskurses deutlich, während Linsenmanns interessanter Beitrag den Blick auf die

---

<sup>3</sup> Sandra Schmidt, „Der Pressezeichner Plantu: ein Mittler in den deutsch-französischen Beziehungen“, 73–86.

<sup>4</sup> Ingeborg Rabenstein-Michel, „Petite sociologie de la frustration chez Claire Brétecher, ou: la médiation franco-allemande par la BD“, 87–99

<sup>5</sup> Corine Defrance, „Barbara, *Göttingen* et la ‚réconciliation‘ franco-allemande“, 101–12.

<sup>6</sup> Andreas Linsenmann, „Edith Piaf, Yves Montand und *Un peu de Paris*: der Zielkonflikt zwischen Popularität und Prestige bei kulturellen Begegnungen der Nachkriegsjahre“, 113–24.

schon damals diskutierte Frage nach dem Prestige populärkultureller Darbietungen für die französische Kulturpolitik in den Nachkriegsjahren lenkt.

Unter der Überschrift „Gesehenes & Gehörtes – Radio, Kino & Fernsehen“ sind die folgenden drei Beiträge den audiovisuellen Medien gewidmet. Sara Wlodarczyk<sup>7</sup> interessiert sich für die deutsch-französische Radiokooperation in den Jahren 1948–52. Sie zeigt auf, wie sich – lange vor der Gründung der deutsch-französischen Hörfunkkommission 1963 – nicht nur eine kulturpolitische Einbahnstraße der Ausstrahlung französischer Radioprogramme im Rahmen der Kulturpolitik in der Besatzungszone, sondern schon früh ein veritabler Dialog im damals wichtigsten Unterhaltungsmedium etablieren konnte. Die Wahrnehmung des Komikers Louis de Funès als Repräsentant der französischen Kultur in Ost- wie in Westdeutschland stellt der Aufsatz von Laurence Guillon<sup>8</sup> vor – eines von zahlreichen Beispielen für nicht-intentionale Mittler im Bereich des Films. Christoph Oliver Mayer schließlich zieht in seiner pointierten Untersuchung<sup>9</sup> zum Grand Prix de la Chanson de l’Eurovision im Hinblick auf deutsch-französische Verständigung und Kulturvermittlung eine negative Bilanz, die auch die Präsenz, Repräsentation und Wahrnehmung der französischen Sprache im Wettbewerb betrifft.

Die letzten beiden Texte im Buchdossier zur Populärkultur widmen sich den Erzählungen expatriierter Deutscher und Franzosen im jeweils anderen Land sowie der Rolle des Fußballs als interkulturellem Mittler. Dana Martin<sup>10</sup> stellt anhand eines Korpus von Unterhaltungsliteratur, aber auch Blogs mit Alltagsbeobachtungen und -erlebnissen im anderen Land eine vor allem in Deutschland prosperierende Gattung vor, der sicherlich auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht noch weiter nachgegangen werden sollte. Albrecht Sonntag und Davis Ranc<sup>11</sup> rücken schließlich zurecht den Bereich des Sports, hier den Fußball, in den Kontext der deutsch-französischen Kulturbeziehungen, wo er vor allem auch im Jugendaustausch und in Städ-

<sup>7</sup> Sara Wlodarczyk, „La Radiodiffusion Française et le Südwestfunk: aspects de l’émergence d’un dialogue radiophonique franco-allemand après 1945“, 127–38.

<sup>8</sup> Laurence Guillon, „Louis de Funès, ambassadeur de la culture populaire française en Allemagne et acteur d’une réconciliation... à ‚piti piti pas?‘“, 139–52.

<sup>9</sup> Christoph Oliver Mayer, „Die deutsch-französische Freundschaft und der Grand Prix de la Chanson de l’Eurovision“, 153–66.

<sup>10</sup> Dana Martin, „Histoires d’expat’: des auteurs et des blogueurs racontent leur quotidien en France et en Allemagne“, 169–84.

<sup>11</sup> Albrecht Sonntag und Davis Ranc, „Entre indifférence mutuelle et inspiration réciproque: le football, un médiateur culturel tardif entre la France et l’Allemagne“, 185–200.

tepartnerschaften einen herausragenden Platz einnimmt. Sie zeigen dabei auf, dass gerade Profi-Fußballer, die im anderen Land tätig sind, kaum die Rolle eines Vermittlers zwischen den Kulturen wahrnehmen, während Länderbegegnungen und internationale Turniere einen privilegierten Raum für Fremdwahrnehmungsprozesse darstellen und gleichzeitig eine voranschreitende Europäisierung des Sports festzustellen ist.

Neben diesen Beiträgen zur Rolle der Populärkultur in den deutsch-französischen Beziehungen, die den thematischen Schwerpunkt dieses Jahrbuchs des Frankreichzentrums der Universität des Saarlandes bilden, enthält der Band einige Berichte über Aktivitäten des Frankreichzentrums, u.a. die Dokumentation einer Vortragsreihe zum „Arabischen Frühling“ sowie einen umfassenden, informativen Rezensionsteil, vorwiegend zu Publikationen mit deutsch-französischen Themen, aber auch zu anderen frankophonen Kulturräumen, von denen viele mit dem inhaltlichen Schwerpunkt des Bandes verwandte Themen behandeln.

Mit dem Dossier zu Populärkultur und deutsch-französischen Mittlern erschließt der sorgfältig lektorierte Band ein spannendes, bislang noch unzureichend untersuchtes Forschungsfeld der deutsch-französischen Beziehungen. Die Einzelbeiträge decken zwar sehr verschiedene Themenfelder mit unterschiedlichen Untersuchungsmaßstäben ab, weisen aber durch den Fokus auf die Frage der Mittler einen gelungenen gemeinsamen Rahmen auf und werden durch die Einführung in übergeordnete, theoretische Bezüge eingebettet, so dass sie als Aufruf zu weiteren Fallstudien in diesem Bereich verstanden werden können. Die meisten der Autorinnen und Autoren sind Historiker oder Vertreter der französischen Deutschlandstudien, doch ist die Fragestellung auch für die Frankoromanistik von hoher Relevanz, kann sie doch nur in interdisziplinärer Perspektive unter Berücksichtigung von geschichts-, kultur- sowie literatur- und medienwissenschaftlichen Ansätzen weiter erschlossen werden.



## Il lato oscuro dello Stato

### LA TRATTATIVA di Sabina Guzzanti: un j'accuse fra cinema e teatro

Giulia de Savorgnani (Regensburg)

**RIASSUNTO:** Sabina Guzzanti è un'attrice e regista italiana, di casa nel genere comico e satirico, nota grazie a trasmissioni televisive, spettacoli teatrali e produzioni cinematografiche. Nel 2014 è uscita la sua docufiction LA TRATTATIVA STATO MAFIA. Davvero lo Stato italiano negli anni Novanta è sceso a patti con Cosa nostra? Se sì, qual era la posta in gioco? Davvero le stragi di inizio decennio sono cessate solo grazie a quei patti? E davvero buona parte della classe politica italiana era informata, connivente o addirittura direttamente implicata nei negoziati? Sabina Guzzanti cerca risposte ispirandosi al cinema civile di Elio Petri e al teatro politico italiano dei primi anni Settanta.

**PAROLE CHIAVE:** film; fiction; Guzzanti, Sabina; Petri, Elio; Fo, Dario; Cosa nostra; trattativa stato-mafia

**SCHLAGWÖRTER:** Film; Fiktion; Guzzanti, Sabina; Petri, Elio; Fo, Dario; Cosa nostra; Mafia

LA TRATTATIVA, Regia: Sabina Guzzanti, Fotografia: Daniele Ciprì, Montaggio: Luca Benedetti, Matteo Spigariol, Colonna sonora: Nicola Piovani, Produzione: Cinema s.r.l., Secol Superbo e Sciocco Produzioni srl, Paese / anno: Italia 2014, Durata: 104 minuti.

\*

\*\*

“Lui è caduto per terra. E da terra mi sorrideva”. “Lui” era don Giuseppe Puglisi. Chi lo ricorda è Gaspare Spatuzza, killer di fiducia dei fratelli Graviano, che lo uccise in pieno giorno a Palermo nel 1993 e nel 2008, dopo anni di carcere e un percorso di fede, decise di collaborare con la giustizia. Ma non è il fatto di aver ucciso un prete a tormentare Spatuzza. E nemmeno gli altri morti che ha sulla coscienza. No. Ciò che gli rovina il sonno è quel sorriso di ‘don 3P’<sup>1</sup>, di cui non riesce a liberarsi.

<sup>1</sup> Don 3P (o don Treppi) era il soprannome con cui gli amici chiamavano padre Pino Puglisi, parroco della chiesa di San Giovanni, a Brancaccio, quartiere palermitano ad alta densità mafiosa. Don Puglisi fu ucciso il 15.09.1993, giorno del suo cinquantasettesimo compleanno, da Salvatore Grigoli e Gaspare Spatuzza; i mandanti erano i boss locali, Filippo e Giuseppe Graviano (i quattro sono stati condannati all’ergastolo). Il particolare del sorriso del prete morente è stato realmente raccontato da Spatuzza, una volta diventato collaboratore di giustizia.

Si conclude così LA TRATTATIVA, il film scritto, diretto e interpretato da Sabina Guzzanti e presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia 2014. Non si tratta di un classico film di denuncia né di un giallo a sfondo mafioso o di un reportage giornalistico, bensì di un esperimento dichiaratamente ispirato al cinema civile di Elio Petri. Infatti, dopo aver introdotto lo spettatore *in medias res* proprio tramite la figura di Spatuzza, la regista romana gli si rivolge con parole analoghe a quelle con cui Gian Maria Volontè si rivolgeva al pubblico nel cortometraggio di Petri TRE IPOTESI SULLA MORTE DI GIUSEPPE PINELLI (1970)<sup>2</sup>, che metteva sarcasticamente in luce le ambiguità e le incongruenze di uno dei più oscuri misteri della storia italiana affidandosi a una messa in scena attoriale e trasformando così la fredda ricostruzione dei fatti in una sorta di racconto popolare partecipato. Se il corto in bianco e nero di Petri si svolgeva tutto nel ristretto e quasi claustrofobico perimetro di una stanza, che rappresentava l'ufficio del commissario Calabresi, e si affidava esclusivamente all'interpretazione degli attori, Sabina Guzzanti ci porta in un teatro di posa e dopo aver dichiarato: "Siamo un gruppo di lavoratori dello spettacolo e abbiamo deciso di mettere in scena i fatti sinora noti sulla vicenda della trattativa Stato-mafia", ci fa assistere alla minuziosa ricostruzione di circa 25 anni di storia italiana 'occulta' in un intreccio di finzione e realtà, accostando alla recitazione immagini di repertorio e ricostruzioni d'impronta didascalica con soluzioni grafiche adeguate al pubblico contemporaneo. Muovendo da premesse brechtiane, la regista romana dà vita dunque a un prodotto di genere ibrido che oggi possiamo definire docufiction, di cui è necessario chiarire innanzi tutto lo sfondo storico.

### Il contesto storico: la trattativa Stato-mafia

Che cosa s'intende per 'trattativa Stato-mafia'? Si tratta di una vicenda estremamente intricata che in questa sede si potrà solo riassumere per sommi capi. Già la domanda stessa, l'ipotesi che lo Stato possa aver intavolato dei

<sup>2</sup> "Siamo un gruppo di lavoratori dello spettacolo, ci proponiamo attraverso l'uso del nostro specifico, il comportamento degli attori, i registi, i tecnici, di ricostruire le tre versioni ufficiali, cioè quelle avallate dalla magistratura, sul suicidio, il presunto suicidio, dell'anarchico Pinelli". TRE IPOTESI SULLA MORTE DI GIUSEPPE PINELLI è un episodio di DOCUMENTI SU GIUSEPPE PINELLI, realizzato da Elio Petri e Nelo Risi nel 1970. L'attivista anarchico fu fermato dalla polizia in seguito all'attentato del 12.12.1969 alla Banca Nazionale dell'Agricoltura di Piazza Fontana, a Milano. L'inchiesta era condotta dal commissario Luigi Calabresi. Pinelli, che poi risultò estraneo ai fatti, morì il 15.12.1969 cadendo da una finestra del quarto piano della Questura di Milano e ancora oggi la dinamica dell'accaduto non è stata chiarita: l'ultima sentenza parla di un 'malore attivo'.





Fig. 1: Cover del DVD

negoziati con Cosa nostra, è destabilizzante. Non meno provocatoria è la locandina del film (e cover del DVD), che mette il profilo di un oscuro mafioso con coppola e lupara al posto dello stellone al centro del simbolo della Repubblica italiana.

Destabilizzante fu, del resto, il periodo della storia italiana su cui è incentrato il film, in particolare il biennio 1992–1993. Quel biennio iniziò con lo scandalo di Tangentopoli e con l'inchiesta Mani pulite che, mandando a gambe all'aria il sistema partitico esistente, suscitò l'impressione e in molti cittadini la speranza che tutto potesse cambiare, come sottolinea più volte la stessa Guzzanti nella sua funzione di narratrice. Chi nutriva questa speranza accolse con soddisfazione anche la sentenza della Corte di Cassazione che il 30 gennaio 1992 confermò gli ergastoli inflitti ai principali boss mafiosi dalla Corte d'Assise di Palermo nel 1987, in seguito al cosiddetto maxiprocesso, frutto del lavoro investigativo condotto dai magistrati del pool antimafia guidati da Giovanni Falcone e Paolo Borsellino. Quella sentenza scatenò però l'ira del 'boss dei boss', Salvatore Riina, allora latitante, che secondo l'atto d'accusa della Procura di Palermo, stilò una lista di politici da punire per non aver saputo o voluto evitare le condanne definitive. Il primo a pagare con la vita fu l'europarlamentare democristiano Salvo Lima, considerato la *longa manus* siciliana del Presidente del Consiglio Giulio Andreotti

e simbolo della collusione fra politica e mafia, ucciso il 12 marzo 1992. Ebbe inizio così una lunga serie di omicidi ‘eccellenti’ e di stragi, a cominciare da quella di Capaci – in cui il 23 maggio ‘92 morirono Falcone, sua moglie Francesca Morvillo e gli agenti Antonio Montinaro, Vito Schifani, Rocco Dicillo – e quella di via D’Amelio, in cui restarono uccisi, il 19 luglio, Borsellino e la sua scorta (Agostino Catalano, Eddie Walter Cosina, Vincenzo Li Muli, Claudio Traina ed Emanuela Loi, la prima donna a perdere la vita in questa funzione). Nel gennaio dell’anno successivo venne arrestato Riina e le stragi mafiose raggiunsero il continente: un’autobomba esplose il 14 maggio a Roma, in via Fauro, senza provocare vittime; un’altra uccise cinque persone a Firenze in via dei Georgofili il 27 maggio; cinque persone vennero uccise da un’autobomba il 27 luglio a Milano, in via Palestro, mentre nelle stesse ore altre due bombe esplosero nella capitale; in ottobre fallì per motivi tecnici un attentato allo stadio Olimpico di Roma, previsto in occasione della partita Lazio-Udinese. Per far cessare le stragi, alti esponenti delle istituzioni avrebbero quindi avviato una trattativa con i vertici di Cosa nostra che chiedevano in cambio, tra l’altro, l’alleggerimento del 41 bis<sup>3</sup>, cioè del regime di carcere duro per i detenuti mafiosi. Nella sentenza di condanna emessa dal tribunale di Firenze contro il boss Francesco Tagliavia per la strage di via dei Georgofili si legge: “Una trattativa indubbiamente ci fu e venne, quantomeno inizialmente, impostata su un *do ut des*. L’iniziativa fu assunta da rappresentanti delle istituzioni e non dagli uomini di mafia.”<sup>4</sup> A contattare Cosa nostra, attraverso l’ex sindaco di Palermo Vito Ciancimino, sarebbero stati, già nel 1992, alti ufficiali dei carabinieri del Ros<sup>5</sup>, che da Ciancimino sarebbero stati informati del cosiddetto “papello”, cioè la lista delle richieste dei boss da inoltrare ai vertici dello Stato. Su questi negoziati – in cui sarebbero implicati uomini politici, esponenti delle forze dell’ordine, agenti dei servizi segreti, membri della massoneria, magistrati – hanno aperto le indagini le Procure di Palermo, di Caltanissetta e di Firenze. Il 7 marzo 2013 è iniziato un processo che vede sul banco degli imputati dieci persone, fra le quali l’ex ministro dell’Interno Nicola Mancino, accusato di falsa estimonianza, il co-fondatore di Forza Italia Marcello Dell’Utri<sup>6</sup>, il comandante del Ros Anto-

<sup>3</sup> Il decreto che introduceva il 41 bis per i mafiosi fu convertito in legge l’8 giugno 1992.

<sup>4</sup> Cit. in: *Dizionario enciclopedico delle mafie in Italia*, a c. di Claudio Camarca (Roma: Castelvecchi RX, 2013), 888, a cui si rimanda per ulteriori informazioni sulla questione.

<sup>5</sup> Il Raggruppamento Operativo Speciale (ROS) è un’unità dei carabinieri specializzata nelle attività investigative sulla criminalità organizzata.

<sup>6</sup> Già condannato per concorso in associazione mafiosa.



Fig. 2: Ricostruzione del processo nella docufiction

nio Subranni, gli ufficiali dei carabinieri Mario Mori e Giuseppe De Donno, i boss Salvatore Riina e Leoluca Bagarella.<sup>7</sup>

Il 28 ottobre 2014 ha depresso davanti ai giudici l'allora Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, chiamato a testimoniare, in particolare, in merito ad alcune sue telefonate con Mancino e a una lettera del suo consigliere giuridico Loris D'Ambrosio. Parlando degli attentati del 1993, Napolitano ha affermato:

[...] si susseguirono secondo una logica che apparve unica e incalzante, per mettere i pubblici poteri di fronte a degli aut-aut, perché questi aut-aut potessero avere per sbocco una richiesta di alleggerimento delle misure soprattutto di custodia in carcere dei mafiosi o potessero avere per sbocco la destabilizzazione politico-istituzionale del Paese.<sup>8</sup>

In occasione di questa testimonianza Sabina Guzzanti – il cui film era da poco uscito nelle sale chiamando direttamente in causa ben due Presidenti della Repubblica, Oscar Luigi Scalfaro e lo stesso Napolitano – ha fatto scalpore postando un provocatorio tweet di solidarietà a Riina e Bagarella, ai quali la Corte d'assise di Palermo aveva negato l'autorizzazione ad assistere in video-

<sup>7</sup> La posizione del boss Bernardo Provenzano, considerato il regista della trattativa ed arrestato nel 2006, è stata stralciata; l'ex ministro Calogero Mannino, anch'egli indagato, ha chiesto il rito abbreviato.

<sup>8</sup> Corte di Assise di Palermo, *Verbale di udienza redatto da fonoregistrazione. Procedimento penale n. 1/13 R.G. a carico di: Bagarella Leoluca Biagio +9. Udienza del 28/10/2014*, p. 40, pubblicato in calce a G. Bianconi, "La deposizione di Napolitano 'Attentati di mafia per destabilizzare'", *Corriere della sera* 31.10.2014, [http://corriere.it/cronache/14\\_ottobre\\_31/napolitano-testo-deposizione-attentati-mafia-erano-ricatto-ef6f3aa8-60f4-11e4-938d-44e9b2056a93.shtml](http://corriere.it/cronache/14_ottobre_31/napolitano-testo-deposizione-attentati-mafia-erano-ricatto-ef6f3aa8-60f4-11e4-938d-44e9b2056a93.shtml), 25.02.2016.

conferenza all'udienza<sup>9</sup>, e scatenando così una polemica ripresa sulle pagine dei maggiori quotidiani.<sup>10</sup>

## Il racconto

È bene precisare subito che la docufiction di Sabina Guzzanti punta i riflettori sulla trattativa fra lo Stato e Cosa nostra e sulle vicende ad essa legate, dedicando ben poco spazio all'altra faccia della medaglia, cioè all'impegno di magistrati e forze dell'ordine nella lotta alle mafie.



Fig. 3: Ricostruzione: movimenti meridionalisti e di estrema destra

Il film è il frutto di un lavoro durato quattro anni: libri, articoli, verbali e registrazioni di udienze sono confluiti in un racconto che non procede in ordine strettamente cronologico, ma in cui si possono individuare sostanzialmente tre nuclei, ciascuno dei quali ruota intorno a un perno. Il primo nucleo, imperniato sulla stagione delle stragi, segue il filo rosso che collega le sentenze del maxi-processo alla nascita della cosiddetta seconda repubblica, passando per Capaci e via D'Amelio. Rientrano in questa ricostruzione anche le pressioni esercitate sul mondo politico, e in particolare sulla Democrazia Cristiana, per la revisione delle sentenze nonché l'attività dei movi-

<sup>9</sup> La deposizione di Giorgio Napolitano non è avvenuta in tribunale, bensì al Quirinale.

<sup>10</sup> Il tweet della Guzzanti ha ricevuto sia commenti indignati, come quelli della parlamentare democratica Giuditta Pini e di Maria Falcone, sia manifestazioni d'approvazione come quella del deputato Carlo Sibilia (Movimento 5 Stelle) che in un tweet definisce Napolitano il "boss" di Riina e Bagarella. Cfr. "Stato-mafia, scoppia il caso Guzzanti", *la Repubblica* 9.10.2014, [http://repubblica.it/politica/2014/10/09/news/il\\_tweet\\_di\\_sabina\\_guzzanti\\_solidariet\\_a\\_riina\\_e\\_bagarella-97719684/](http://repubblica.it/politica/2014/10/09/news/il_tweet_di_sabina_guzzanti_solidariet_a_riina_e_bagarella-97719684/), 25.02.2016.



Fig. 4: Il confidente Ilardo con il colonnello Riccio

menti meridionalisti e di estrema destra che sfocia nel progetto di dividere l'Italia in tre macro-regioni 'affidando' il Sud alle mafie, poi accantonato in favore di una soluzione 'migliore', quella di un nuovo partito ben accetto a Cosa nostra, prospettata dal "compaesano" Dell'Utri.

Il secondo nucleo ruota attorno alle rivelazioni del pentito Gaspare Spatuzza – che fanno crollare, tra l'altro, la sentenza del primo processo Borsellino, basata su testimonianze rivelatesi false – e a quelle del confidente Luigi Ilardo, il quale indica al colonnello della D.I.A.<sup>11</sup> Michele Riccio una pista investigativa che porta a scoprire dove si nasconde Bernardo Provenzano. Una pista che finisce nel nulla perché il colonnello Mori evita l'arresto del boss e Ilardo viene ucciso. Rientrano in questo nucleo anche espliciti riferimenti alla massoneria e alla collusione tra Forza Italia e Cosa nostra.

Un terzo nucleo, infine, ruota intorno alle rivelazioni del figlio di Vito Ciancimino, Massimo, grazie alle quali viene alla luce l'esistenza del "papello" di Riina e di un "contropapello" redatto dallo stesso Vito Ciancimino.

Dal collegamento fra questi nuclei di racconto emerge una tesi ben precisa: le stragi mafiose del '92/'93 non avrebbero avuto soltanto lo scopo di punire politici che non avevano mantenuto le promesse e di eliminare magistrati scomodi, ma anche quello di fare tabula rasa dei rapporti con la vecchia politica, la quale non dava più sufficienti garanzie, per poter poi allacciare nuovi rapporti, che si sarebbero concretizzati nel 1994 con Forza Italia di Sil-

<sup>11</sup> Direzione Investigativa Antimafia: organismo interforze composto da personale specializzato di Polizia, Carabinieri, Guardia di Finanza, Polizia penitenziaria, Corpo Forestale dello Stato.

vio Berlusconi e Marcello Dell'Utri. E che nell'agenda rossa di Paolo Borsellino, misteriosamente scomparsa subito dopo l'omicidio del magistrato, si troverebbero le prove di tutto questo.

## La rappresentazione

Come Elio Petri, anche la Guzzanti ha, dunque, una tesi da sostenere, ma mentre il primo lascia che essa emerga 'naturalmente' dalla rappresentazione in chiave satirica, Sabina Guzzanti la espone in maniera ben più esplicita, pur con tutte le cautele del caso. Il film sembra nascere dall'urgenza di fare controinformazione, proprio come Petri o Dario Fo<sup>12</sup> negli anni Settanta, adeguando però la metodologia al mondo e alle modalità ricettive dello spettatore del terzo millennio, in particolare al pubblico italiano di massa più avvezzo alla tv e ai social network che al teatro. Il racconto – che si apre e si chiude con Spatuzza impegnato a sostenere, in carcere, un esame di teologia – procede con ritmo incalzante alternando messa in scena teatrale, fiction realizzata con l'ausilio del *green screen*, immagini di repertorio, interviste e spiegazioni visualizzate con animazioni grafiche. La finzione è esplicita, lo spettatore ha sotto gli occhi tutti i meccanismi della rappresentazione e vede come funzionano: le quinte, le luci, gli attrezzi, le telecamere, gli attori che si calano nel personaggio (e se ne spogliano) cambiandosi d'abito e sottoponendosi al trucco, la scenografia che si trasforma di continuo.

È visibile persino il pubblico in sala, costituito da quello stesso "gruppo di lavoratori dello spettacolo" che interpreta il racconto: i membri della compagnia entrano ed escono con disinvoltura dalla storia e guidano lo spettatore parlando spesso in macchina per spiegare quali personaggi si preparino ad interpretare e quale ruolo essi abbiano in quella precisa fase della narrazione o per annunciare e commentare, con una gag ricorrente, i frequenti flashback. In questo modo lo spettatore si sente a sua volta dentro e fuori dalla storia narrata, immerso nella Storia in cui realmente vive e invitato a porsi fuori da essa, per osservarla, analizzarla, cercare di capirla. A completare questo pirandelliano gioco delle parti si aggiunge il fatto che i membri

---

<sup>12</sup> Il corto di Petri richiama subito alla mente il teatro politico di Fo e in particolare la commedia *Morte accidentale di un anarchico*, la cui prima andò in scena nel dicembre 1970, in concomitanza con il processo Calabresi che avrebbe dovuto chiarire le circostanze della morte dell'attivista anarchico. Nelle *Note sulla rappresentazione* successivamente pubblicate si sottolinea che "lo spettacolo si vide attribuito un ruolo di controinformazione e di cronaca quotidiana che avrebbe continuato a svolgere a lungo", *Le commedie di Dario Fo*, VII, *Morte accidentale di un anarchico: la signora è da buttare* (Torino: Einaudi, 1974/1976/1988), 79.



Fig. 5: Trucco di scena... in scena

della compagnia interpretano più personaggi, presentandosi ora nelle vesti dei criminali ora in quelle di funzionari dello Stato e parlando, a seconda dei casi, in italiano standard, in dialetto siciliano o in italiano con inflessioni regionali: Enzo Lombardo, per esempio, recita nei panni del pentito Spatuzza ma anche in quelli del giudice e del barbiere, mentre la stessa Guzzanti compare nel ruolo di narratrice, di professoressa di teologia, di giornalista e di Silvio Berlusconi. Si cancella, così, il confine fra i buoni e i cattivi, fra la legge e il crimine: ne escono un ritratto a tinte fosche dell'Italia contemporanea e un profondo desiderio di ripristinare il confine tra il bene e il male. L'inquietante ambiguità intrinseca al tema è simbolicamente sottolineata anche dalla fotografia di Daniele Cipri, che privilegia il chiaroscuro. Il cono di luce che illumina la scena sul palco sembra volerci chiarire la difficoltà di una ricostruzione d'insieme oggettiva: come a dire che, se di tanto in tanto si riesce a far luce su un tassello, il puzzle complessivo resta avvolto nell'ombra.

Ecco dunque che la scelta di girare una docufiction si giustifica da sé: il solo film di finzione o il solo documentario non sarebbero stati adeguati alla complessità dell'argomento; in questo modo, invece, i due linguaggi cinematografici si compenetrano e si sostengono a vicenda poiché l'uno interviene laddove le risorse dell'altro non sono più sufficienti. La funzione informativa svolta dalle parti documentaristiche viene, così, costantemente accompagnata dalla riflessione etica suggerita dalla fiction. Questa scelta assicura inoltre ad autori e interpreti una maggiore libertà creativa perché consente di passare con scioltezza dal racconto tragico alla satira politica, dalla farsa alla ricostruzione informativa senza soluzione di continuità, mantenendo il



Fig. 6: Deposizione di Gaspare Spatuzza

racconto scorrevole e aperto all'interpretazione, precisando sempre che sulla scena si rappresenta di volta in volta la versione di un determinato testimone e non una verità oggettiva. E ciò senza nulla togliere alla linearità e alla chiarezza della tesi che alla fine emerge.

I personaggi vengono ricostruiti prevalentemente in chiave satirica stabilendo quelle distanze dalle persone reali che consentono l'analisi e il ragionamento critico. In generale, il cast risulta bravo a dosare i toni, tuttavia non manca qualche momento un po' sopra le righe, come la rappresentazione del giudice Caselli (il quale fa la figura dello sprovveduto più che del colluso) o la caricatura berlusconiana interpretata dalla Guzzanti, fin troppo nota per poter funzionare anche in questo caso e facile bersaglio per la critica proveniente da destra.

A parte tali cadute di stile, il mix di finzione e documentazione, nel complesso, regge, consentendo di trattare con relativa leggerezza temi complessi e scottanti. La voce narrante, spesso fuori campo, conduce lo spettatore nei meandri di una vicenda quanto mai intricata. Sotto i nostri occhi scorrono così eventi ben noti e informazioni ignote ai più perché cadute nell'oblio o largamente trascurate dai media, fatti accertati e ricostruzioni indiziarie, come se la trattativa Stato-mafia uscisse dai faldoni delle Procure inquirenti per dar vita a un quadro d'insieme accessibile a un pubblico 'medio'.

Un quadro che richiama prepotentemente all'attenzione dell'opinione pubblica anche molti interrogativi inquietanti, come quelli relativi ai depistaggi e ai documenti scomparsi, prima fra tutti l'agenda rossa di Borsellino su cui la Guzzanti si sofferma a lungo nel finale. Un quadro, tuttavia, che





Fig. 7: Intervista

lo spettatore poco esperto dell'argomento stenterà a collocare nel giusto contesto non solo a causa della quantità e complessità delle informazioni, in cui è facile perdersi, ma anche perché vi troverà gli aspetti negativi della lotta alle mafie non controbilanciati, se non in minima parte, da quelli positivi. Ed è per questo che l'ex magistrato antimafia Gian Carlo Caselli – il quale chiese il trasferimento da Torino a Palermo proprio all'indomani delle stragi di Capaci e di via D'Amelio e al quale la docufiction addebita la mancata perquisizione del 'covo' di Riina in seguito alla cattura del boss – ha definito "offensivo" raccontare "con tecnica da cabaret" quella "pagina grave e oscura", sottolineando che non tenere conto del lavoro svolto dalla sua Procura e da "tutti coloro che a vario titolo (magistratura, amministrazione, polizia giudiziaria, cittadini)" vi hanno contribuito, "limitandosi a un piglio di dilleggio gratuito, equivale a rendere un pessimo servizio alla rigorosa e completa ricostruzione di quanto realmente accaduto".<sup>13</sup>

Se il ritratto dell'Italia contemporanea dipinto dal film sembra dunque lasciare poco spazio alla speranza, l'essenziale ottimismo della regista ("A me sembra che dedicare tante energie a questo lavoro, in un momento storico così confuso, fatto di rabbia e unanimità, conformismo e frustrazione, sia un gesto di grande ottimismo."<sup>14</sup>) emerge nel finale, che risulta tuttavia la

<sup>13</sup> Cfr. Gian Carlo Caselli, "La Trattativa, ex procuratore Caselli: 'Sviste e omissioni nel film della Guzzanti'", *il Fatto Quotidiano* 07.09.2014, <http://ilfattoquotidiano.it/2014/09/07/la-trattativa-ex-procuratore-caselli-sviste-e-omissioni-nel-film-della-guzzanti/1113390/>, 29.02.2016.

<sup>14</sup> Sabina Guzzanti, *Note di regia*, <http://latrattativa.it/prodotto/note-di-regia/>, 27.02.2016.



Fig. 8: Immagini di repertorio: telegiornale 1992

parte forse meno riuscita della docufiction in quanto cede improvvisamente a un pathos che mal si concilia col tono ironico generale dell'opera. Nella sequenza che precede la scena conclusiva in cui Spatuzza parla di padre Puglisi scorrono infatti le immagini dei funerali di alcune vittime di mafia – si riconoscono, per esempio, Peppino Impastato, Rocco Chinnici, Pio La Torre e lo stesso 'don 3P', che funge da ponte – seguite da un'ipotetica 'lettura' in chiave guzzantiana dell'agenda rossa di Borsellino. In questa fase, anche la colonna sonora – affidata a Nicola Piovani – cambia registro: se fino a questo punto aveva mantenuto un ritmo incalzante accompagnando allo stesso modo gli episodi di finzione e le parti documentarie, ora invece propone musiche commoventi. La svolta retorica deve forse ricordare al pubblico e ai potenziali critici che, sebbene inseriti in una narrazione satirica e talvolta grottesca, i morti di cui si parla non sono usciti dalla penna di alcuno sceneggiatore ma dalla nuda realtà.

### **La trattativa nelle sale cinematografiche**

La criminalità organizzata è da decenni presente nel cinema italiano e dagli anni Ottanta del XX secolo anche nella fiction televisiva. Agli spettatori si propongono trasposizioni cinematografiche di opere letterarie<sup>15</sup>, biografie sceneggiate di personaggi reali, storie di pura finzione, veri e propri docu-

<sup>15</sup> Si va dal classico *GIORNO DELLA CIVETTA* che Damiano Damiani trasse dall'omonimo romanzo di Sciascia a *GOMORRA*(2008), che Matteo Garrone ha tratto dall'omonimo libro di Roberto Saviano, per citare solo due esempi.

mentari realizzati a scopo informativo per adulti<sup>16</sup> o come materiale didattico per le scuole<sup>17</sup>. Lo stesso Festival di Venezia 2014 ha visto uscire, oltre a LA TRATTATIVA, anche l'edizione restaurata di TODO MODO (1976) di Elio Petri, tratto da un racconto di Sciascia, e BELLUSCONE: UNA STORIA SICILIANA (2014)<sup>18</sup>, del regista palermitano Franco Maresco, incentrato sui rapporti tra Silvio Berlusconi e la Sicilia. La produzione in tema è dunque ormai vastissima e se in un primo tempo la mafia di cui si parlava era essenzialmente Cosa nostra, oggi lo spettro si è ampliato<sup>19</sup> e tanto al cinema quanto alla tv gioca un ruolo di primo piano la camorra napoletana<sup>20</sup>. Anche la gamma dei generi e dei toni si è arricchita: se un tempo non ci si discostava dal genere drammatico, pian piano hanno cominciato a far capolino anche delle commedie, come JOHNNY STECCHINO (1991) di e con Roberto Benigni o il recente LA MAFIA UCCIDE SOLO D'ESTATE (2013), esordio alla regia di Pierfrancesco Diliberto. Sabina Guzzanti – che ha realizzato, come autrice e attrice, numerose produzioni non solo per il cinema, ma anche per il teatro ed è nota al grande pubblico italiano soprattutto grazie alla tv – attinge liberamente alle opere dei predecessori ponendo il suo lavoro a cavallo fra generi e toni diversi. A quale pubblico, dunque, si rivolge? Se i suoi film precedenti – come l'inchiesta giornalistica DRAQUILA (2010) – avevano attirato nelle sale prevalentemente spettatori di sinistra che apprezzavano la sua vis polemica e dissacrante, nella TRATTATIVA è evidente l'intento di rivolgersi a un pubblico più vasto, qualunque orientamento politico esso abbia: a quella larga parte dell'opinione pubblica che non legge libri e legge poco i giornali, ma anche a coloro che, pur tenendosi informati, non sono riusciti a farsi sfuggire o hanno dimenticato alcuni particolari della complessa vicenda Stato-mafia. Le premesse erano dunque buone, tanto più che il cinema, in quanto svago re-

---

<sup>16</sup> Si ricordino, a titolo d'esempio, IN UN ALTRO PAESE, un film di Marco Turco scritto con Vania del Borgo e Alexander Stille (2005) e UOMINI SOLI, di Attilio Bolzoni e Paolo Santolini (DVD e libro, 2012), anch'essi incentrati sui rapporti fra lo Stato italiano e Cosa nostra.

<sup>17</sup> Per esempio *Io ricordo*, a cura della Fondazione progetto legalità, tratto da *Per questo mi chiamo Giovanni* di Luigi Garlando (Milano: Rcs Fabbri Editori, 2004) e *La memoria ritrovata: storie delle vittime della mafia raccontate dalle scuole* (Palermo: Palumbo, 2005). Per maggiori informazioni: [www.progettolegalita.it](http://www.progettolegalita.it).

<sup>18</sup> È interessante osservare, a margine, che la versione del film destinata al pubblico tedesco cambia sottotitolo e diventa BELLUSCONE: WARUM DIE ITALIENER BERLUSCONI LIEBEN. Il film è uscito in Germania nell'aprile 2015.

<sup>19</sup> Anche perché magistrati e studiosi non parlano più di 'mafia' bensì di 'mafie' italiane.

<sup>20</sup> Oltre al già citato film di Garrone, si pensi a GOMORRA: LA SERIE, curata dallo stesso Saviano e prodotta per Sky.

lativamente poco costoso, sta riconquistando i favori degli italiani. Tuttavia, il film ha avuto sinora un percorso accidentato: uscito nelle sale con regolare distribuzione nel settembre 2014, ha fatto registrare uno scarso successo di botteghino<sup>21</sup> ed è stato perciò ritirato, dopo soli dieci giorni, dal circuito cinematografico. Successivamente, però, è ‘risuscitato’ attraverso canali di distribuzione alternativi: associazioni culturali, associazioni antimafia o semplici cittadini organizzano direttamente le proiezioni servendosi per esempio dei social network per dare il via a petizioni che le richiedono.<sup>22</sup> Restano allora da spiegare le ragioni dello scarso interesse iniziale: semplicemente perché in un periodo di crisi le persone si rifugiano più che mai nei film leggeri, come dicono alcuni? O perché la pellicola è stata boicottata dai media, come sostengono altri? Oppure perché, di fronte a certi fatti, molti preferiscono chiudere gli occhi e rifugiarsi nel quieto vivere? O magari si tratta di un fenomeno più complesso, legato in parte al fascino del male, per cui oggi giorno – come suggerisce Tanja Weber analizzando altre opere sulle pagine di questa rivista – produzioni di diverso taglio come GOMORRA: LA SERIE sembrano essere più adatte a suscitare interesse ed avviare discussioni rispetto al classico contrasto fra buoni e cattivi in stile poliziesco che ritroviamo, per esempio, nelle fiction dedicate a Falcone e Borsellino o a lavori d’impostazione documentaria come LA TRATTATIVA?<sup>23</sup>

### Considerazioni conclusive

Da LA TRATTATIVA emerge una precisa tesi – non solo sui negoziati Stato-mafia degli anni Novanta, ma anche sul diffuso degrado morale che, di conseguenza, ha investito la società italiana – motivo per cui alcuni critici hanno accusato la regista di voler imporre agli spettatori la ‘sua’ verità, benché Sa-

<sup>21</sup> La Guzzanti è stata accusata di essere ricorsa al succitato tweet di solidarietà per Riina e Bagarella con il preciso scopo di suscitare interesse intorno al film. Cfr. “Stato-mafia”, *la Repubblica* 9.10.2014.

<sup>22</sup> Cfr. “La trattativa a furor di popolo”, *cinematografo.it* 29.04.2015, <http://cinematografo.it/news/la-trattativa-a-furor-di-popolo/>, 26.02.2016, e “200 spettatori per *La trattativa*”, *primonumero* 03.02.2015, <http://primonumero.it/attualita/primopiano/articolo.php?id=18622>, 26.02.2016.

<sup>23</sup> Cfr. Tanja Weber, “Perché sono tutti cattivi: Strategien der Anziehung und Abstoßung in GOMORRA: LA SERIE”, *Romanische Studien* 2 (2015): 197–232, qui 231. Per riflettere sulla tesi suggerita da Tanja Weber varrebbe la pena di confrontare GOMORRA con altre fiction seriali italiane di grande successo e di carattere più classicamente poliziesco, come SQUADRA ANTIMAFIA: PALERMO OGGI (Canale 5), ormai giunta all’ottava stagione (2016) e molto seguita anche sui social network.

bina Guzzanti abbia energicamente affermato il contrario. E non è da escludere che lo scarso successo di botteghino sia da addebitare anche al fatto che una parte del pubblico si aspettasse dalla Guzzanti una rappresentazione dei fatti comunque tendenziosa e scontata. L'aspetto più interessante di questa docufiction potrebbe forse essere, allora, proprio l'accoglienza che le ha riservato il Paese – a partire dalla difficoltà a reperire fondi e a ottenere contributi statali – perché induce a riflettere sul rapporto che gli italiani hanno con lo Stato, con la politica e con certe tematiche scottanti.



## La Roma campy

### La rappresentazione della città eterna ne LA GRANDE BELLEZZA di Paolo Sorrentino

Stefanie Öller (Wien)

**RIASSUNTO:** L'opera filmica LA GRANDE BELLEZZA di Paolo Sorrentino offre una nuova visione della città di Roma, in cui il motivo dominante rappresenta lo spettacolo che si esterne nei vari aspetti filmici. L'analisi della rappresentazione della città la quale è intrecciata a quella del protagonista, Jep Gambardella, viene trattata in questo articolo.

**PAROLE CHIAVE:** camp, La grande bellezza, Sorrentino, film, Roma, città spettacolo Rom; Stadt; Spektakel; Film; Sorrentino; La grande bellezza

Una nuova visione della città di Roma viene proposta dall'opera filmica LA GRANDE BELLEZZA (2013) di Paolo Sorrentino attraverso la vista soggettiva di Roma dello scrittore e protagonista Jep Gambardella. Ma quale immagine, ovvero quale visione fornisce la pellicola di Sorrentino? Come viene rappresentata la città eterna al giorno d'oggi dopo l'ultima significativa opera filmica ROMA (1972) di Fellini?

Per il fatto che tutta la vicenda filmica presentata è quella del romanzo del protagonista, Jep, essa è dunque frutto della sua immaginazione, come poi rivelato nella sequenza finale. L'immagine della città data in complesso è sofisticata dall'invenzione del romanziere, il che si esprime sia nella messa in scena dell'ambiente che nelle ostentazioni del protagonista, o più concretamente la rappresentazione della città e dell'uomo si fondono nella vicenda. L'elemento unificatore, oltre il protagonista, rappresenta lo spettacolo che si esterne nei vari aspetti filmici, i quali vengono presi in analisi.

Tutto il film si basa su tecniche, per meglio dire strategie narrative a livello audiovisivo, che indicano che dalla finzione filmica viene suggerita la percezione soggettiva della vicenda. In realtà, già il paratesto, un passaggio tradotto in italiano, di *Voyage au bout de la nuit* (1932) di Louis-Ferdinand Céline (1894–1961), accenna al viaggio immaginario, di cui consiste il film, che rappresenta perfino un romanzo, ma questo si rende ancora impensabile all'inizio della pellicola.

Viaggiare è proprio utile, fa lavorare l'immaginazione.  
 Tutto il resto è delusione e fatica.  
 Il viaggio che ci è dato è interamente immaginario.  
 Ecco la sua forza.

Va dalla vita alla morte. Uomini, bestie, città e cose, è tutto inventato.  
 È un romanzo, nient'altro che una storia fittizia.  
 Lo dice Littrè, lui non si sbaglia mai.

E poi in ogni caso tutti possono fare altrettanto.  
 Basta chiudere gli occhi.

È dall'altra parte della vita.<sup>1</sup>

La sequenza iniziale si distingue dal resto della vicenda filmica e sembra non appartenere alla storia di Jep, ma accenna ai temi affrontati nella trama e introduce la città di Roma. Per quanto riguarda la sua funzione narrativa, questa prima sequenza può essere considerata, dunque, un prologo.<sup>2</sup> All'inizio dei piani introduttivi, filmati con movimenti complessi da una gru, presentano l'area del Gianicolo da vari punti di vista, offrendo una percezione più verosimile dello spazio. Successivamente un montaggio alternato mostra sia turisti giapponesi che un coro, il quale canta "I lie" di David Lang. Uno dei temi affrontati in questa sequenza iniziale, il quale diventa poi importante per la vicenda seguente, è la morte, illustrata per un turista giapponese che cade morto per terra, mentre scatta delle fotografie. Questa vicissitudine dà adito a varie interpretazioni, fra cui un'allusione al famoso proverbio di Napoli, adottato per Roma: "Vedi Roma e poi muori".<sup>3</sup> Ma il fatto che il turista muoia colpito dalla bellezza della città eterna, a cui ci potrebbe far pensare altrettanto il titolo del film, non è l'unico motivo. Tenendo conto di quello che Jep (Toni Servillo) dice in una sequenza successiva, vale a dire: "Sta morendo tutto quello che mi sta intorno. Persone più giovani di me, cose. Mi

<sup>1</sup> Tutte le citazioni sono tratte dal film, cioè dal DVD, siccome non tutte sono identiche ai passaggi della sceneggiatura. Cfr. Paolo Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA* (Italia e Francia: Indigo Films, Babe Films e Pathé Production, 2013), 00:00:27. Anche nell'opera di Céline il passaggio serve da paratesto. Cfr. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (Parigi: Gallimard, 1998).

<sup>2</sup> Cfr. Lorenzo Codelli, "Entretien avec Paolo Sorrentino. 'Je cherche un père'", trad. da Paul Louis Thirard, *Positif: revue mensuelle de cinéma*, Jun. (2013): 27-30, qui 27. Paolo Sorrentino descrive la sequenza iniziale come prologo in quest'intervista.

<sup>3</sup> Cfr. Kai Uwe Schierz, "'Rom sehen und sterben': Perspektiven auf die Ewige Stadt", in *Rom sehen und sterben...: Perspektiven auf die Ewige Stadt: um 1500-2011*, a cura di Susanne Knorr e Carina Brumme (Bielefeld: Kerber, 2011), 9-15, qui 9.





Fig. 1: La Fontana dell'Acqua Paola e il coro alle spalle del panorama su Roma (00:03:40; 00:03:26). Tutti i fotogrammi sono, ugualmente alle citazioni, tratti dal DVD: Sorrentino, LA GRANDE BELLEZZA.

muoiono davanti e io ...”, sembra più ovvio che si tratta di uno dei primi incidenti, che accennano a questa dichiarazione.<sup>4</sup> La scritta “Roma o morte” sul monumento equestre a Garibaldi, presentata in precedenza tra i vari pani introduttivi, s’inserisce in questa serie di avvisi. La prima sequenza finisce con il panorama sulla città dalla balaustra, davanti alla Fontana d’Acqua Paola, ossia con quello che il turista, prima di morire, ha visto per ultimo. Questa sequenza iniziale è di conseguenza dedicata a Roma, vale a dire alla bellezza della città, la quale il coro sembra quasi decantare (1).



Fig. 2: Jep Gambardella (Toni Servillo) in scena (01:20:55)

## Lo spettacolo dell'uomo: l'esteta e conoscitore del *camp* Jep Gambardella

Il napoletano Jep Gambardella si è trasferito a Roma a 26 anni, è un personaggio contraddittorio, sensibile, un esteta, un intellettuale, un giornalista e uno scrittore. Il romanziere si presenta sempre sotto la giusta ottica, esibendo le sue qualità retoriche. Quando esce si veste elegantemente e in modo vistoso, indossando un abito, spesso un Borsalino e di solito tiene una sigaretta in mano. Tipici per l'esteta sono le pose e i gesti ponderati, esagerati, e la mimica a volte innaturale e affettata (2). Per via di questo atteggiamento il personaggio di Jep sembra proprio dotato della sensibilità *camp*, di un gusto di stilizzazione, d'artificio.<sup>5</sup> Si tratta di un estetismo che privilegia sia un atteggiamento che un modo di guardare il mondo, che si esprime nell'ammirazione dell'innaturale, nel badare alle apparenze, trasformando la vita in una messa in scena, in una recita, in cui la parodia e l'autoparodia si avvicinano. Nel mondo prevale l'estetica, la forma, sul contenuto, l'ironia sulla serietà. Jep incarna un tale personaggio *camp*, in quanto rivolge costantemente l'attenzione sullo stile, il che implica di divertirsi della volgarità degli

<sup>4</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 01:45:47–56.

<sup>5</sup> In effetti Umberto Contarello dice in un'intervista su Paolo Sorrentino, che gli interessano personaggi "marginali, patetici e tragicomici", che comportano con sé a volte "una deriva un po' compiaciuta sul kitsch." Domenico, Monetti e Luca Pallanch, "Conversazione con Umberto Contarello", in *Il cinema di Paolo Sorrentino*, a cura di Paolo De Sanctis et al. (Roma: Laboratorio Gutenberg, 2010), 207–13, qui 210. Kitsch e *camp* sono due concetti correlati, però *camp* a differenza del kitsch è sempre legato all'affetto, ovvero esiste una simpatia fra l'uomo e il suo comportamento e il suo gusto.



Fig. 3: Estetica *camp*: Suor Maria e i fenicotteri (02:00:36)

altri e incantare il suo ‘pubblico’ attraverso il proprio atteggiamento da divo. Caratteristica per la sensibilità *camp* è l’élite, l’abbondanza, solo in un tale ambiente può esprimersi un tale gusto, in circostanze di noia, che permettono di dedicarsi all’estetica artificiale del *camp*.<sup>6</sup>

La sequenza per eccellenza per cui si palesa la sensibilità *camp*, ambientata in un negozio d’alta moda, è quella in cui Jep descrive come comportarsi ad un funerale, “l’evento mondano par excellence”.<sup>7</sup> Egli espone le regole da seguire, dove collocarsi, i gesti da compiere, le parole da dire ai parenti e ciò che non si deve fare, vale a dire piangere, perché per lui sarebbe immorale “rubare la scena al dolore dei parenti”.<sup>8</sup> Alla messa funebre Jep si ferma intenzionalmente in un posto della chiesa dove entra la luce da una finestra; ciò ricorda una scena teatrale, anche per via del fatto che Jep stia per piangere. Il comportamento ironico di Jep si manifesta inoltre, quando risponde “in maniera verticale” a Stefano, il custode delle chiavi dei più palazzi di Roma, che aveva appena detto che Roma era molto peggiorata.<sup>9</sup> Un esempio dell’estetica di *camp* dal punto di vista ottico fornisce, invece, la sequenza con i fenicotteri nella quale il tono di rosa del cielo è in armonia con il più-maggio rosa pallido dei fenicotteri, avvolgendo l’ambiente in un’atmosfera soave (3). Un’immagine affine rappresenta, per di più, quella con S. Pietro circondato da siepi, visto da lontano, di notte.

<sup>6</sup> Cfr. Susan Sontag, “Notes on ‘Camp’” in *Against Interpretation and Other Essays*, a c. di Susan Sontag (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966), 275–92.

<sup>7</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 01:18:50–1.

<sup>8</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 01:21:23–5.

<sup>9</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 01:13:42–3.

Nonostante la sensibilità *camp* sia legata alle circostanze di noia, Jep si rende conto dopo il suo sessantacinquesimo compleanno, della celerità con cui il tempo scorre. Per questo annuncia: “non posso più perdere tempo a fare cose che non mi va di fare”.<sup>10</sup> Egli giunge a questa constatazione dopo che Orietta (Isabella Ferrari), una sua amante, gli voleva mostrare degli autoscatti che fa circolare su “Facebook”. Jep considera le ostentazioni volgari di Orietta come tempo perduto, ma tuttavia egli dedica gran parte del suo tempo alle feste e alle apparenze. Parlando con il conoscente Alfredo, Jep sottolinea addirittura che esce la sera, anziché restare a casa, come fanno le “belle persone”, come Jep le definisce, poi, con ironia, sorridendo.<sup>11</sup> Benché il suo comportamento nei confronti della società mondana sia ambiguo, egli ha scelto essa e preferisce restarci.

### La Roma mondana: la società dello spettacolo

Esemplare per la società mondana di Roma sono gli amici di Jep, tra cui il suo migliore amico, Romano.<sup>12</sup> Egli ammira Jep, essendo un modello per lui, anche per via del suo unico romanzo, che Romano definisce un “capolavoro”.<sup>13</sup> L’amico a differenza di Jep scrive opere di teatro, ma pare che non abbia molto talento dato che non può permettersi altro che una stanza in un appartamento per studenti e Jep lo aiuta a trovare un teatro, oltre che dei finanziamenti. Infine, Romano segue il consiglio di Jep di scrivere qualcosa di suo, e recita al teatro, parlando dei progetti che non ha realizzato, delle sue delusioni. La più grande delusione pare, difatti, la città di Roma, come spiega Romano all’amico che gli chiede il perché del suo ritorno al paese natale, dopo quarant’anni in città. Apprendiamo dunque che Romano non è romano, è venuto a Roma quando era giovane, ma non ha avuto tanto successo, come Jep o come ci si aspettava. Si è cullato in vane speranze d’amore, lasciandosi sfruttare da una giovane donna, ma tranne il caro amico, nessuno merita d’essere salutato. Pare proprio che questa serie di feste, di conversazioni, di “acrobazie intellettualistiche”, di persone egoiste, questa società dello spettacolo, l’abbia altrettanto deluso.<sup>14</sup> Molto significativa per gli amici

<sup>10</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 00:32:12–5.

<sup>11</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 01:36:08–9.

<sup>12</sup> Romano è interpretato dal regista e attore Carlo Verdone, il quale ha girato molti film del genere commedia, ambientati a Roma, fatto a cui ci potrebbe rimandare il nome stesso del personaggio.

<sup>13</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 00:24:06.

<sup>14</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 00:41:46–7.

di Jep è inoltre l'amica Stefania (Galatea Ranzi), che si crede superiore agli altri, essendo madre e avendo una famiglia. Ma Jep le svela che questa è una menzogna. Ella è una femminista di 53 anni, vicina al Partito Comunista, come lasciano supporre le sue divagazioni sul marxismo e sul collettivismo, compiute pienamente solo a Roma. Avendo scritto dei romanzi, si vanta di essere scrittrice di "impegno civile", che però ormai collabora con la televisione per progetti, come la *reality show* "La fattoria delle ragazze", provando ad "essere moderna".<sup>15</sup>

Gli altri amici di Jep presentati sono: la cara Dadina (Giovanna Vignola), Viola (Pamela Villoresi), Lello (Carlo Buccirosso), un uomo d'affari, sua moglie Trumeau (Iaia Forte), il poeta e amante di Dadina, Sebastiano Paf (Severino Cesari), e delle ospite meno significative, vale a dire l'attrice (Anna Della Rosa) che ammira Romano e Lorena (Serena Grandi), un'ex soubrette televisiva. Le feste in forma di serate di danza in discoteca oppure in ambito privato con eventi artistici, servendosi dell'inganno dello spettacolo, li uniscono tutti. In occasione di questi eventi si manifesta la particolarità di *camp*, ossia il fatto che il contenuto passi in secondo piano a favore della forma, dell'apparenza. Questa vale ancora di più per gli spettacoli, in cui la forma è identica al contenuto. Lo spettacolo, secondo il concetto della società dello spettacolo di Debord, è una visione dominante della società e costituisce perciò una forma sociale che si esprime nella sua attrazione.<sup>16</sup> A tal proposito Jep descrive il suo arrivo a Roma a 26 anni:

Sono precipitato abbastanza presto, quasi senza rendermene conto, in quello che si potrebbe definire vortice della mondanità. Ma io non volevo essere, semplicemente, un mondano. Volevo diventare il re dei mondani. E ci sono riuscito. Io non volevo solo partecipare alle feste. Volevo avere il potere di farle fallire.<sup>17</sup>

Le parole di Jep illustrano come lo spettacolo, che "non ha altro scopo che affermare sé stesso", e riprendendo "l'ordine spettacolare", impregni la realtà.<sup>18</sup> Le relazioni sociali umane sono mediate da immagini, da rappresentazioni, in cui prevale l'aspetto visivo: una festa segue un'altra e una messa in scena un'altra ancora. In modo esemplare si palesa questo rapporto sociale tra gli uomini e le immagini nella sequenza in cui Orietta raccon-

<sup>15</sup> Sorrentino, LA GRANDE BELLEZZA, OO:45:16-46:20.

<sup>16</sup> Cfr. Guy Debord, *La società dello spettacolo*, trad. da Valerio Fantinel e Miro Silvera (Bari: De Donato, 1968), 8-9.

<sup>17</sup> Sorrentino, LA GRANDE BELLEZZA, OO:32:47-33:38.

<sup>18</sup> Debord, *La società dello spettacolo*, 12.

ta a Jep che scatta tante fotografie di sé stessa, per conoscersi meglio e per condividerle con i suoi amici su “Facebook”. Invece di appartenere a sé stesse, le persone si rappresentano in quanto contemplan lo spettacolo, ovvero l'apparenza, alienandosi e dimenticandosi per un certo tempo della loro “vita devastata”.<sup>19</sup> Jep afferma appunto che vivono nelle loro menzogne e per cui parlano solo di “sciocchezze”. Per questo Jep conclude: “siamo tutti sull’orlo della disperazione e non abbiamo altri rimedi che guardarci in faccia, farci compagnia e prenderci un po’ in giro.”<sup>20</sup>

La contemplazione dello spettacolo da parte dei personaggi viene resa visibile allo spettatore tramite scene che consistono maggiormente di primi piani di persone che ballano, inseriti in una serie di tanti piani dell’evento. Un tale uso di piani si mostra nella seconda sequenza attraverso un montaggio veloce in accordo con la musica e la lunghezza della sequenza, composta da scene ottiche, che contribuiscono all’effetto contemplativo.<sup>21</sup> Ancora più fenomenale per la sua natura di un evento privato, esclusivo, per pochi eletti con una band, con un lanciatore di coltelli e un’esibizione artistica, è la festa del collezionista d’arte contemporanea Lillo De Gregorio (Pasquale Petrolo). Gli invitati danzano al ritmo della musica lenta e saltano agli occhi i vestiti ricercati, adeguati all’ambiente quasi fantastico del giardino, illuminato di notte. Prevalgono primi piani o figure intere, spesso di dietro o lateralmente, mettendo in risalto i movimenti esagerati, e come si perdono nella contemplazione dell’evento artificiale. Una terza festa si svolge nella terrazza di Jep, dove viene consumata cocaina, il che allude al fatto che queste feste mirino ad evadere dalla realtà. Jep, un po’ in disparte, dice alla sua collaboratrice domestica Ahè: “Ma guarda questa gente, questa fauna. Questa è la mia vita, non è niente.”<sup>22</sup> Il commento di Jep rinvia all’osservazione di Debord che il tempo dedicato allo spettacolo è dedicato all’illusione, essendo lo spettacolo nient’altro che la manifestazione dell’illusione, in cui la rappresentazione prende il posto della realtà e l’apparenza il posto dell’essere.<sup>23</sup> Lo spettacolo va “da nessuna parte” come afferma Jep per i più bei trenini (persone che

<sup>19</sup> Cfr. Debord, *La società dello spettacolo*, 8–10, 21. L’espressione “vita devastata” è utilizzata da Jep. Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 00:49:07.

<sup>20</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 00:47:08–49:25.

<sup>21</sup> Cfr. Gilles Deleuze, *L’image-temps: cinéma 2* (Parigi: Les Éditions De Minuit, 1985), 7–11. Con l’espressione “scene ottiche” mi riferisco a quella della “situation optique pure”, che include il sonoro, introdotta da Deleuze.

<sup>22</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 01:38:45–38:53.

<sup>23</sup> Cfr. Debord, *La società dello spettacolo*, 15, 130.



Fig. 4: I trenini di Roma sulla terrazza che dà sul Colosseo (1:37:33)

danzano in fila) di Roma (4).<sup>24</sup>

L'idea negativa data della società romana ed italiana si manifesta varie volte, e viene comunicata anche da altri personaggi, a prescindere da Jep. Secondo Stefano (Giorgio Pasotti), "Roma è molto peggiorata."<sup>25</sup> Orietta, di Milano, ammette che trova "i romani davvero insopportabili". Al suo commento Jep aggiunge che "i migliori abitanti di Roma sono i turisti", riferendosi probabilmente, tra l'altro, al fatto che loro godano della bellezza della città.<sup>26</sup> Successivamente Jep rimanda in modo negativo al divismo collettivo, celebrato con le feste, chiamando l'Italia il "paese dei debosciati".<sup>27</sup> Il protagonista e i suoi amici si lamentano della città e del paese ma non hanno nessuna intenzione di cambiare nulla che riguarda allo stesso modo la loro vita. Sono immobili, impietriti, continuando a fare lo spettacolo dell'inganno. Perciò il Colosseo appare più volte nel film: è la metafora per quell'immobilità, per quella 'terra ferma' trasformata in spettacolo (turistico), sfruttando il simbolo della città romana come merce in varie forme (Fig. 5).<sup>28</sup>

## Roma ecclesiastica

In questa visione spettacolare della città rientra anche l'evento dell'udienza della "Santa", una missionaria africana, chiamata Suor Maria (Giusi Merli),

<sup>24</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 01:36:56–8.

<sup>25</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 01:13:40–1.

<sup>26</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 00:27:34–9.

<sup>27</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 01:09:08–9.

<sup>28</sup> Ulteriori osservazioni sulla metafora visiva del Colosseo seguono nel paragrafo "Lo spettacolo cittadino e architettonico".

la quale è venuta a Roma in occasione del conferimento di quest'onorificenza. La sala dell'udienza, in stile austero, ha l'aspetto di un'aula di tribunale, in conformità alla vita modesta della Santa, già molto anziana, dalla carnagione brunastra e con il viso segnato da rughe, dando piuttosto l'impressione di una moribonda. Chierici di vari paesi, di vari ordini e di varie comunità assistono a questo evento, e grazie a una sessione fotografica, svoltasi dopo l'udienza, viene consentito di conservare una memoria fotografica della Santa e dell'evento. I chierici scattano fotografie insieme a lei: dei primi piani mostrano in alternanza i fotografi lateralmente e i gruppi in campi medi, rivelando così l'effetto spettacolare e turistico. Sia l'udienza, trasformata in una specie di evento turistico, sia l'altra figura clericale importante del Cardinale Bellucci, che pare più un cuoco che un prete, perdono le loro funzioni, sottolineando come l'istituzione della Chiesa cattolica e i valori cristiani siano stati sorpassati. Soltanto Suor Maria sembra vivere e praticare la carità cristiana, come missionaria. E nonostante la sua età avanzata, la Santa, animata dalla fede, trova la forza di percorrere in ginocchio la scala Santa di S. Giovanni, per ottenere l'indulgenza parziale. La vita ascetica e l'impegno incessante per i simili sembrano averla consumata quasi completamente e conferiscono un carattere surreale alla figura, che nonostante manchi di realismo non entra nella prospettiva ironizzante da cui viene guardato il Cardinale Bellucci. Mediante un montaggio alternato la salita della Scala Santa di Suor Maria viene intrecciata al discorso finale di Jep sulla vita, descrivendola in un certo senso un aspro cammino che tuttavia promette una ricompensa (gli "sparuti, incostanti sprazzi di bellezza").<sup>29</sup>

L'obsolescenza della morale cattolica s'intravede ulteriormente in una breve sequenza in cui S. Pietro, sullo sfondo, forma un contrasto visivo con un gruppo di prostitute per strada, lungo un parapetto, di modo che circondino la sede cattolica. Questo contrasto a livello visivo si rispecchia a livello narrativo giacché una delle prostitute chiede a Lello, di passaggio in macchina con sua moglie Trumeau, perché non s'intrattenga quella sera, sottolineando il fatto che tradisca sua moglie. A questa serie di scene che giocano sui luoghi comuni si aggiunge quella del boss mafioso, il quale abita nella soffitta del palazzo di Jep, sopra di lui.<sup>30</sup> Da una parte questa coincidenza stabilisce

<sup>29</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 02:05:40–5. Secondo Sorrentino "la grande bellezza è esattamente questa gigantesca fatica di vivere che a Roma sembra così occulta, sdruciolevole e insidiosa, proprio perché, alle volte, la vita qui appare per nulla faticosa." Paolo Sorrentino, *La grande bellezza: diario del film* (Milano: Feltrinelli, 2013), 12.

<sup>30</sup> Molti critici, come per esempio Marella che descrive la pellicola come un "gigantesco luo-



uno stereotipo, ma dall'altra questa scena andrebbe forse interpretata in modo metaforico, vale a dire che la corruzione si nasconde ben visibilmente in alto, e ciò è oggetto di uno dei film precedenti di Sorrentino, *IL DIVO* (2008).

### Lo spettacolo cittadino e architettonico

In *La grande bellezza* s'intrecciano l'arte storica e quella contemporanea, che entrano in contrasto a favore dell'arte storica, mentre in quella contemporanea prevale un'idea negativa, in quanto prodotto di una società decadente e quindi sintomo di declino. Il primo esempio rappresenta una *performance* dell'artista Talia Concept (Anita Kravos), che si svolge all'esterno nella zona verde del Parco degli Acquadotti, sfruttando il luogo scenografico assoluto, in cui a quest'ora del mattino il verde del prato brilla ancora di più. Ma Jep guarda l'evento effimero ed unico con indifferenza. La *performance* di una donna nuda, che corre contro le mura dell'acquedotto, sbattendovi contro la testa, non convince l'ammiratore dell'arte 'classica', dell'arte bella. L'arte contemporanea non è né distrazione né tanto meno conforto, l'uomo fa parte dell'opera e coinvolge perciò il pubblico, sconvolgendolo.<sup>31</sup> A parte il fatto che si tratta di una *performance* 'volgare' che un conoscitore del buon gusto, come Jep, non può che sopportare con contegno.

---

go comune", affermano appunto che il film ha ricevuto il premio Oscar, poiché gioca sui luoghi comuni. Zagarrìo, invece, cerca di replicare a questi critici, argomentando che il film è "compiaciuto e narciso", come il protagonista per cui si deve provare empatia. Solo la sequenza iniziale con il giapponese che cade morto, la ritiene piuttosto assurda. Conclude che i movimenti di macchina sono straordinari e che il film è politico "nella sua rappresentazione di uno spaccato dell'Italia da Basso Impero." Tuttavia la visione apparentemente oleografica del protagonista ha esercitato un influsso sulla realtà, siccome esistono tour guidati per visitare i luoghi del film, il Comune di Roma ha creato un database dotato d'informazioni sui luoghi e Sorrentino ha ricevuto la cittadinanza romana onoraria. Cfr. Paolo Marella, "La Grande Bellezza: il grande luogo comune", *Artribune* 08/03/2014, consultato il 05/01/2015, [www.artribune.com/2014/03/la-grande-bellezza-il-grande-luogo-comune/fr](http://www.artribune.com/2014/03/la-grande-bellezza-il-grande-luogo-comune/fr); cfr. Vito Zagarrìo, "L'atlante delle emozioni: modi di produzione, modi di rappresentazione del territorio", *Bianco & Nero: rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia* No. 578, gen-apr (2014): 21-37, qui 24-5; cfr. Alberto Crespi, "Roma, il Grand Tour anche in 500", *Bianco & Nero: rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia* No. 578, gen-apr (2014): 28-32, qui 28.

<sup>31</sup> *Performances* simili a quella rappresentata erano messe in atto da Charlemagne Palestine, durante gli anni Settanta, sbattendo il suo corpo contro pareti, e gridando per emanare vibrazioni, che utilizzano lo spazio come corpo. Il personaggio femminile, invece, ricorda Marina Abramović. Cfr. Elisabeth Jappe, *Performance Ritual Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa* (Monaco: Prestel, 1993) 29-30, 39.

A questa prima sequenza riguardante l'arte contemporanea assomiglia una seconda che mette in scena una ragazza, che dipinge un quadro nella tradizione dell'espressionismo astratto. La giovane artista, Carmelina (Francesca Amodio), dipinge un "action painting", precisamente un "drip painting" alla Jackson Pollock (1912-1956), ma invece di lasciare le macchie di colore come sono, mischia i colori a mano, gridando e piangendo. Jep e gli altri guardano questo spettacolo né innovativo né provocatorio con incomprensione e con indifferenza (primo piano), finché lui e l'amica Ramona (Sabrina Ferilli) si distanziano per godersi, poi, l'arte barocca.

Solo in una terza sequenza, grazie ad una mostra di fotografie, l'arte contemporanea assume, finalmente, un valore positivo. La mostra comprende delle fotografie d'un artista (Ivan Franek), a partire dalla sua nascita, fatte da suo padre e poi da lui stesso, attaccate alle nicchie della loggia di Villa Giulia. Jep è commosso dalle testimonianze fotografiche che, forse, alimentano in lui il desiderio di lasciare un'ulteriore testimonianza, tramite un altro romanzo. Gli autoritratti fotografici dell'artista ricordano contemporaneamente gli autoscatti di Orietta, fatti, però, per un altro motivo, ovvero per divulgarli su "Facebook" per trovare conferma della sua bellezza. Jep non s'interessava delle pose qualsiasi di Orietta, i ritratti fotografici autentici invece lo colpiscono, perché esprimono una naturalezza alla quale lui non è abituato. La mostra unisce l'arte storica e quella contemporanea, integrando le fotografie nell'architettura rinascimentale.

I monumenti storici della città in contrasto all'arte contemporanea risvegliano la curiosità di Jep, tra cui l'edificio rinascimentale del Tempietto di Donato Bramante (1444-1514). Lo spettatore entra come uno spettatore qualsiasi, come Jep (soggettiva), ma per scoprire quello che è nascosto nel sotterraneo, così come per scoprire la stuccatura raffinata, occorrono gli occhi curiosi di una bambina, il cui sguardo imita di nuovo la cinepresa. La bellezza artistica nascosta di Roma, accennata in questa sequenza, si mostra, poi, nella sua grandezza in un giro notturno dei "più bei palazzi di Roma", in cui confluiscono i vari trucchi tecnici e visivi per mettere in scena le opere d'arte.<sup>32</sup> Stefano che possiede le chiavi dei palazzi, offre così a Jep e Ramona un evento alternativo, al posto di quello della giovane pittrice. Il tour comincia con un campo visivo nero, tranne che per un buco di serratura che permette a Ramona di rivolgere lo sguardo verso S. Pietro, illuminato di notte, come

<sup>32</sup> Sorrentino, LA GRANDE BELLEZZA, 01:15:05-7.

illustra il piano seguente.<sup>33</sup> Stefano apre la porta, contemporaneamente la cinepresa si allontana, indicando la vista su S. Pietro circondato da una siepe, tra Ramona e Jep. La cinepresa e allo stesso tempo lo spettatore seguono i tre personaggi, una musica accattivante accompagna i passi lenti per osservare tutto. Successivamente, scendono le scale, mentre camminano lungo un corridoio, adornato di sculture, e la cinepresa inquadra le stanze ai lati o le sculture collocate. Seguono primi piani di volti di sculture mezze illuminate, alle quali si aggiungono poi quadri, tra cui la “Fornarina” di Raffaello Sanzio (1483–1520), che ad un tratto appare in dissolvenza dal nero. In seguito un campo medio mostra le principesse, proprietarie di palazzi magnifici, che vengono trasformate in un quadro caravaggesco da una lampada che le illumina in mezzo al buio, mentre giocano a carte. Le principesse si possono considerare come il “simbolo di un’alta borghesia elitaria che custodisce avidamente i luoghi più belli della città”, e attraverso lo stratagemma di raffigurare le principesse come un quadro caravaggesco viene sottolineata la loro natura anacronistica.<sup>34</sup> Poi la cinepresa inquadra Ramona (figura intera) di spalle nella galleria prospettica, costruita da Francesco Borromini (1599–1667), e dopo pochi passi ci si accorge della falsa prospettiva.<sup>35</sup> Ella si gira e dice: “Avete visto, sembrava enorme invece è piccola, piccola.”<sup>36</sup> Meravigliandosi dell’illusione architettonica, come una bambina, dà l’impressione di rivolgersi al pubblico, e infatti vengono presentati questi posti per la prima volta sia a lei che allo spettatore. Il buco della serratura non solo offre uno sguardo insolito ed impressionante sulla basilica tanto nota, ma apre anche un’altra Roma a Ramona, la quale finora le era stata inaccessibile. Alla fine del giro notturno, nel giardino di Villa Medici, Ramona assume persino l’atteggiamento di una turista, scattando una foto a Jep e Stefano, tra le sculture dei “Niobidi”.<sup>37</sup>

La maggior parte dei palazzi visitati in questo giro notturno, oltre alla fon-

<sup>33</sup> La serratura appartiene al cancello del Priorato dei cavalieri di Malta e attira tanti turisti ogni anno. La borsa con le chiavi per “i più bei palazzi di Roma” è ispirata al libro “Le chiavi per aprire 99 luoghi segreti di Roma”, in cui Costantino D’Orazio fornisce una raccolta di posti eccezionali, meno conosciuti di Roma e le informazioni necessarie per visitarli. Cfr. Costantino D’Orazio, *La Roma segreta del film La grande bellezza* (Milano: Sperling & Kupfer, 2014), 1–2, 48–9.

<sup>34</sup> Enrico Maria Vernaglione, *La galassia di Jep Gambardella: un big bang chiamato Federico Fellini* (Taranto: Edita 2014), 33.

<sup>35</sup> La galleria prospettica si trova nel palazzo Spada. Cfr. D’Orazio, *La Roma segreta*, 54.

<sup>36</sup> Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, 01:17:29–32.

<sup>37</sup> Cfr. D’Orazio, *La Roma segreta*, 55–6.

tana d'Acqua Paola, a Piazza Navona, a palazzo Pamphilj e alla basilica di S. Lorenzo in Lucina, dove ha luogo la messa funebre per il figlio di Viola, sono stati costruiti in epoca barocca oppure sono stati trasformati in questo periodo. Da una parte questa ricorrenza stabilisce, ovviamente, un riferimento alla Roma barocca, e dall'altra costituisce un riferimento allo stile artistico dell'abbondanza e della stravaganza che collima con lo stile di vita della società mondana contemporanea presentata. Questo riferimento stilistico al barocco si riflette nuovamente nel gioco degli sguardi della cinepresa, prima di tutto nella sequenza del giro notturno per i vari palazzi. Ai paralleli con l'arte barocca si aggiungono, inoltre, l'uso della luce che rammenta quadri caravaggeschi, cioè il chiaroscuro, e l'illusione.

Il Colosseo, il monumento per eccellenza di Roma, riappare in varie sequenze, dato che la terrazza dell'appartamento di Jep dà sull'anfiteatro, trovandosi proprio davanti al palazzo.<sup>38</sup> Per individuare la funzione del Colosseo per la trama occorre analizzare più dettagliatamente le varie scene in cui appare, vale a dire i rapporti tra il monumento e l'ambiente, così come tra il monumento e i personaggi. Già dalla prima sequenza Jep non rivolge lo sguardo all'enorme anfiteatro, che, invece, lo spettatore scorge nella sua intera grandezza, quando egli si dirige verso un altro lato della terrazza. La sua attenzione è attirata dal cortile di un orfanotrofio, dotato di un giardino dove dei bambini e delle monache corrono, e vengono mostrate per delle soggettive di Jep.<sup>39</sup> In sottofondo suona la canzone armoniosa, quasi malinconica, "My heart's in the highlands". Le siepi e le aiuole del giardino sono disposte in forme geometriche e simmetriche, formano quasi un piccolo labirinto per i bambini, e lo spettatore si trova in mezzo, stravolto dai cambiamenti delle direzioni della cinepresa, che riprende i vari percorsi dei bambini, seguendoli una volta da davanti e una volta da dietro. Mediante i movimenti di macchina il gioco dei bambini viene tradotto in un gioco ottico per lo spettatore. Un primo piano di Jep, lentamente dal basso, lo mostra triste e nostalgico, mentre osserva il giardino. Dietro di lui, sullo sfondo, è vagamente visibile la parte superiore del cerchio del Colosseo, collegandolo all'antico anfiteatro, e viene messo in contrapposizione con il giardino fiori-

<sup>38</sup> Una terrazza come quella di Jep, dove s'incontrano intellettuali e altre celebrità, compare già in *LA TERRAZZA* (1980) di Ettore Scola.

<sup>39</sup> Cfr. Paolo Sorrentino e Umberto Contarello, *La grande bellezza* (Ginevra e Milano: Skira, 2013), 34–5. Il giardino mostrato è in realtà quello del palazzo Sacchetti, dove abita il personaggio di Viola, che si trova in via Giulia vicino al Tevere, a differenza del Colosseo. Cfr. D'Orazio, *La Roma segreta*, 39–43.

to e con i bambini. *L'hortus conclusus*, come un microcosmo custodito, pieno d'allegria, forma, ugualmente, un contrasto con le vestigia dell'anfiteatro antico, che ricorda violente battaglie. Di conseguenza sembra più intelligibile che Jep non guardi il Colosseo perché richiama alla mente la vanità, che il tempo consumi tutto, sia gli edifici sia gli uomini.

Un'ulteriore sequenza che raffigura la parte superiore del Colosseo con Ramona, lo associa nuovamente alla vanità e alla morte. Un primo piano riprende un piede di Ramona immobile all'ombra, davanti alla vista del Colosseo, e lascia intuire che sia morta. Il presentimento viene confermato dalla sequenza seguente, mostrando Jep, mentre compra le sigarette in un bar. Egli si muove lentamente, dando l'impressione che tutto intorno di lui, le persone, la TV, non lo riguardino. Quest'effetto è, al contempo, provocato dalla musica ritmica malinconica di sottofondo, oltre la quale non si sentono altri suoni. Una mezza figura di una coppia ricorda Jep e Ramona, e una donna stringe la mano di Jep che la osserva tristemente; poi gli chiede: "E ora chi si prende cura di te?"<sup>40</sup> Jep si rivolge a lei (primo piano), ma non risponde, non esiste un'altra persona. La sequenza successiva, collegata tramite un ponte musicale, presenta Viola, seduta, sola a tavola nel suo grande e pomposo palazzo, senza suo figlio Andrea, che si è suicidato. Poi, il piano seguente presenta un uomo che fa le condoglianze a Egidio (Massimo De Francovich), il padre di Ramona, pure lui seduto solo davanti ad un tavolo. Tutti sono rimasti senza compagnia, anche Jep, che vediamo successivamente di spalle in una mezza figura, isolato, mentre osserva la Costa Concordia mezz'affondata. È depresso, come viene, poi, mostrato da un piano di fronte.

Dadina, l'amica e direttrice del giornale per cui lavora Jep, gli aveva chiesto, in una delle sequenze precedenti, di andare al Giglio per fare un reportage sulla Costa Concordia, cosa che lui non aveva fatto per pigrizia. Ma pare che dopo la morte di Ramona, Jep abbia bisogno di lasciare Roma, la morte lo segue perennemente, può anche recarsi alla Costa Concordia che la ricorda inevitabilmente. La nave mezz'affondata davanti a Jep nell'acqua potrebbe alludere a varie interpretazioni. Quella più vicina, pensando al turista giapponese, morto d'improvviso nella sequenza iniziale, sarebbe che un altro viaggio turistico è finito male, il che sottintende che la tecnica, la nave, ha occupato il posto del sublime della natura. Quest'allusione è assecondata dalla posizione di Jep che, inquadrato di spalle in mezza figura, guarda la nave da una roccia, richiamando quasi i quadri romantici di Caspar David

<sup>40</sup> Sorrentino, LA GRANDE BELLEZZA, 01:28:16-8.



Fig. 5: Jep davanti alla Costa Concordia (01:28:53)

Friedrich (1774–1840; 5). Oppure la nave in naufragio simboleggia la città di Roma, vittima dello sfacelo decadente.

Verso la fine della pellicola il Colosseo riappare un'altra volta, quasi interamente in dissolvenza. Il piano che precede quello del Colosseo mostra Suor Maria, mentre sta dormendo; pare morta, ed illuminata dall'alto, richiama di nuovo il chiaroscuro caravaggesco. L'effetto di un quadro è, inoltre, evocato da due spigoli della finestra i quali incorniciano Suor Maria e Jep, seduto a fianco. Accompagnato da una musica sacra, appare in dissolvenza il Colosseo, sovrapponendosi ai due personaggi. L'immagine del monumento in dissolvenza per via dell'aspetto scheletrico e spettrale richiama nuovamente alla mente la vanità e la morte. In un certo senso, dall'apparenza spettrale del monumento viene indicato che il fantasma di cui è inseguita Roma è il Colosseo (6).<sup>41</sup> La città è determinata dal suo passato di cui non si può liberare, così

<sup>41</sup> Conoscendo le riflessioni di Sorrentino sulla città sembra che l'impressione scheletrica e spettrale del Colosseo sia una scelta intenzionale. In un'intervista dice: "Roma è il posto migliore del mondo in cui vivere". Alla domanda del perché risponde: "Perché Roma è morta. Una straordinaria città morta. È l'integrità del cadavere il grande miracolo estetico e mistico di Roma. È morta duemila anni fa e profuma ancora. Per sentirsi vivi bisogna ossessivamente relazionarsi alla morte. E se poi la morte ha le sembianze di una rutilante, incredibile bellezza, non ti senti ancora più vivo? È un'illusione senza dubbio, ma che male c'è a traversare l'esistenza dentro la bolla dell'illusione? La magia è l'arte dell'illusione, ma io la augurerei a chiunque, una vita magica". Cfr. Jep Gambardella, "La grande bellezza agli Oscar: Jep Gambardella intervista Sorrentino", *Vanity Fair* 02/03/2014, consultato il 26/12/2014, [www.vanityfair.it/show/cinema/14/03/02/oscar-2014-la-grande-bellezza-jep-gambardella-intervista-sorrentino](http://www.vanityfair.it/show/cinema/14/03/02/oscar-2014-la-grande-bellezza-jep-gambardella-intervista-sorrentino); cfr. Roberto Cotroneo, "Perché La Grande Bellezza è un capolavoro", consultato il 05/01/2015, <http://robertocotroneo.me/2014/03/09/grandebellezza>.

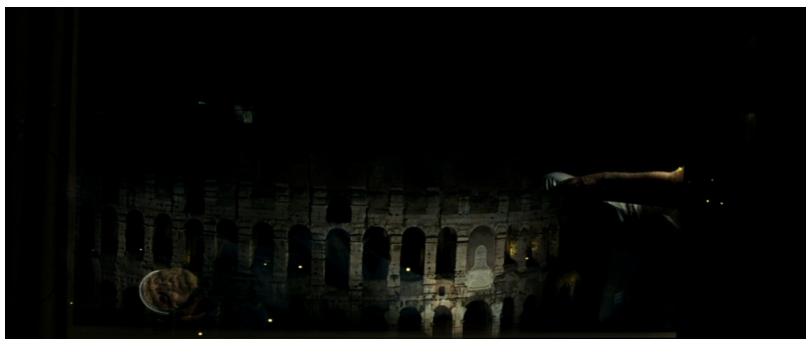


Fig. 6: L'aspetto spettrale del Colosseo in dissolvenza (01:57:47)

come Jep non può liberarsi dei ricordi del suo primo amore Elisa (Annaluisa Capasa), che riaffiorano nella sua mente. Ma per dare una nuova funzione al monumento che altrimenti sarebbe veramente fuori luogo, l'anfiteatro, una volta palcoscenico dei giochi dei gladiatori, è diventato il luogo di un altro spettacolo, quello del turismo odierno. E sebbene una parte del cerchio superiore del Colosseo sia spesso sullo sfondo, visto dalla terrazza, i personaggi non lo guardano, come se fosse invisibile, come se non esistesse. Non possono più vedere il monumento tanto noto. Oltre a ciò, il Colosseo viene inquadrato prima della sequenza che si svolge dal chirurgo estetico, alle spalle di Jep, stabilendo un paragone tra il monumento simbolo, il cui aspetto e 'vita' vengono prolungate artificialmente con chi fa uso di botulino per mantenere un aspetto giovane. Dal restauro la "singolarità" viene trasformata in immagine, facendone uno spettacolo, che rimanda costantemente ad un'epoca perduta.<sup>42</sup>

Al turismo come spettacolo rinviano ulteriormente i turisti giapponesi della sequenza iniziale, lo spettacolo di magia e la sessione fotografica dei chierici. Questi eventi promettono esperienze memorabili, se non addirittura indimenticabili, il che Sorrentino spinge all'estremo, lasciando morire un turista. Ma le esperienze, infine, si smascherano come illusione, appartenendo alla "spettacolarizzazione del mondo", in cui la realtà e la rappresentazione, o meglio lo spettacolo, stabiliscono un rapporto di reciprocità, in cui le imma-

<sup>42</sup> Cfr. Marc Augé, *Rovine e macerie: il senso del tempo*, trad. da Aldo Serafini (Bollati Boringhieri: Torino, 2012), 76; cfr. Arianna Di Genova, "Il restauro che uccide il Colosseo", *Il manifesto*, 21/01/2015, consultato il 28/07/2015, <http://ilmanifesto.info/il-restauro-che-uccide-il-colosseo>.

gini si sovrappongono al mondo reale, come esposto da Augé.<sup>43</sup> La “spettacularizzazione” si rende evidente in quanto i monumenti, tra cui la Fontana d’Acqua Paolo e Villa Giulia, sono puliti e bianchi e i parchi archeologici, cioè le Terme di Caracalla vengono usati addirittura di notte per lo spettacolo di magia. Per giunta il paesaggio urbano si adatta, servendo da retroscena per le esibizioni artistiche, come quella di Talia Concept, e spiccano fuori le insegne, come quella della “Banca popolare di Vincenza” oppure quella enorme di “Martini”. Non soltanto gli eventi della società che si presentano, ovviamente, come spettacoli fanno parte della “spettacularizzazione” di Roma, ma anche l’ambiente, così come l’uomo stesso, Jep, che si mette continuamente in scena come un divo.<sup>44</sup> Diversi commenti e rimandi, presentati da Jep o da altri personaggi, nell’opera filmica smascherano quest’illusione spettacolare, su cui è basata tutta la vicenda, la quale a prima vista inganna anche lo spettatore.

Il personaggio di Jep, mediante il quale sono collegati tutti i posti mostrati, trasforma tutto in un ambiente romano in sintonia con il suo atteggiamento. Durante le passeggiate notturne per la città, Jep osserva e contempla tutto senza informazioni ed evita i turisti, che a quell’ora dormono. Al contempo le vie deserte sottolineano la sua solitudine. Le varie sequenze, come in parte illustrato, fanno vedere palazzi magnifici, sculture, quadri e monumenti antichi nella Roma pulita e deserta d’estate, quando tutto è assolato e brilla ancora di più: sia il travertino dell’Acqua Paola, sia il prato o siano atmosfere romantiche soavi del tramonto o dell’alba, oppure di notte quando S. Pietro è illuminato o quando il blu scuro della notte incanta il giardino di Villa Medici. Le passeggiate nei “più bei palazzi di Roma” sono immaginarie, non solo perché finzionali, ma anche rispetto alla presentazione delle opere d’arte, che in realtà si trovano in vari palazzi e musei.<sup>45</sup> Sorrentino organizza lo spazio in modo diverso e crea un percorso, ovvero un “viaggio immaginario”, come propone il paratesto. L’unica ‘guida’ è Jep, che vaga a passo lento e con la

<sup>43</sup> Il concetto della “spettacularizzazione del mondo” è stato adottato da Augé, il quale la citazione riportata illustra più dettagliatamente. “Sono in atto dei processi di uniformazione e di spettacolarizzazione che ci allontanano sia dal paesaggio rurale tradizionale, sia dal paesaggio urbano nato nell’Ottocento. Due tendenze si stanno delineando: da un lato, l’uniformità dei ‘non luoghi’ (spazi della circolazione, della comunicazione, del consumo), dall’altro, il carattere artificiale delle ‘immagini’.” Augé, *Rovine e macerie*, 75. Per “immagini” intende simulacri e copie. Cfr. Augé, *Rovine e macerie*, 58–9.

<sup>44</sup> Cfr. Augé, *Rovine e macerie*, 54–9.

<sup>45</sup> Inoltre, il film offre la possibilità di vedere posti ed opere d’arte, a cui di solito il pubblico non ha accesso, se non solo in parte.



mente. Il trucco letterario di Jep è al contempo l'illusione di un viaggio filmico a Roma, di una visione di un esteta e allo stesso tempo di un misantropo.<sup>46</sup> Ma soprattutto la figura dell'esteta rappresenta il personaggio per eccellenza per lo spettacolo di Roma, siccome sa apprezzare la bellezza artistica e naturale, la quale lo affligge con sensazioni.

Sono le varie immagini filmiche a dare un'idea di Roma: la bellezza intera e memorabile della città che 'colpisce' il turista; l'abbondanza barocca che incanta anche la spogliarellista Ramona, e le cui forme sinuose sono un piacere per gli occhi il che Sorrentino traspone in un gioco ottico, raddoppiando quell'effetto; e il Colosseo, che pare uno scheletro di notte, un fantasma che insegue Roma, come il passato la città. Considerando la metafora nota della città come testo e la rivelazione che il film rappresenta un romanzo, quello che Sorrentino offre è un testo pieno di metafore e d'iperboli, che stanno nelle immagini filmiche, che lo spettatore deve decifrare anziché leggere, per capire l'opera cinematografica a fondo.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Jep si autodefinisce un "misantropo", rivolgendosi a Stefania in una sequenza sulla terrazza. Sorrentino, *LA GRANDE BELLEZZA*, OO:28:32-3.

<sup>47</sup> La metafora del testo per la città viene, tra l'altro, utilizzata, da Kevin Lynch, da Michel De Certeau e da Michel Butor.



## „Raccontare la realtà come fosse una storia“

### Zu Jörn Glasenapps Neorealismus-Studie

Giovanni di Stefano (Münster)

**SCHLAGWÖRTER:** Rezension; Neorealismus; Film; italienischer Film; Glasenapp, Jörn

Jörn Glasenapp, *Abschied vom Aktionsbild: der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne* (München: Wilhelm Fink, 2013), 133 S.

\*

\*\*

Neorealismus und kein Ende: Die Bedeutung des italienischen Neorealismus scheint im Lauf der Jahre keineswegs abzunehmen, eher das Gegenteil, sieht man die zahlreichen filmwissenschaftlichen Studien, die sich nach wie vor damit beschäftigen, sowie die vielen Filmemacher, die sich in aller Welt noch auf dessen Beispiel berufen.

Dabei lässt sich eine Tendenz in der internationalen Filmwissenschaft beobachten: eine Verlagerung des Schwerpunkts weg vom Ideologischen und Inhaltlichen, das jahrelang die Debatte, vor allem in Italien, bestimmt hat, hin zum Formalen und Erzähltheoretischen. Ein Beispiel dafür ist die hier besprochene Studie von Jörn Glasenapp, deren Ausgangsthese lautet: „Im Neorealismus kommt der Film gleichsam zu sich selbst, zeigt er das, was ihn ausmacht, in seiner reinsten Form, spielt er seine Potentiale am überzeugendsten aus“ (7). Für seine These stützt sich der Autor auf die theoretischen Schriften von André Bazin und Gilles Deleuze. Das Neue des Neorealismus sieht Bazin, der sich sehr früh damit auseinandersetzt, vor allem in der Art des Erzählens, die die Wirklichkeit nicht auf eine kausale Verkettung von Handlungen reduziere, sondern sie wie „einen unteilbaren Block“ (14) betrachte, d. h. dem Ereignishaften, dem (angeblich) Zufälligen und scheinbar Nebensächlichen Raum offen lasse. Deleuze geht noch weiter und erkennt im Neorealismus den Übergang von dem auf die Aktion fokussierten „Bewegungsbild“ (*l'image-mouvement*) des klassischen Kinos zum „Zeit-Bild“ (*l'image-temps*), das das Verlaufen der Zeit selbst in seiner Diskontinuität darstelle und charakteristisch für das Kino der Moderne sei. Hieran schließt der

Titel des Bandes von Glasenapp an, der anhand von fünf Schlüsselfilmen die Weiterentwicklung des neorealistischen Konzepts umreißen möchte.

Gegenüber Bazin hebt der Autor hervor, dass der Neorealismus seine ‚realistische‘ Wirkung nicht nur durch eine Verzicht-Ästhetik (Verzicht auf einen bruchlosen Handlungsverlauf, auf aufwändige Inszenierung, auf professionelle Schauspieler) erreiche, sondern auch und vor allem durch die ostentative Distanzierung vom kommerziellen Unterhaltungsfilm hollywoodscher Prägung:

Während Bazin die realistische Wirkung des Neorealismus über dessen Nähe zur Realität zu bestimmen sucht, ist demnach die eigentlich relevante Größe in diesem Zusammenhang dessen Ferne vom kommerziellen Unterhaltungsfilm (22),

an dem sich die Erwartungen der Zuschauer orientieren. Im neorealistischen Film würden diese Erwartungen konterkariert.

Wie dieser Bezug auf verschiedenen Ebenen funktioniert, zeigt der Autor mit einem schönen Beispiel aus *Ladri di biciclette*, dem Film, der nach einhelbigem Urteil idealtypisch den Neorealismus verkörpert; und zwar analysiert er die Szene, in der die Hauptfigur recht unbeholfen ein Filmplakat von Rita Hayworth (in der Titelrolle von *Gilda*, 1946) an eine Mauer klebt und dabei zu spät merkt, dass sein Fahrrad gestohlen wird. Die Falten im Plakat der Diva ließen sich, so Glasenapp, als symbolische Risse in der glatten Scheinwelt Hollywoods interpretieren, ein vom Regisseur De Sica bewusst eingesetztes Zeichen mit dem er den eigenen ‚realistischen‘ Anspruch als Umkehr von Hollywoods betörender Illusionskunst im Film selbst inszeniere. Dies alles ist schön beobachtet, aber nicht ganz neu, und der Autor hätte Belege dafür bereits in den Schriften von Cesare Zavattini, Hauptverfasser von De Sicas Drehbüchern und wichtigstem Theoretiker des Neorealismus in Italien (den er nur flüchtig einmal in einer Fußnote erwähnt) finden können. Zavattini schreibt:

Il tentativo vero non è quello di inventare una storia che somigli alla realtà, ma di raccontare la realtà come fosse una storia.<sup>1</sup>

(Die eigentliche Herausforderung besteht darin, nicht eine Story zu erfinden, die der Wirklichkeit ähnelt, sondern die Wirklichkeit zu erzählen, als sei sie eine Story.)

Der Konjunktiv-Satz verweist indirekt auch auf all die filmischen Mittel und Tricks, die nötig sind, um diesen Eindruck (die Wirklichkeit als Sto-

<sup>1</sup> Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.* (Mailand: Bompiani, 1979), 103.

ry) entstehen zu lassen. Nicht zu vergessen die politische Bedeutung, die im Wahljahr 1948, als sich die Konfrontation zwischen Christdemokraten und der Volksfront (Sozialisten und Kommunisten) dramatisch zuspitzt, der Szene beikommt. Das Hollywood-Kino, das in Italien wegen der Zensur während des Faschismus erst nach dem Krieg an Einfluss gewinnt, erweist sich als das beste Verbreitungsmittel des amerikanischen Way of Life, dessen illusorisch-utopischen Charakter die Plakatszene symbolisch entlarvt. Dem hält der Film ein anderes Identifikationsangebot entgegen, das auf den Werten des Alltags wie Arbeit, Familie und Zusammenhalten gründet, was einem aufmerksamen Zuschauer der ersten Stunde wie Thomas Mann in Amerika nicht entgeht, der in seinem Tagebuch notiert:

Italienischer Film ‚Bicycle Thief‘, bittere soziale Anklage, Alltagstragik sehr packender Art, aus kommunistischer Sphäre kommend, vorzüglich inszeniert, mit komischen Einschlägen gegen Kirche und Frömmerei. Bewegend. Sehr national-italienisch dabei.<sup>2</sup>

Die etwas breitere, auf das ‚Formale‘ fokussierte Definition von Neorealismus ermöglicht dem Autor unter einem Nenner – als weitere Etappen der neorealistischen Abkehr vom „Aktionsbild“ – sehr unterschiedliche Filme, die z. T. auf den ersten Blick mit seiner Ästhetik nicht mehr viel zu tun zu haben scheinen, zu analysieren: Fellinis *I VITELLONI* und *IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI*, Antonionis *LA NOTTE* und Pasolinis *ACCATTONE*. Die Analysen enthalten schöne Detailbeobachtungen und überraschende Querverbindungen. So veranschauliche in *I VITELLONI* das in der Wohnung des Moraldo „an den Nagel gehängte Fahrrad“ (30) symbolisch den Abschied vom Arbeitsethos und dem sozialkritischen Impuls von *LADRI DI BICICLETTA* und des Neorealismus der unmittelbaren Nachkriegszeit, wobei die Wahl einer Gruppe von jungen, jede Verantwortung von sich weisenden „Faulpelzen“ als Hauptfiguren den neorealistischen Verzicht auf einen ‚klassischen‘ Handlungsverlauf sozusagen thematisch auf die Handlungsebene selbst verlege: das Nicht-Handeln-Wollen/Können ist das Thema des Films. Die „Faulpelz“-Konstellation finden wir in *ACCATTONE* wieder, freilich in einem anderen Milieu angesiedelt: dem der marginalisierten Bewohner der Außenbezirke von Rom, die vom Wirtschaftswunder dieser Jahre ausgeschlossen bleiben und für die kleinbürgerliche Moral der neorealistischen Figuren der Nachkriegszeit nicht mehr empfänglich sind. Glasenapp spürt

<sup>2</sup> Thomas Mann, *Tagebücher 1949–1950*, hrsg. von Inge Jens (Frankfurt am Main: Fischer, 1991), 144.

interessante Querverbindungen zu I VITELLONI auf, macht gleichzeitig auf die entscheidenden Unterschiede aufmerksam. Die Arbeitsverweigerung des Titelhelden in Pasolinis Film deutet er überzeugend als Weigerung, die „heteronormativen Geschlechterrollenerwartungen“ (60) zu akzeptieren.

Am konsequentesten vollzieht sich die „Abkehr vom Aktionsbild“ bei Antonioni, der den neorealistischen Weg „in Richtung Kontingenz, das heißt einer weitgehenden Entlassung der Sequenzen, Szenen und Bilder aus dem Zwangsverband der Kausalität“ (77) noch weiter beschreibe. In Anlehnung an Deleuze analysiert der Autor den berühmten ziellosen Spaziergang von Lidia durch Mailand als eine ideale und radikalere Fortsetzung des Umherirrens von Vater und Sohn durch die Straßen von Rom auf der Suche nach dem Fahrrad in LADRI DI BICICLETTA, bei der der letzte Rest narrativer Begründung fallen gelassen werde, so dass der Schwerpunkt von der „Aktion“ in die Registrierung der optischen Situation verlegt werde. Die ersten Zuschauer sahen darin freilich vielmehr einen Bruch mit dem neorealistischen Ansatz und einen Versuch, narrative Verfahren der neueren Literatur in filmische Lösungen umzusetzen. Das eine – könnte man hinzufügen – schließt das andere nicht aus, wie ein Blick auf die frühen „neorealistischen“ dokumentarischen Kurzfilme von Antonioni GENTE DEL PO (1947) und N. U. – NETTEZZA URBANA (1948) zeigt, in denen es weniger um die Darstellung von Arbeitsabläufen als um die Interaktion von Mensch und Raum geht.

Am Schluss dieses idealen Parcours steht im Buch Fellinis CASANOVA, der „mit seiner offensiv ausgestellten Artifizialität“ (109) die neorealistische Forderung nach Authentizität ostentativ ins Gegenteil kehrt und doch, so Glasenapp, durch das Klaustrophobische und Zwanghafte, die hier die Befreiung vom Handlungszwang und das Einsperren in einer künstlichen Welt vermitteln, dialektisch „auch als ein *ex-negativo*-Eintreten für diese lesbar wäre“ (115).

Kritisch angemerkt werden muss, dass Glasenapp in seiner Studie kaum auf andere Ansätze und auf die Rezeptionsgeschichte der analysierten Filme (bezeichnenderweise enthält seine Bibliografie kaum italienische Titel) eingeht. Trotz dieser Einschränkung ein insgesamt durchaus interessanter und lesenswerter Beitrag zu den modernen Aspekten des Neorealismus.

## Das „Dasein als Inforg“

### Luciano Floridi untersucht, wie die Infosphäre unser Leben verändert

Bernhard J. Dotzler (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Rezension; Informations- und Kommunikationstechnologien; Philosophie der Information; Kopernikus; Darwin; Freud; Lacan; Internet; Big Data; Google; Facebook; Identität; Intelligenz; Narzissmus

Luciano Floridi, *Die 4. Revolution: wie die Infosphäre unser Leben verändert*, aus dem Englischen von Axel Walter (Berlin: Suhrkamp, 2015), 318 S.

\*\*

Bin ich mein Facebook-Profil? Oder bin ich der Auftritt auf meiner dienstlichen Homepage? Sicher nicht. Ich bin nicht einmal mein Tagebuch. Selbst wenn, so ich denn eines führte, dieses vielleicht noch am meisten über mich oder von mir verriet. Aber in allen drei Fällen handelt es sich um irgendwelche Informationen über mich, kaum um mich selbst. Sicher, was andere über mich wissen, was also an Informationen über mich zirkuliert, wirkt auch zurück auf mein Selbstbild. Doch erstens sind nicht einmal mein Selbstbild und wer oder wie ich ‚wirklich bin‘ einfach dasselbe, und zweitens gilt diese Differenz *a fortiori* für mich und das Bild, das andere von mir haben. Deshalb unterscheidet man zwischen Identität, Selbstbild und sozialem Selbst. Letzteres steht im Blick, wenn Luciano Floridi in seinem für den Bücherherbst 2015 aus dem Englischen ins Deutsche übersetzten Buch *Die 4. Revolution* an die Leser gewendet erklärt: „Sie sind Ihr Facebook-Profil und auch wieder nicht“ (97).

Über die Frage der Online-Identität – einschließlich des Aspekts ihrer möglichen Vervielfältigung zu Online-Identitäten im Plural – ist viel geschrieben worden, seit es das Online-Sein gibt. Auch in Floridis Buch ist ihr ein eigenes Kapitel gewidmet. Die heutigen IKT (Informations- und Kommunikationstechnologien) seien nie dagewesene „Technologien des Selbst“ (87, 99) im Sinne Michel Foucaults, so die mit ihrem Bezug auf Foucault gleichermaßen fragwürdige wie dennoch in jüngerer Zeit kommun gewordene These hierzu; das Schlagwort, auf das Floridi sie bringt, heißt

„Onlife-Erfahrung“ (120). Diese ist letztlich das Generalthema des Buchs, dessen Kernfrage – umkreist in weiteren Kapiteln zu den IKT-bedingten Veränderungen von Zeit, Raum, Politik, Privatsphäre und Umwelt – lautet, wie das, was es als „die vierte Revolution“ bezeichnet, „uns zu denken herausfordert, was wir möglicherweise sind“ (130). Auch für seine Antwort auf diese Frage, „wer wir sind und wie wir miteinander interagieren sollten“ (219), findet Floridi eine Kurzformel, wenn er von *Inforgs* spricht, zu denen die IKT uns mehr und mehr machen, und wenn er dafür immer wieder auch die notorischen Beispiele wie Facebook, Google und Flickr heranzieht (weit mehr als das hilflose Register am Ende des Bandes deutlich macht), ist das in zweifacher Hinsicht bezeichnend.

Zum einen tendiert das Buch im Ganzen zur reinen Netz-Affirmation. Nicht, dass die bedenklichen Momente der erkennbar werdenden „Always-On(line)“-Kultur (vgl. 68) gänzlich verleugnet würden. Allein schon als Kontrast zur präntierten eigenen Reflektiertheit werden die IKT durchaus als Technologie angesprochen, „die eher zur praktischen Verwendung als zum kritischen Nachdenken einlädt“ (138). Ebenso finden die ‚üblichen Verdächtigen‘ keineswegs nur unkritisch Erwähnung, sondern sehr wohl auch im Hinblick auf die „Probleme“, welche die „Privacy-Politik“ von „Unternehmen wie etwa Google und Facebook“ aufwirft (163). Dennoch spricht es Bände, wenn Floridi an einer Stelle erklärt, sich „nicht weiter mit den Bedenken der Pessimisten befassen“ zu wollen, um „vielmehr die erfreulichen Aspekte in den Blick [zu] nehmen“ und anhand dieser aufzuzeigen, wie die IKT „unser Bild von uns dahingehend wandeln, dass wir uns selbst als informationelle Wesen verstehen“ (94). Man könnte die Prophezeiung, das „Dasein als Inforg“ werde eines Tages „so selbstverständlich sein, dass uns jede Unterbrechung unseres normalen Informationsflusses krank machen wird“ (134), als düster empfinden und fragen, wie sich, so zu erkranken, vermeiden ließe. Aber Floridis – cum grano salis – einzige Vermeidungsstrategie läuft auf die Befürwortung möglichst reibungsloser Informationsflüsse hinaus. Im besten Fall könnte man unterstellen, seine Überlegungen verhielten sich konstatierend, neutral gegenüber dem Umstand, dass es längst unmöglich geworden scheint oder ist, „die Verbindung unserer Welt mit den IKT zu trennen, ohne sie damit selbst abzuschalten (222), einschließlich solcher Sachverhalte wie, dass „IKT und Big Data [...] auch Waffen“ sind (256), oder etwa der „Tatsache, dass digitale IKT es heutzutage gestatten, unsere Daten-



spur für soziale, politische oder wirtschaftliche Zwecke aufzuzeichnen, zu verfolgen, zu bearbeiten und zu verwenden“ (164).

Nur, dass die erwähnten Zwecke selber nie neutral sind, vergisst Floridi mit zu erinnern. Für ihn „erinnert uns“ die besagte Tatsache „nachdrücklich daran, dass wir unserer Natur nach Wesen aus Information sind“ (164). Und bezogen auf diese unsere „Natur“ oder diese unsere „Wesenheit“ prolongiert sein Buch zum anderen die übliche Verkennung. Für die Millionen Mitglieder, die ihres täglichen Narzissmus auf Facebook frönen, hält es zwar offenmütig die schlechte Nachricht bereit, dass wenig Grund zu dergleichen Stolz besteht. Aber zugleich vernebelt es die Tragweite genau dieser Einsicht einmal mehr.

Wie nämlich ist der Buchtitel zu verstehen? Gemeint ist nicht eine vierte industrielle Revolution nach der dritten, als welche der Siegeszug der Mikroelektronik schon in den 1970ern ausgerufen wurde, und welcher ja – zumindest laut Jeremy Rifkins jüngeren Einlassungen – noch das Internet zu subsumieren wäre. Vielmehr handelt es sich um eine Anspielung auf Kopernikus, Darwin und Freud in jenem Sinn, den letztgenannter dieser Namenreihe einst beilegte (in seinem dafür berühmt gewordenen Aufsatz „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, 1917). Kopernikus beraubte den Menschen seiner zentralen Stellung im Universum. Darwin stieß ihn vom Sockel seiner Sonderstellung über dem Tierreich. Freud entthronte das Bewusstsein des Menschen, das Ich, durch die Einsicht, dass es „nicht Herr sei in seinem eigenen Haus“, in welchem stattdessen das Unbewusste regiert. Und nun, so Floridi, gelte es eine vierte Entmächtigung zu begreifen, nämlich die, dass der Mensch auch in puncto Intelligenz seine „Ausnahmestellung“ (126) eingebüßt hat, indem, was Floridi dennoch als „unsere“ IKT bezeichnet, sich „regelmäßig als smarter und leistungsstärker als wir“ erweist (131): „Wir sind nicht mehr die Herren der Infosphäre“ (128).

So weit, so richtig. Einzuwenden ist dennoch, dass Freud nicht von Revolutionen, sondern davon sprach, „daß der allgemeine Narzißmus, die Eigenliebe der Menschheit, bis jetzt drei schwere Kränkungen von seiten der wissenschaftlichen Forschung erfahren hat“. Aber *Die 4. Kränkung* wollte Floridi sein Buch wohl doch nicht nennen. Im Gegenteil, über jede Verletzung, die sein Gegenstand für die Eigenliebe menschlicher Leser bedeuten könnte, räsoniert er grundsätzlich wohlgenut, gelegentlich wichtigtuerisch, punktuell auch mit durchaus bedenkenswerten Beobachtungen und Argumenten hinweg, am deutlichsten wohl ausgerechnet, wo er sich der Frage

der künstlichen Intelligenz der IKT ausführlicher widmet. Just hier spendet er nachgerade Trost, wenn er versichert: „Zwischen uns und unseren Maschinen liegt eine semantische Schwelle“ (184), die diese hindert, ‚echte‘ Intelligenz zu erlangen, indem es bei allem ‚echt‘ „intelligente[n] Verhalten auf das Verstehen von Bedeutungen ankommt, mehr als auf den syntaktischen Umgang mit Symbolen“ (185), auf den alle IKT – von Shannon bis zum heutigen, nur als Etikettenschwindel sogenannten, *Semantic Web* – beschränkt sind. Mit anderen Worten, die Ängste vor einer dem Menschen alsbald überlegenen maschinellen Superintelligenz, wie sie die KI einst schürte, die „starke KI“ der ersten Computerjahrzehnte, sollen unbegründet sein. Die „vierte Revolution“ wäre ‚nur‘ die Machtergreifung der „leichten KI“ in Form der Smartheit lernender Suchmaschinen, RFID-gesteuerter Services oder selbstfahrender bzw. unbemannter Vehikel aller Art. Auch das ist keineswegs falsch gesehen. Aber zu sagen, diese Systeme seien „genauso dumm wie Ihr alter Kühlschrank“ (181), in ihnen stecke nicht mehr als die „Intelligenz von Toastern“ (187) oder „eines Weckers“ (202), grenzt denn doch ebenso eher an (menschliche) Dummlichkeit, wie nur ein wenig mehr Freud-, ergänzt um Lacan-Lektüre genügt hätte, die Potenz reiner Signifikantenketten (Syntagmen) einerseits wie andererseits das (Semantik-, gestützte) Denkvermögen, auf das sich der Mensch so viel einbildet, klüger einzuschätzen.

So erweist sich *Die 4. Revolution*, alles in allem, als ein womöglich durch seine Ambivalenz für die aktuelle Reflexion der technologischen Welt ‚unumgänglicher‘ Traktat. Neben einer Fülle „brauchbare[r] Zahlen“ (203), beginnend mit dem „Anwachsen von Big Data“ von 180 Exabyte im Jahr 2006 auf 1600 Exabyte (1,6 Zettabyte) im Jahr 2011 (30-1), enthält er – sei dahingestellt ob aus lobbyistischem Kalkül oder Philosophenüberheblichkeit – ein ebenso gerüttelt Maß an Verkennung, auch und gerade, was seine *let's face it*-Attitüde gegenüber der Welt-Macht der IKT betrifft.

# *Geschichte der Romanistik*

Maurice Wilmotte (1861–1942), „le plus français des Belges“, und die deutsche Romanistik . . . . .	309
Mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe Frank-Rutger Hausmann	
Zwischen Kulturtransfer und Spracherwerb . . . . .	331
Walter Kuhfuß' Kulturgeschichte des Französischunterrichts Johanna Wolf	



# Maurice Wilmotte (1861–1942), „le plus français des Belges“, und die deutsche Romanistik

## Mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe

Frank-Rutger Hausmann (Wasenweiler a. K.)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Der aus Lüttich stammende Maurice Wilmotte gilt heute als der Begründer der belgischen Romanistik. Seine als Student in Paris bzw. Halle a.S., Berlin und Bonn gemachten Erfahrungen fasste er in einer Denkschrift zusammen, die er im Jahr 1886 dem Brüsseler Ministerium des Inneren und des öffentlichen Unterrichtswesens einreichte, das den Fünfundzwanzigjährigen mit der Ausbildung in den romanischen Sprachen beauftragte. Wilmotte erkannte die Qualität der deutschen Universität zwar durchaus an, stand aber als überzeugter Belgier und Wallone Frankreich viel näher. Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs und der widerrechtlichen Besetzung seiner Heimat ging Wilmotte zu Deutschland auf Distanz. Seine Briefe an den Halleschen Lehrer Hermann Suchier und ausgewählte Publikationen ermöglichen eine Rekonstruktion dieses Prozesses, der sich auch bei anderen ausländischen Romanisten beobachten lässt, die zuvor an deutschen Universitäten studiert hatten.

**SCHLACWÖRTER:** Fachgeschichte; Belgien; Wallonie; Romanische Philologie; Frankreich; Deutschland; Belgien; Dialektologie; Suchier, Hermann; Tobler, Adolf; Foerster, Wendelin; Lamprecht, Karl; Erster Weltkrieg

Die Romanistik, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz gepflegt wurde, hatte eine solche Strahlkraft, dass sie zahlreiche ausländische Studenten anzog. Heute würde man zweifellos von „Exzellenz“ sprechen. Die meisten verbrachten ein bis zwei

---

<sup>o</sup> Das Epitheton „le plus français des Belges“ stammt von Wilmottes Schüler Maurice Delbouille, „Maurice Wilmotte (1861–1942)“, in *L'Université de Liège de 1936 à 1966: notices historiques et biographiques*, Teil 2, *Notices biographiques*, hrsg. von Robert Demoulin (Liège: Rectorat de l'Univ., 1967), 3–20, hier 8; zit. nach Marnix Beyen, „Eine lateinische Vorhut mit germanischen Zügen: wallonische und deutsche Gelehrte über die germanische Komponente in der wallonischen Geschichte und Kultur (1900–1940)“, in *Griff nach dem Westen: die „Westforschung“ der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)*, 2 Bde., hrsg. von Burkhard Dietz, Helmut Gabel und Ulrich Tiedau, *Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas* 6 (Münster: Waxmann, 2003), 351–81, hier 352.

Jahre in Deutschland, wo die Romanistik erstmals in voller Breite institutionalisiert worden war<sup>1</sup> und es eine große Zahl angesehener Universitäten gab, an denen man das Fach studieren konnte. Dieser Wissensaustausch ist bisher noch nicht systematisch erforscht, sicherlich auch, weil es nicht genügend Einzeluntersuchungen gibt, wie sie richtungsweisend Ursula Bähler für Gaston Paris vorgelegt hat<sup>2</sup>, der den Reigen der romanistischen Deutschlandpilger eröffnete.

Die eigentliche Hochblüte der deutschen Romanistik fällt in die Jahre 1871–1914, d.h. in die Zeitspanne zwischen dem Ende des Deutsch-französischen Kriegs und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Französische oder frankophil gesinnte Studenten, die den Weg an deutsche Universitäten fanden, mussten nationale Ressentiments überwinden, was ihnen nicht immer leicht fiel, da die meisten deutschen Romanistikprofessoren streng national gesinnt waren. Österreich war als Vielvölkerstaat kosmopolitisch, wie z.B. der Kreis der Habilitanden Wilhelm Meyer-Lübkes belegt, die aus allen Teilen der Monarchie stammten, und das gleiche gilt für die Schweiz mit ihren zwei (später drei) romanischen Sprachen als Landessprachen. Ausländer, die in Deutschland studierten, fielen daher mehr auf als in Österreich oder der Schweiz und hatten größere Eingewöhnungsschwierigkeiten.

Ohne umfassenden Untersuchungen vorgreifen zu wollen, kann man sagen, dass die deutschen Romanistikprofessoren wenig dafür taten, den deutsch-französischen Gegensatz zu entschärfen und als Brückenbauer zur wechselseitigen Verständigung beizutragen. Wer als Franzose oder wallonischer Belgier in Deutschland Romanistik studierte und später in seiner Heimat eine akademische Karriere einschlug, hatte zwar in sachlicher wie methodischer Hinsicht von seinem Aufenthalt profitiert, war aber im allgemeinen kein Freund Deutschlands geworden. Für diesen Personenkreis war es vermutlich auch nicht selbstverständlich, dass die älteren Zeugnisse seiner mittelalterlichen Literatur in großem Umfang erstmals von Deutschen wissenschaftlich erschlossen und interpretiert wurden. Wissenschaft ist zwar international, und das galt auch damals, aber die einzelnen Sprachen und Literaturen wurden nicht ohne Grund als „Nationalsprachen“ und „Na-

---

<sup>1</sup> Willi Hirdt, Hrsg. in Zusammenarbeit mit Richard Baum und Birgit Tappert, *Romanistik: eine Bonner Erfindung*, Teil I, *Darstellung*; Teil II, *Dokumentation*, *Academica Bonnensia* 8, 1–2 (Bonn: Bouvier, 1993).

<sup>2</sup> Ursula Bähler, *Gaston Paris et la philologie romane: avec une réimpression de la Bibliographie des travaux de Gaston Paris publiée par Joseph Bédier*, *Publications romanes et françaises* 234 (Genève: Droz, 2004).

tionalliteraturen“ bezeichnet. Deutsche Professoren betrachteten bei allem Wohlwollen die ausländischen Studenten als Nehmende, sich selber als Gebende. Sie ließen die Möglichkeit, im Kontakt mit den Fremden den eigenen Standpunkt zu hinterfragen, meist ungenutzt verstreichen. Ausnahmen von dieser Haltung waren selten.

Wenn wir uns im folgenden dem Belgier Maurice Wilmotte zuwenden, so ist dessen akademische Vita, die sich in seiner Heimat, in Frankreich und in Deutschland abgespielt hat, besonders aufschlussreich.<sup>3</sup> Der überzeugte Wallone und Befürworter der belgischen Unabhängigkeit war und blieb trotz seines Studiums in Deutschland von der Überlegenheit der französischen Kultur überzeugt, der, so meinte und hoffte er, sich auch seine flämischen Landsleute langfristig nicht würden entziehen können. In seinem 1902 erschienenen Buch *La Belgique morale et politique (1830–1900)*<sup>4</sup> und zahlreichen Zeitungsartikeln hat er diesen Gedanken deutlich zum Ausdruck gebracht. Seine Doktrin lautete: „C'est rendre le plus grand des services à

<sup>3</sup> Zu seiner Biographie vgl. den ausführlichen Nekrolog von Gustave Charlier, *Revue belge de philologie et d'histoire* 21 (1942): 692–701; Rita Lejeune, in *Biographie Nationale de Belgique* 43, Suppl. 15 (1983–84), 765–83. – Zur Orientierung seien die wichtigsten Stationen seines Lebens mitgeteilt: Er wurde in Lüttich als einziger Sohn eines Kupferschmiedes und einer Beamtentochter geboren, die ihn früh mit der französischen Literatur, vor allem Voltaire, vertraut machte. Er besuchte das Athénée Royal seiner Vaterstadt, studierte dort ein Jahr Jura sowie zwei Jahre Philosophie et Lettres, ging dann zunächst nach Paris, später nach Deutschland und wurde 1890/91 in Lüttich zum ersten belgischen Romanistikprofessor ernannt. Er gehörte zu den Gründungsmitgliedern der belgischen Académie royale de Langue et de Littératures françaises. Er war nicht nur ein vorzüglicher Wissenschaftler, der die wallonische Dialektologie begründete, sondern auch ein interessierter und gelegentlich streitbarer Intellektueller, der sich in öffentlichen Fragen deutlich positionierte, weshalb man ihm nicht nur Sympathie entgegenbrachte. Weitere bio-bibliographische Hinweise liefern Jean-Marie Pierret und Pierre Swiggers, „Une lettre de Maurice Wilmotte à Hugo Schuchardt“, *RLiR* 57 (1993): 59–65, hier Anm. 1.

<sup>4</sup> Paris: Armand Colin. – Wilmotte bespricht u.a. die flämische, die wallonische (dialektale) und die französische Literatur Belgiens und untersucht ihre Rolle für die Identität des Landes und seiner Bewohner. Über den Einfluss des Französischen lesen wir z.B.: „L'influence française, voilà le grand facteur des mésintelligences passées et présentes en Belgique. Déjà les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle inculquent à ce pays des manières de penser, de théoriser sur tout, qui devaient plaire aux âmes plus latines de la terre wallonne, tandis qu'elles effarouchaient les âmes moins préparées, et différemment trempées, de la terre flamande. Les descendants de Marix et des gueux de mer, grands seigneurs très empesés de ton et de mode, devaient se montrer plus rebelles aux charmes de la culture du Midi, à ce scepticisme fleuri et souriant, parfois à ce matérialisme élégant des livres français, que ne le furent les abbés liégeois, à demi voltairiens de philosophie et de vie intime“, Wilmotte, *La Belgique morale et politique*, 191.

la Wallonie que de lui faire aimer la culture française que, nous, nous aimons tant et pour tant de raisons. Multiplions les organismes de défense et d'extension françaises“.<sup>5</sup>

Untersuchen wir Wilmottes Verhältnis zur deutschen Romanistik näher: Er studierte zunächst in seiner Heimatstadt Lüttich Geschichte und französische Literatur (mit einem historischen Doktorat als Abschluss); dann, 1883–84, in Paris (Sorbonne, Collège de France, École pratique des Hautes Études, École des Chartes), und zuletzt, 1884–85, auf Anraten von Gaston Paris, in Deutschland (Halle a.S., Berlin, Bonn) Romanische Philologie. Bereits 1885 wurde er an der neu geordneten École Normale des Humanités de Liège für den Unterricht der romanischen Sprachen verantwortlich und erhielt 1891 ein Extraordinariat an der Universität Lüttich, das 1895 in ein Ordinariat verwandelt wurde. Er ist damit der erste romanistische Hochschullehrer seines Landes.<sup>6</sup>

Wilmotte konnte das belgische, französische und deutsche Universitätsystem und einige seiner herausragenden Repräsentanten aus eigenem Erleben miteinander vergleichen, was er in einem *Rapport* für das belgische Unterrichtsministerium auch ausführlich tat.<sup>7</sup> Weitere Quellen für sein Fachverständnis sind seine Autobiographie<sup>8</sup>, vor allem aber seine Korrespondenz mit seinem Hallenser Lehrer Hermann Suchier.<sup>9</sup>

Wenn es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gute Kontakte zwischen der französischen und der deutschen Romanistik gab, dann lag das nicht zuletzt an Gaston Paris, der 1856/58 selber in Bonn und Göttingen Romanistik (und Klassische Philologie) studiert hatte. Paris bestärkte Wilmotte in seiner Absicht, in Deutschland zu studieren, was sein Freund und Kollege Paul Meyer, der Deutschland reserviert gegenüberstand, mit einem ironischen Lächeln und dem Hinweis quittierte, Wilmotte würde jenseits des Rheins „[des] petits cours honnêtes“ finden.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Zit. nach *BN de Belgique* 42 (Suppl. 15), 773.

<sup>6</sup> Frz. Wikipedia bezeichnet ihn als „fondateur de l'École wallonne de philologie romane de l'Université de Liège“, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Wilmotte](https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Wilmotte), zuletzt am 22.4.2016.

<sup>7</sup> Maurice Wilmotte, *L'Enseignement de la philologie romane à Paris et en Allemagne (1883–1885): Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique* (Bruxelles: Imprimerie Polleunis, Ceuterick & Lefébure, 1886).

<sup>8</sup> Wilmotte, *Mes Mémoires* (Bruxelles: La Renaissance du livre, 1948).

<sup>9</sup> NL Hermann Suchier: Wilmotte, Maurice, Berlin, SBBK Handschriftenabt. Es handelt sich insgesamt um 65 Briefe und Postkarten aus den Jahren 1885–1910.

<sup>10</sup> Wilmotte, *Mes Mémoires*, 41.



Wilmotte schrieb sich im Wintersemester 1884/85 in Halle, im Sommersemester 1885 in Berlin ein und verbrachte die erste Augusthälfte 1885 in Bonn. Sein Plan, dort das ganze Wintersemester zu studieren, wurde durch die Berufung nach Lüttich obsolet. Im Nachhinein betrachtete er Hermann Suchier in Halle als seinen eigentlichen Lehrer und „Meister“. Adolf Tobler widmet er in seinen Memoiren nur einen einzigen Satz – „J’ai suivi les cours de Tobler, mais mes rapports avec lui furent toujours distants“ (42). Ins Herz geschlossen hatte er Wendelin Foerster in Bonn, und seine entsprechende Schilderung klingt nach der bis heute bei Ausländern häufig anzutreffenden Begeisterung für das romantische Deutschland:

A notre première rencontre, il me prit le bras quasi familièrement et m’emmena à la taverne, où il m’offrit, sans plus de façons, de partager le litre de bière et l’assiette de charcuterie du lieu. Involontairement, dans la demi-obscrité de cette salle d’auberge, aux vitres colorées et à l’atmosphère grasse et lourde, je ne pus m’empêcher de penser à l’une des scènes de Faust, où Wagner et le vieux magicien auraient heurté leur hanap avant l’apparition de Méphisto et de Gretchen. Après mon retour en Belgique, je reçus de lui une simple carte postale que je garde précieusement ; il m’offrait de devenir son « lecteur de français », emploi très enviable à côté d’un tel maître et non loin de ma ville natale, et il ajoutait – sans ironie je crois – « zweiter Vorgänger Diez ». (40–1)

Wilmotte deutete Foersters Angebot als Aufforderung zur Habilitation – wir werden noch darauf zurückkommen. Übrigens wollte er nach Bonn gehen, weil dort sein Lütticher Freund Albert Marignan (1858–1936), später ein bekannter Kunsthistoriker<sup>11</sup>, studiert hatte und über Berlin eine so starke Sommerhitze lastete, dass ihm ein Arzt empfahl, nach Hause zurückzukehren. In Bonn angekommen, konnte er Foerster zunächst nicht treffen, der ebenfalls indisponiert war (vgl. Wilmottes Briefe vom 20.7. und 2.8.1885). Schließlich kam es doch zu einem Treffen, und Foerster bestärkte ihn, unbedingt auf dem von Suchier vorgeschlagenen Weg der Edition wallonischer Urkunden voranzuschreiten<sup>12</sup>. Dabei kam es jedoch zu einer Meinungsverschiedenheit: „A

<sup>11</sup> Vgl. auch dessen Briefe an Wilhelm Vöge im Wilhelm-Vöge-Archiv, Kunstgesch. Sem. d. Univ. Freiburg i.Br., bzw. an Karl Lamprecht in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Nachlass Karl Lamprecht, Visual Library.

<sup>12</sup> Noch aus Berlin hatte Wilmotte Suchier im Februar 1885 geschrieben: „J’ai collationné plusieurs des chartes déjà publiées de Liège au XIII<sup>e</sup> siècle et j’ai pu m’assurer de l’inexactitude des éditeurs; j’ai en outre copié ou étudié une trentaine de chartes liégeoises, encore inédites, aux archives de la province; je m’en suis procuré d’autres pour le Hainaut et Namur; j’espère bientôt en posséder une collection complète du XIII<sup>e</sup> siècle pour toute la Belgique. Inutile de vous dire que mes copies sont à votre disposition et que vous n’avez qu’un mot à m’écrire pour

propos des *Schizzi franco-provenzali* de ce dernier savant [= Graziadio Ascoli], j'ai eu le malheur d'exprimer des vues qui ne correspondaient pas complètement aux siennes et j'ai éprouvé que l'humeur d'un des maîtres de la philologie romane, en Allemagne, était loin d'être égale, dès qu'on touchait à des sympathies personnelles“. Man kann an dieser Bemerkung, die deutlich mit dem Bericht über den gemeinsamen Gasthausbesuch kontrastiert, erkennen, dass Memoiren die Wahrheit glätten und niemals *au pied de la lettre* zu lesen sind.

Im Hinblick auf Wilmottes Verhältnis zu Suchier stimmen Briefe und Erinnerungen jedoch überein. Suchier nahm ihn freundlich auf, lud ihn auch zu sich nach Hause ein und beriet ihn bei seinen wissenschaftlichen Arbeiten. Wilmotte verdankt ihm die dialektologische Orientierung, insbesondere im Hinblick auf die wallonischen Dialekte, die für ihn identitätsstiftend waren. Das kommt deutlich im Kondolenzbrief zum Ausdruck, den er der Witwe Suchiers am 7. Juli 1914 schreibt (Anhang, Brief VI). Wenn der von ihm darin in Aussicht gestellte Nekrolog nicht mehr geschrieben wurde, trägt der knapp einen Monat nach Suchiers Tod (3. Juli 1914) ausbrechende Weltkrieg die Schuld daran. Seine Dankbarkeit hatte Wilmotte allerdings bereits in der Suchier zur Feier seiner 25jährigen Lehrtätigkeit zum 15. März 1900 dargebrachten Festgabe zum Ausdruck gebracht. Er reiht sich hier nicht nur unter die Suchier-Schüler ein – Joseph Bédier<sup>13</sup>, Charles Bonnier, Alexandru Philippide, Franz Saran, Georg Schläger, Carl Voretzsch, Karl Warnke, Carl Weber, Eduard Wechssler und Berthold Wiese –, er dediziert ihm auch den Beitrag „Le Dialecte du Ms. F. Fr. 24764“ (S. 45–74), die präzise Untersuchung einer zuvor von Wendelin Foerster und Suchier selber betrachteten theologischen Sammelhandschrift.<sup>14</sup> Während Foerster sie Lüttich zuwies, Suchier sie wallonisch nannte, beurteilt Wilmotte sie aufgrund seiner besonderen Kennerschaft als nord-wallonisch, vermutlich aus dem östlichen Lütticher Raum (Anhang, Brief VI).

In seinem zuvor zitierten *Rapport* widmet Wilmotte Suchier die Seiten 18–22. Er erwähnt seine altfranzösischen und altprovenzalischen Publikatio-

---

en recevoir un certain nombre que j'ai déjà préparées pour vous“. Die Suche in belgischen Archiven dürfte in den Semesterferien stattgefunden haben.

<sup>13</sup> Vgl. Gaston Paris und Joseph Bédier, *Correspondance*, hrsg. von Ursula Bähler und Alain Corbellari, *L'Europe des Philologues, Correspondances 1* (Florenz: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2009), bes. 18–27,

<sup>14</sup> *Li dialoge Gregoire lo pape*, erstmals hrsg. von Wendelin Förster, Teil 1, textes (Halle und Paris, 1876).

nen, beschreibt seine paläographische Untersuchungsmethode, seine Vorlesungstätigkeit, die verwendeten didaktischen Hilfsmittel (Kartenmaterial) und den Ablauf seines Privatissime. Er kritisiert zwar die monoton verlesenen Referate der Teilnehmer, räumt jedoch ein, dass sie häufig Vorstufen späterer Doktorarbeiten seien.

Qu'il me soit permis, avant de quitter Halle, de remercier M. Suchier pour la bienveillance qu'il m'a toujours montrée, pour les conseils qu'il m'a prodigués et pour la gracieuseté dont il a fait preuve à mon égard, en m'admettant, à titre personnel, dans un séminaire rigoureusement fermé. J'avais commencé, sous sa direction, un travail sur l'ancien dialecte liégeois, que l'insuffisance des matériaux publiés m'a seule empêché de mener à terme avant mon départ. Ces matériaux, il m'a été facile depuis de les recueillir au dépôt des archives provinciales de Liège, et quand mon travail paraîtra, je ne manquerai pas de rappeler en tête le nom de celui qui m'en a fourni le thème et aplani les difficultés premières. (22)

Diese Arbeit ist in 1888 der Zeitschrift *Romania* erschienen. In dem umfangreichen Artikel findet sich tatsächlich ein Hinweis auf Suchier und seine Schüler, die Wilmotte am Ende des oben gemachten Zitats genannt hatte.<sup>15</sup>

Was den zuvor zitierten Tobler betreffenden Satz angeht, so überrascht dessen distanzierte Lakonik. In dem zeitnäheren *Rapport* spricht Wilmotte nämlich von ihm in den höchsten Tönen und lässt seiner wissenschaftlichen Bedeutung Gerechtigkeit widerfahren. Er hatte bei ihm eine Vorlesung über die Geschichte der altprovenzalischen Lyrik gehört und eine praktische Übung zur spanischen Grammatik besucht. Hierin wurde die Grammatik von Julius Wiggers (Leipzig 1860) kritisch besprochen und ergänzt, und im Anschluss daran eine der *Novelas ejemplares* gelesen und interpretiert. Wilmotte kommt zu folgendem Schluss:

Par ce côté du débit et de l'exposition oratoire, M. Tobler m'a souvent rappelé les professeurs parisiens ; comme eux, il a ce talent d'intéresser qui manque à bon nombre de ses collègues germaniques ; il faut le voir dans son séminaire philologique où il dirigeait, en 1885, l'explication approfondie du fragment provençal de Boèce et de poésies empruntées à Mahn (Gedichte der

<sup>15</sup> „Je ne puis trop louer les résultats, sans doute partiels, obtenus en ces dernières années, par le maître de Halle, M. Suchier, et ses élèves, dans une série de dissertations qui constituent une vaste et laborieuse enquête dialectologique, et dont lui-même a donné le modèle dans son étude sur *Saint-Léger*. La seule critique que l'on puisse adresser à cette école, c'est, me semble-t-il, l'insuffisance de ses moyens d'information, qui condamne à se servir de documents ne méritant parfois qu'une créance assez faible“, Wilmotte, „Etudes de dialectologie wallonne“, *Romania* 17 (1888): 542–90, hier 545–6.

troubadours), animant la discussion par ses questions, ses remarques, ses objections et ses répliques, faisant presque tous les frais, en dépit du zèle très sérieux de ses élèves, inépuisable enfin de science et d'ardeur. (24)

Nachdem Wilmotte zunächst die diaktischen Fähigkeiten Toblers herausgestrichen hat – der Vergleich mit den Pariser Professoren (gemeint sind vermutlich seine Lehrer Gaston Paris<sup>16</sup>, Paul Meyer und Arsène Darmesteter) ist ein besonders hohes Lob –, kommt er auf seine internationale Reputation zu sprechen, die auf seiner wissenschaftlichen Leistung beruhe. Auch habe er eine Schule gebildet, die seine Ideen weitertrage. An ausländischen Schülern nennt er stellvertretend Hugo von Feilitzen (1854–1887) in Uppsala und Anton Gerard Van Hamel (1842–1908) in Groningen, beide Pioniere der Romanistik in ihren Heimatländern. „M. Tobler est aujourd’hui l’un des maîtres les plus respectés de la philologie romane en Allemagne“ (24). Einem Brief vom Februar 1885 kann man entnehmen, dass Wilmotte auch einen Kurs des frisch gebackenen Privatdozenten Eduard Schwan über die französische Literatur des 13. Jh.s besuchte.

Wilmottes Vergleich der französischen und der deutschen Romanistik benennt die Stärken und Schwächen beider Ausbildungssysteme: Er kritisiert die allzu starre Festlegung der französischen Romanisten (mit Ausnahme derer an der *École pratique des Hautes-Études*), die nur wenig Spielraum hätten, ihre Themen zu variieren und allzu spezialisiert seien. Ihr Unterricht erlaube jedoch eine größere Vertiefung als der ihrer deutschen Kollegen, die dafür vielseitiger seien. Durch diesen Vergleich will Wilmotte den belgischen Unterrichtsminister davon überzeugen, die Romanistik an den belgischen Universitäten zu institutionalisieren, da Belgien das einzige westeuropäische Land ohne einen derartigen Lehrstuhl sei. Selbst die Niederlande hätten mit der Ernennung Van Hamels nachgezogen, obwohl das Land weniger Grund dazu habe als Belgien, wo mehr als 2 Mio. Einwohner einen französischen Dialekt sprächen, der in der mittelalterlichen Literatur eine bedeutende Rolle gespielt habe.

Wie bereits angemerkt wurde, hat Wilmotte sein Ziel der Institutionalisierung der romanischen Philologie in Belgien erreicht. Doch war es ihm wichtig, seine Stellung mit einem entsprechenden Titel abzusichern, weshalb er

<sup>16</sup> Omer Jodogne, „Maurice Wilmotte et ses travaux de dialectologie wallonne (d’après ses lettres à Gaston Paris)“, *Bulletin de la Commission Royale de Toponymie & Dialectologie* 41 (1967): 57–80; Omer Jodogne, „Maurice Wilmotte et son enseignement à Liège (d’après ses lettres à Gaston Paris)“, *Marche Romane* 17 (1967): 103–10.

sich um die deutsche Habilitation bemühte, nicht etwa um ein französisches *doctorat d'état*. Der Gedanke dazu war ihm bei seinem Besuch bei Foerster gekommen. Da er aber nie wirklich in Bonn studiert hatte, übertrug er diesen Plan auf Halle und sondierte bei Suchier, ob er sich nicht dort habilitieren könne (Anhang, Briefe I u. II). Leider ist Suchiers Antwort nicht erhalten, aber sie dürfte zögerlich ausgefallen sein. Dafür gab es gute Gründe: Wilmotte hatte nur ein Semester in Halle studiert, er besaß keinen deutschen Hochschulabschluss, und sein Lütticher Dokortitel war in der Geschichtswissenschaft erworben worden. Eine Lehrverpflichtung, wie sie mit der *Venia legendi* verbunden war, kam wegen der räumlichen Entfernung und der Lütticher Bautätigkeit ohnehin nicht in Frage. Die Sache zerschlug sich, was Wilmotte Suchier jedoch nicht nachtrug.

Bei der Durchsetzung eines anderen Plans hatte Wilmotte mehr Erfolg. Es gelang ihm, nacheinander vier seiner Lütticher Schüler als Französischlektoren nach Halle zu vermitteln und so ein dichtes „Netzwerk“ zu schaffen<sup>17</sup>: Auguste Doutrepoint (1865–1929)<sup>18</sup>, seinen Bruder Georges (1868–1941)<sup>19</sup>, Jules

<sup>17</sup> Karl Voretzsch, *Das Romanische Seminar der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg im ersten Halbjahrhundert seines Bestehens* (Halle und Saale, 1926), 6.

<sup>18</sup> Wilmotte an Suchier, 21.10.1889, „M. Doutrepoint vient de Florence, où il a passé une partie de l'hiver dernier et de Paris où il a été l'élève de Gaston Paris et de Paul Meyer. C'est évidemment à ces maîtres et à son propre travail qu'il doit la meilleure part de ce qu'il sait. Il a été, enfin, pendant trois ans à l'Ecole Normale sous ma direction avant son départ pour l'étranger, et, si modeste qu'ait été mon influence scientifique sur lui je crois pouvoir revendiquer une parcelle du goût qui lui a été inculqué pour nos études. M. Doutrepoint n'est plus un étudiant; il a derrière lui un *Recueil de Noëlles wallons* publiés dans la *R. des Patois G.-Romans* et une bonne thèse (manuscrite) sur la phonétique des Dialogues du Pape Grégoire“. – Wilmotte an Suchier, 5.2.1890, „M. Doutrepoint continue, sans doute, à vous satisfaire; je ne puis que vous répéter le bien que je vous en ai déjà dit. Quant à lui il est à très juste titre enchanté de son séjour à Halle. Vous lui rendrez un très grand service en le poussant de plus en plus vers l'étude des langues du Midi. Il leur devra, s'il le veut, une situation tout-à-fait exceptionnelle dans notre petit groupe de travailleurs belges, où ces langues sont négligées unanimement“. – Doutrepoint (1865–1929) war nach der Agrégation nach Florenz gegangen, wo er bei Pio Rajna und Matteo Giulio Bertoni studiert hatte. Er übte das Lektorat im akademischen Jahr 1889/90 aus. Danach wurde er in Lüttich Romanistikordinarius; vgl. den Nekrolog von Maurice Delbouille, *Revue belge de philologie et d'histoire* 8 (1929): 1093–4.

<sup>19</sup> Bruder des vorigen, Lektor im akademischen Jahr 1890–91; später hatte er romanistische Professuren in Fribourg, Löwen und Paris inne, vgl. den Nekrolog von Robert Guiette, *Revue belge de philologie et d'histoire* 20 (1941): 844–9.

Simon<sup>20</sup> und Albert Counson (1880–1933)<sup>21</sup>. In Leipzig hatte er seinen Schüler Alfred Duchesne (1872–1956) als Lektor untergebracht, der sich jedoch nicht gut mit Birch-Hirschfeld verstand (Brief vom 28.5. 1902). Die Vermittlung seines Schülers Gustave Cohen (1879–1958), seit 1905 Lektor bei Karl Lamprecht in Leipzig, nach Halle, zerschlug sich im Jahr 1907, da Cohens Vertrag wider Erwarten bis 1909 verlängert wurde.<sup>22</sup> Vermutlich hatte Wilmotte bei Cohens Leipziger Ernennung ebenfalls seine Hand im Spiel, da er zu Lamprecht engen Kontakt unterhielt.

Die Wahl Suchiers in die Lütticher Académie im Jahr 1905 misslang hingegen; als Grund gibt Wilmotte an, Suchier habe wegen einer Intrige der katholischen Partei in der Akademie, die von Wilmottes Lehrer Godefroid Kurth (1847–1916) angeführt worden sei, das nötige Quorum von vierundzwanzig Stimmen verfehlt (PK vom 15.5.1905). Ansonsten belegt die Korrespondenz Wilmotte-Suchier einen kontinuierlichen wissenschaftlichen Austausch, meist über dialektologische Einzelprobleme.

Als Belgier, der in Frankreich und Deutschland studiert hatte, stand Wilmotte beiden Kulturen und Wissenschaftssystemen zwar nahe, doch Frankreich war für ihn geistige Heimat und kultureller Bezugspunkt, und diesbezüglich wurde er niemals schwankend. Im Jahr 1905 war Wilmotte die treibende Kraft bei der Gründung der von Belgien ausgehenden „Association pour la Culture et l’Extension de la Langue française“, die auf sein Betreiben hin 1905, 1908 und 1912 drei internationale Kongresse veranstaltete. Es war sicherlich nicht als Provokation gemeint, wenn er seinen „cher maître et ami“ Hermann Suchier zur Teilnahme einlud (Anhang, Brief V), doch wissen

<sup>20</sup> Lebensdaten nicht ermittelt. Er war von 1892 bis Herbst 1901 Lektor in Halle, danach bis 1937 in München, vgl. Stefanie Seidel-Vollmann, *Die romanische Philologie an der Universität München (1826–1913): zur Geschichte einer Disziplin in ihrer Aufbauzeit*, Ludovico Maximiliana, Forschungen 8 (Berlin: Duncker & Humblot, 1977), 228 u. 244. Wilmotte stellt ihn Suchier auf einer Postkarte vom 2.5.1892 wie folgt vor: „Vous m’avez fait espérer que pour la 3<sup>e</sup> fois un de mes élèves deviendrait votre lecteur en 1882/83. Permettez-moi de vous recommander tout particulièrement M. J. Simon. Vous aurez lu son travail des *Mélanges Wallons*. Sa thèse sur „les Trouvères belges“, la critique de leurs mss. est tout un volume et lui a voulu un prix du Gouvernement. Du plus il sait à fond l’allemand, l’écrit et le parle. Il a subi l’examen sur le moyen h. allemand à Liège et poursuivi des études à la fois romanes et germaniques (gothique, etc.) à Paris, à l’École des Hautes Études où il est depuis le début de l’hiver“.

<sup>21</sup> Wilmotte an Suchier, 26.10.1901, „M. Counson (pas Coh(e)nsen, car il est de religion catholique) a dû vous écrire, je crois qu’il ferait très bien votre affaire“ – Counson war von Ostern 1902 bis Herbst 1907 Lektor; vgl. den Nachruf von Paul Faider, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire* 12 (1933): 1484–8.

<sup>22</sup> Brief vom 10.7.1907.

wir leider nicht, wie diese Einladung aufgenommen wurde. Suchier hat an diesem Kongress nicht teilgenommen, der überwiegend von Wallonen besucht wurde. Aus Deutschland kamen an Romanisten nur Dietrich Behrens (Gießen) und Julius Pirson (Erlangen), letzterer, weil er von Geburt Belgier war und bei Wilmotte in Lüttich studiert hatte.<sup>23</sup> Die gedruckten Vorträge bzw. die Resümees belegen den Anspruch der „universalité de la langue française“ gerade in den Ländern, in denen das Französische mit anderen Sprachen konkurriert. Der am 13.9.1905 nach Malmédy, dem Hauptort der sog. preußischen Wallonie, unternommene Ausflug, an dem etwa hundert Kongressbesucher teilnahmen, sollte sicherlich die dort lebenden „onze mille Allemands qui parlent le wallon, dans ce coin reculé“ in ihrer sprachlichen Identität bestärken. Man kann sich nur schwer vorstellen, dass ein Suchier oder Tobler an dieser Exkursion teilgenommen hätten.<sup>24</sup>

Wilmotte war aber trotz seiner starken Frankreichorientierung an einer Zusammenarbeit mit deutschen Wissenschaftlern interessiert, wie exemplarisch die Gründung der Zeitschrift *Le Moyen Age. Bulletin d'histoire et de philologie* im Jahr 1888 (ab 1897 lautet der Untertitel *Revue d'histoire et de philologie*) belegt<sup>25</sup>, an der er gemeinsam mit seinem Jugendfreund, dem Kunsthistoriker Albert Marignan, und Georges Platon (Rechtshistoriker und Bibliothekar in Bordeaux) beteiligt war. Im wissenschaftlichen Beirat finden sich elf Deutsche, darunter seine romanistischen Lehrer Suchier und

<sup>23</sup> „Membres du congrès“ und „Mercredi 13 septembre 1905: l'Excursion à Malmédy“, in *Congrès international pour l'extension et la culture de la langue française: première session Liège, 10–14 Septembre 1905* (Bruxelles: P. Weissenbruch und Genève: A. Jullien, 1906), 5–19, 82–8; am Schluss Table des matières, jeder Beitrag ist einzeln nummeriert.

<sup>24</sup> *Le Moyen Age: Bulletin d'histoire et de philologie* 1 (1888): letzte, nicht nummerierte Seite. Hier werden zunächst die Ziele der Zeitschrift benannt: „Le Moyen Age entend fournir à ceux qui s'occupent de notre passé le moyen facile et peu coûteux de se tenir au courant, en ce qui concerne l'objet propre de leurs études, du mouvement général de la science. Aussitôt après l'apparition d'un livre ou d'un article de revue, sur un point quelconque de l'Europe, il s'efforcera d'en porter le contenu à la connaissance de ses lecteur“. Am Schluss der Seite werden die „principaux collaborateurs et correspondants“ genannt. An Deutschen finden sich Heinrich Detmer (Münster), Ernst Ludwig Dümmmler (Halle), Karl Frey (Berlin), N.N. Hansen (Münster), Robert Hoeniger (Berlin), Otto Koehler (Weimar), Wilhelm Lamey (Karlsruhe), Karl Lamprecht (Bonn), E. Markwald (Straßburg), Curt Mündel (Straßburg), Friedrich Otto (Wiesbaden), Hermann Suchier (Halle), Adolf Tobler (Berlin); aus Österreich-Ungarn Bloch (Buda-Pest), Lorenz Englmann (Wien), Urban Jarník (Prag), Adolf Mussafia (Wien), Theodor von Sickel (Wien), Ludwig (Lajos) von Thalloczy (Wien). Die Schweiz ist nicht vertreten.

<sup>25</sup> Alain Marchandise, „Le Moyen Âge, une revue d'histoire et de philologie à la fois centenaire et en prise avec le futur“, *Discussion* 3 (2010): 1–22.

Tobler. In einem Brief vom 23. April 1887 hatte er Suchier zur Mitarbeit eingeladen (Anhang, Brief III). Weitere Informationen kann man seiner Korrespondenz mit dem damals noch in Bonn (und später in Leipzig) lehrenden Kulturhistoriker Karl Lamprecht entnehmen (Anhang, Brief IV). Wilmotte ging einer belgisch-deutsche Kooperation mit gutem Beispiel voran, da er zunächst selber für Karl Vollmöllers *Kritische Jahresberichte über die Fortschritte der Romanischen Philologie* über das Wallonische berichtete<sup>26</sup> und diese Sparte ein Jahr später an seine Schüler Auguste und Georges Doutrepoint abgab. Wenn er in den Jahren vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs zum Kritiker pangermanistischer Tendenzen wurde und vor dem wachsenden ökonomischen Einfluss Deutschlands auf die belgische Wirtschaft warnte<sup>27</sup>, zollte er der deutschen Wissenschaft jedoch nach wie vor Respekt. Sein Deutschlandbild wurde nachhaltig erst durch den deutschen Einmarsch in Belgien in den Morgenstunden des 4. August 1914 beschädigt. Es handelte sich um einen eklatanten Verstoß gegen das Völkerrecht, zumal Preußen, und damit das Deutsche Reich als sein Rechtsnachfolger, im Vertrag von London 1839 die belgische Neutralität garantiert hatten. Wilmotte floh nach Frankreich, fand Zuflucht zunächst an der Universität Bordeaux, dann an der Sorbonne, und kehrte erst 1919 nach Belgien zurück. Bis zu seinem Tod behielt er eine Wohnung in Paris. Man kann sagen, dass sein Verhältnis zu Deutschland hinfert zerrüttet war, auch wenn er deutschen romanistischen Arbeiten nach wie vor seine Aufmerksamkeit schenkte, wie mehrere Rezensionen in *Romania* und *Le Moyen Age* beweisen, und nicht grundsätzlich gegen eine Zusammenarbeit mit deutschen Wissenschaftlern war.<sup>28</sup> Aber da Suchier, Tobler und Förster, die Lehrer seiner Studentenzeit, respektive 1914, 1910 und 1915 gestorben waren, erlangte diese Zusammenarbeit nie wieder die alte Intensität.

Seine Skepsis Deutschland gegenüber wurde durch den Zweiten Weltkrieg, der wiederum eine Besetzung seiner Heimat mit sich brachte, noch

<sup>26</sup> Bd. I (1890), 1892, 347–62.

<sup>27</sup> Marie-Thérèse Bitsch, *La Belgique entre la France et l'Allemagne 1905–1914*, Histoire de la France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles 48 (Paris: Publications de la Sorbonne, 1994), 560, bes. 395–96.

<sup>28</sup> Die Commission académique der Universität Lüttich lehnte am 19. Juli 1926 den Vorschlag des Unterrichtsministeriums ab, den Boykott deutscher Wissenschaftler aufzuheben. Wilmotte, der nicht grundsätzlich gegen die Wiederaufnahme der Wissenschaftsbeziehungen war, argumentierte, es sei noch zu früh für einen derartigen Schritt. Erst 1929 normalisieren sich die Beziehungen, und zum ersten Mal seit 1914 schrieb sich wieder ein deutscher Student in Lüttich ein. Vgl. dazu Christoph Brüll, „Le poids d’août 1914 dans les relations belgo-allemandes“, *Bulletin du CLHAM* 137 (2014): 31–9, hier 31.



einmal verstärkt. Bei Beginn der Kampfhandlungen 1940 hielt sich Wilmotte in Italien auf und gelangte erst nach Umwegen in seine Heimat zurück, wo er am 9. Juni 1942 in Saint-Gilles bei Brüssel verstarb.

Richten wir den Blick noch einmal auf die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, als sich, wie bereits angedeutet, Wilmottes Verhältnis zu Deutschland merklich abkühlte. Bedeutenden Leistungen deutscher Wissenschaftler versagte er zwar auch jetzt seine Anerkennung nicht, doch vollzog er Schritt für Schritt einen wissenschaftlichen Paradigmenwechsel, den der Antwerpener Ideengeschichtler Marnix Beyen im einzelnen beschrieben hat:<sup>29</sup> Hatte Wilmotte zunächst den Standpunkt vertreten, dass germanische Komponenten im frühen „wallingantischen Diskurs“ eine zentrale Rolle gespielt hätten, hob er im Lauf der Jahre immer stärker auf das keltische Element ab. Zwar betonte auch er, Rom habe die Wallonie geschaffen, doch interpretierte er deren Kultur zunächst als eine Mischung aus lateinischen und germanischen Elementen: „[Ç’aura été] l’honneur et la faiblesse de notre race, que d’avoir associé à un indomptable instinct d’individualisme germanique, l’allure plus vive, la sensualité plus prompte et l’humeur plus mobile et plus sarcastique du Gallo-Romain“.<sup>30</sup> In seinen dialektologischen Studien hatte Wilmotte Beweise für die germanisch-romanische Symbiose zusammengetragen. Seine entsprechenden Untersuchungen galten lange Zeit als Referenzwerke innerhalb der Wallonischen Bewegung. Doch in seinen letzten Lebensjahren, so Beyen, sei Wilmotte zu einem der wichtigsten Gegner der „germanischen Luftspiegelung“ geworden. Deutschen bzw. in Deutschland lehrenden Etymologen wie Walther von Wartburg und Ernst Gamillscheg, die einen hohen Anteil wallonischer, pikardischer und lothringischer Wörter mit germanischem Ursprung behauptet hätten, habe er einen nationalistischen „Heißhunger“ (*boulimie*) unterstellt. In der 1935 erschienenen Studie *Nos dialectes et l’histoire* habe er deshalb den Versuch unternommen, mit Hilfe von Dialektologie und Toponymie die keltische Grundlage der wallonischen Bevölkerung und Kultur nachzuweisen und den germanischen Einfluss zu relativieren.<sup>31</sup> Noch strenger sei er mit Franz Petris *Germanisches Volkserbe in*

<sup>29</sup> Beyen, „Eine lateinische Vorhut“, bes. 354–8, 362–4.

<sup>30</sup> Wilmotte, *Le Wallon: Histoire et littérature des origines à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle* (Bruxelles: Rozès, 1893), 114.

<sup>31</sup> Beyen, „Eine lateinische Vorhut“, 356, gestützt auf: *Nos dialectes et l’histoire* (Paris: Droz, 1935), 13.

*Wallonien und Nordfrankreich*<sup>32</sup> ins Gericht gegangen, da Petri die Dynamik der deutschen Volksgrenze im Westen herausgestrichen und somit möglichen deutschen Eroberungsplänen und Annexions-Ansprüchen den Weg bereitet habe.

Wilmottes Kritik erschien u.a. am 19. Oktober 1939 in der vielgelesenen belgischen Tageszeitung *Le Soir* und wurde vermutlich durch den deutschen Überfall auf Polen ausgelöst. In einer ein Jahr zuvor erschienenen Doppelbesprechung von Petri und Gamillscheg<sup>33</sup> kommt Petri noch recht ungeschoren davon, und Gamillschegs wissenschaftliche Leistung wird uneingeschränkt gelobt. Wilmottes „pro-keltisches“ Plädoyer fällt zudem gemäßigt aus<sup>34</sup>:

Tout d'abord M. Gamillscheg a consacré à la pénétration romaine en pays rhénan des pages très étudiées et dont on peut accueillir le sens. Cette pénétration fut surtout militaire et commerciale. En revanche ce qu'il dit des éléments celtiques appellerait certains compléments. Il m'a semblé leur faire plus large part que ses devanciers. N'aurait-il pas pu être plus généreux encore ? Les travaux de M. Jud, notamment l'admirable article de Romania où la survivance de toute la vie agricole préromaine est mise en relief, aurait pu lui servir d'avantage d'avertissement. A travers Rome et l'afflux barbare le Celte a tenu bon. Même dans nos régions flamandes on découvre, avec un certain étonnement, des vestiges nombreux et parlants de son vocabulaire familial.

(72)

Fassen wir zusammen: Das Deutschlandbild Wilmottes in den Jahren von 1885 bis 1942 wird, sieht man von den persönlichen Erfahrungen ab, von der politischen Rolle des Deutschen Reichs geprägt, das 1870/71, 1914–18 und 1940 drei Kriege gegen Frankreich führt, von denen Belgien insbesondere 1914–18 und 1940 unmittelbar betroffen wird. Als Frankophiler steht er unverrückbar auf der Seite Frankreichs. Desungeachtet zollt er der deutschen Wissenschaft, insbesondere der deutschen Romanistik, Respekt und würdigt ihre Leistungen auch in Spannungszeiten. Er ist sich bewusst, welche methodischen Anregungen er seiner in Deutschland verbrachten Studienzeit verdankt, auch wenn er sich schon früh davon emanzipiert und zum Begründer der belgischen Romanistik und Lehrer mehrerer einheimischer

<sup>32</sup> *Germanisches Volkserbe in Wallonien und Nordfrankreich: die fränkische Landnahme in Frankreich und den Niederlanden und die Bildung der westlichen Sprachgrenze*, 2 Halbbde. (Bonn: Röhrscheid, 1937).

<sup>33</sup> Ernst Gamillscheg, *Romania Germanica: Sprach- u. Siedlungsgeschichte der Germanen auf dem Boden des alten Römerreiches*, 3 Bde. (Berlin: de Gruyter, 1934–6).

<sup>34</sup> *Le Moyen Age* (1938): 66–74.

Studenten- und Professorgenerationen wird. Seine Wertschätzung der französischen Sprache und Kultur ändert sich in seinem ganzen Leben nicht, doch setzt er insofern neue Akzente in seinen Forschungen, als er den germanischen Einfluss auf die Wallonie hinter den keltischen zurücktreten lässt. Das ist wissenschaftlich vertretbar und stellt eine Akzentverschiebung, keine Konzession an politische Meinungsänderungen dar.

Wilmotte gehört zu einer Generation von ausländischen Forschern, die in Deutschland studiert und Deutsch gelernt hatten. In den Jahren vor 1914 hielt Wilmotte sogar romanistische Vorträge auf Deutsch (so in Winterthur und Sofia)<sup>35</sup>, wenn das Publikum nicht genügend Französisch verstand. Seine wichtigsten deutschen Ansprechpartner waren seine Lehrer, und er blieb auch noch ihr „Schüler“, als er selbst längst ein gestandener Ordinarius war. Während er sich um sie bemühte, ist Derartiges von Ihnen nicht überliefert. Sie stehen damit stellvertretend für eine ganze Generation deutscher Romanisten, die es versäumten, Brückenbauer zwischen Deutschland und der Romania, insbesondere der frankophonen Romania, zu sein, nationalistischer Einseitigkeit im eigenen Land zu widersprechen und die von dort stammenden, ein Stück weit deutsch sozialisierten Schüler und Kollegen langfristig an Deutschland und die deutsche Romanistik zu binden.

Die romanistischen „Deutschlandstudenten“, wie wir sie einmal nennen wollen, verfolgten auch nach der Rückkehr in ihre Heimatländer deutsche Forschungsleistungen, da sie sie im Original lesen konnten, rezensierten sie und pflegten mannigfache Kontakte mit deutschsprachigen Wissenschaftlern. Doch der Austausch erlitt mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs schwere Rückschläge, woran die deutsche Professorenschaft eine große Mitschuld trug. Aufschlussreich für die Haltung selbst liberal gesinnter Professoren ist der „Aufruf an die Kulturwelt“ vom 4. Oktober 1914, der von 93 Professoren unterzeichnet wurde, deren Zahl später auf ca. 3000 answoll („Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches“, 23.10.1914). Den „Aufruf“ hatten zwei Romanisten, von denen man es nicht erwarten würde, mit unterzeichnet: der in Berlin lehrende Schweizer Heinrich Morf, und der in München tätige Karl Vossler, bekannt für seine Liberalität und Weltoffenheit. Unter der „Erklärung“ stehen neunzehn weitere romanistische Namen: Wendelin Foerster (Bonn), Carl Appel (Breslau), Hanns Heiss (Dresden), Julius Pirson (Erlangen), Matthias Friedwagner (Frankfurt a.M.), Emil Levy (Freiburg i. Br.), Dietrich Behrens (Gießen), Edmund Stengel (Greifs-

<sup>35</sup> Wilmotte, *Mes mémoires*, 75–6, 81.

wald), Karl Voretzsch (Halle), Bernhard Schädel (Hamburg), Fritz Neumann (Heidelberg), Heinrich Gelzer (Jena), Alfred Pillet (Königsberg), Adolf Birch-Hirschfeld (Leipzig), Kurt Glaser und Eduard Wechsler (Marburg), Leo Jordan (HH München), Hugo Andresen (Münster) und Oscar Schultz-Gora (Straßburg). Auch wenn sich die Texte beider Aufrufe unterscheiden, war doch ihre Tendenz identisch: Die deutsche Aggression wurde geleugnet, die Friedensliebe Kaiser Wilhelms II. betont, die Beachtung des Völkerrechts unterstrichen, der Einmarsch in Belgien gerechtfertigt.

Insbesondere die drei Belgien betreffenden Absätze des „Aufrufs“ dürften Wilmolte empört haben.<sup>36</sup> In seinen leider nur bruchstückhaft überlieferten Memoiren beginnt das Kapitel „Mon premier exode“ lakonisch und doch sprechend: „Les deux exodes que m’infligea l’agression allemande contre un petit peuple mal préparé à une lutte inégale, ne devaient guère se ressembler. En 1914, j’avais cinquante-trois ans et une vigueur, sinon physique, du moins intellectuelle que mes soixante-dix-huit années, coïncidant avec la troisième guerre franco-allemande, ne pouvaient manifester“ (93). Man darf aus diesen Zeilen auf eine tiefe Verletzung schließen, auf Enttäuschung darüber, dass das einst geachtete Deutschland dreimal einen Krieg mit den westlichen Nachbarn angezettelt hatte und dabei auch auf die Zustimmung der

---

<sup>36</sup> „*Es ist nicht wahr*, daß wir freventlich die Neutralität Belgiens verletzt haben. Nachweislich waren Frankreich und England zu ihrer Verletzung entschlossen. Nachweislich war Belgien damit einverstanden. Selbstvernichtung wäre es gewesen, ihnen nicht zuzukommen. *Es ist nicht wahr*, daß eines einzigen belgischen Bürgers Leben und Eigentum von unseren Soldaten angetastet worden ist, ohne daß die bitterste Notwehr es gebot. Denn wieder und immer wieder, allen Mahnungen zum Trotz, hat die Bevölkerung sie aus dem Hinterhalt beschossen, Verwundete verstümmelt, Ärzte bei der Ausübung ihres Samariterwerkes ermordet. Man kann nicht niederträchtiger fälschen, als wenn man die Verbrechen dieser Meuchelmörder verschweigt, um die gerechte Strafe, die sie erlitten haben, den Deutschen zum Verbrechen zu machen. *Es ist nicht wahr*, daß unsere Truppen brutal gegen Löwen gewütet haben. An einer rasenden Einwohnerschaft, die sie im Quartier heimtückisch überfiel, haben sie durch Beschießung eines Teils der Stadt schweren Herzens Vergeltung üben müssen. Der größte Teil von Löwen ist erhalten geblieben. Das berühmte Rathaus steht gänzlich unversehrt. Mit Selbstaufopferung haben unsere Soldaten es vor den Flammen bewahrt. – Sollten in diesem furchtbaren Kriege Kunstwerke zerstört worden sein oder noch zerstört werden, so würde jeder Deutsche es beklagen. Aber so wenig wir uns in der Liebe zur Kunst von irgend jemand übertreffen lassen, so entschieden lehnen wir es ab, die Erhaltung eines Kunstwerks mit einer deutschen Niederlage zu erkaufen“, *An die Kulturwelt: ein Aufruf*, zit. nach Jürgen und Wolfgang von Ungern-Sternberg, *Der Aufruf „An die Kulturwelt!“: das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg: mit einer Dokumentation* (Stuttgart: Steiner, 1996), 144–5.

Mehrheit seiner geistigen Repräsentanten, der Professoren, Künstler und Schriftsteller, zählen konnte.

Was 1914 an Vertrauen zerstört wurde, konnte in den Jahren zwischen den Kriegen nur mühsam ausgeglichen werden, und da sich die Situation nach 1939 wiederholte, bewirkten diese Ereignisse eine bis heute nicht wirklich überwundene Isolation der deutschsprachigen Romanistik besonders in Frankreich, Belgien, aber auch den Niederlanden und den skandinavischen Ländern. Deutsch ist in der Romania keine Wissenschaftssprache mehr, die romanistische Mediävistik, einst eine deutsche Königsdisziplin, ist an den deutschen Universitäten marginalisiert, will man nicht gar von ihrem völligen Untergang sprechen.<sup>37</sup>

## Anhang unveröffentlichter Briefe<sup>38</sup>

### I.

Liège, le 14 octobre 1885

Monsieur et maître,

J'aurais répondu plus vite à l'envoi que vous m'avez fait et vous aurais dit l'intérêt que je prenais à cet acte de piété envers la mémoire d'un confrère dont vous venez de vous honorer, si je n'avais été retenu par des préoccupations très sérieuses et assez imprévues. Maintenant ces préoccupations n'existent plus ; ce que l'on m'avait fait espérer s'est enfin réalisé, et je suis chargé d'un cours de philologie romane à l'École Normale des Humanités. Cette école est organisée sur le modèle de celle de Paris ; elle a le même corps professoral que l'Université, on y prépare, par un séjour et des travaux de quatre années, les jeunes gens au professorat du gymnase, ou, comme nous disons, de l'athénée. J'aurai à leur enseigner les éléments de l'ancienne langue française avec la métrique et leur donnerai en outre quelques notions sur l'ensemble des études romanes. Je sens bien tout ce que j'ai à acquérir encore pour ne pas être au dessous de ma tâche, mais j'ai encore présentes à l'esprit les bonnes leçons et la méthode si solide de l'Université de Halle et de celle de Berlin. Je tâcherai de me remémorer aussi l'art de mes maîtres de Paris et de ne pas trop décevoir mes auditeurs. A l'occasion, je ne manquerai pas d'avoir recours à vos conseils, et déjà aujourd'hui je viens vous en demander un.

[2]

J'ai l'intention de faire à l'Université, d'ici à un an, des leçons libres sur un sujet spécial de mes études sur les dialectes wallons et picards, leur littérature et leur

<sup>37</sup> Ich danke Wolfgang Asholt (Osnabrück / Münster) und Martin Vialon (Oldenburg) für kritische Lektüre und weiterführende Hinweise.

<sup>38</sup> Die Originale der Briefe I, II, III, V und VI befinden sich in Berlin, SBPK NL Hermann Suchier, das von Brief IV in Bonn, ULB NL Karl Lamprecht, Visual Library. Ich danke den Direktionen beider Bibliotheken für die Abdrucksgenehmigung.

caractéristique par exemple. Seulement, n'ayant aucun titre officiel, puisque l'organisation de notre enseignement ne permet pas d'en délivrer chez nous, je me suis souvenu d'une offre que m'avait fait M. Foerster, de Bonn. Il m'avait proposé d'être son assistant et son lecteur français à l'Université où il enseigne et m'avait promis de m'aider à me habilitier, dans l'année, pour le professorat. Si je puis me habilitier à Bonn, je le puis aussi à Halle, et, en ce cas, je serai bien heureux d'obtenir votre appui, votre patronage, en même temps que d'apprendre de vous, Monsieur et maître, les conditions auxquelles je puis me soumettre à cette épreuve. Vous savez que j'ai le titre de docteur en philosophie de l'Université de Liège ; mais ce titre est-il valable en Allemagne, je ne le sais. De plus, mon travail serait rédigé en français, les règlements le permettent-ils ? Comme sujet de *habilitationsschrift*, j'ai l'intention, le cas échéant, de choisir le mss Canonici 74, son dialecte et l'étude du dialecte liégeois jusqu'au 15<sup>e</sup> siècle. Je publierais en même temps un certain nombre de chartes du treizième siècle dont j'ai pris copie en ces derniers temps. Ce sujet pourrait-il vous agréer, ainsi qu'à la faculté de philosophie de l'Université de Halle ? Je ne puis affirmer enfin que je sois au courant de toutes les publications que le mss Canonici 74 a occasionnées. Je connais les Rapports et le Recueil d'anciens textes de M. Meyer, avec les fragments qu'ils contiennent ; je possède également les deux textes édités par M. de Feilitzen<sup>39</sup> ; mais les autres parties du mss me sont encore inconnues, et je serai heureux d'apprendre de votre érudition si sûre les autres travaux auxquels ce mss a donné lieu.<sup>40</sup>

[3]

Je ne sais comment m'excuser, Monsieur et maître, de mon importunité et de la nouvelle demande de service que je vous fais. Je vous prie encore une fois de croire à mes sentiments les meilleurs de reconnaissance et de dévouement.

MWilmotte

P.S. Serez-vous assez aimable pour communiquer la nouvelle de ma nomination à Mons. le professeur Gosche et à sa famille, en leur portant, de ma part, l'expression de mon bon souvenir ? Mes respects à Madame Suchier.

## II.

Liège, 8 novembre 1885.

Monsieur et cher Maître,

je vois clairement par votre excellente lettre, à laquelle je n'ai pu répondre plus tôt à cause des nombreuses occupations que me crée ma nouvelle tâche, que mon projet d'aller à Halle et d'y demander à la Faculté de philosophie un titre officiel pour mes études romanes rencontrera certaines difficultés, sinon une impossibilité absolue. Je vous ai dit pourquoi je désirais ce titre ; j'ai l'intention d'ouvrir prochainement un cours à l'Université ; or, pour cela, il serait désirable que mes nouveaux collègues eussent un témoignage valable de la préparation sérieuse du nouveau professeur, une

<sup>39</sup> Hugo von Feilitzen, *Li vers del juise : en fornfransk predikan* (Uppsala : Berling, 1883).

<sup>40</sup> Es handelt sich um ms. Oxford Bodl. Canonici Misc. 74.

preuve des études spéciales qu'il a faites. Cette preuve, le Habilitationsschrift, accepté par une faculté allemande, la donnerait assurément.

On tient chez nous à grand honneur et non sans raison tout titre conféré par un établissement d'instruction germanique, à plus forte raison par une université aussi importante que celle de Halle. De là à abandonner ma fonction à Liège, il y a loin, vous le voyez. Mon projet était, il est encore, sauf impossibilité absolue, d'envoyer un travail, celui dont je vous ai entretenu, à la faculté de philosophie, de lui demander son approbation ou plutôt la vôtre. Si je l'obtiens, je n'aurai plus qu'à me soumettre aux autres formalités, c'est-à-dire au Colloquium et à la leçon publique, qu'il me serait bien agréable de faire en français. Mais une fois cela fait, et le temps nécessaire donné à cette affaire, ne me serait-il pas loisible de renoncer à utiliser en Allemagne le titre que j'aurais acquis? Vous comprenez fort bien que j'ai toujours eu l'intention de rester à Liège, de m'y fixer, et que je ne veux demander à l'Université de Halle, si elle consent à me l'accorder, qu'un parchemin, qui prouve à mes collègues de Liège que je ne leur suis pas trop inférieur en qualité. Il n'y a donc de ma part aucune intention de tirer profit en Allemagne de la dignité, si vous voulez que je la nomme ainsi, que me conférerait l'assentiment de la faculté de Halle –

J'avais lieu d'espérer que celle-ci se montrerait moins „streng“ pour l'accomplissement d'une pure formalité. Je connais plusieurs de ses membres, sans parler de vous, Monsieur et maître, qui m'avez déjà témoigné tant de sympathie. MM. Dümmler, Gosche, Schum, Heydemann<sup>41</sup> seront certainement indulgents pour le jeune homme étranger qu'ils ont connu et même assez pratiqué l'hiver dernier. Voilà ma force, ce qui me fait encore espérer, que ce projet ne doit pas échouer faute de moyens. Vous-même et les messieurs ayant la bonté d'introduire ma demande, il y a grand' chance qu'elle soit favorablement entendue. S'il m'est impossible d'obtenir l'approbation de la faculté dans ces circonstances, c'est-à-dire pour ne pas pratiquer en Allemagne, je n'en conserverai pas moins le meilleur souvenir de la bienveillance qu'on m'a toujours montrée chez vous, et particulièrement de l'intérêt que vous avez pris à mes études – et que vous ne cessez de me montrer.

Agréez, Monsieur et cher maître, tous mes remerciements anticipés pour le nouveau service que je vous demande et croyez aux sentiments bien dévoués de votre ancien élève

M Wilmotte

P.S. Mes respects à M<sup>me</sup> Suchier et une petite caresse à Hildegunde – sans oublier l'excellente famille Gosche –

<sup>41</sup> Ernst Ludwig Dümmler, *Mittelalterliche Geschichte*; Richard Gosche, *Orientalistik*; Wilhelm Schum, *Mittelalterliche Geschichte und historische Hilfswissenschaften*; Heinrich Heydemann, *Klassische Archäologie*.

## III.

Liège, 23/4/87

Mon cher maître et ami,

Vous aurez peut-être appris que plusieurs gens d'étude et professeurs de Paris et d'autres lieux allaient fonder à Paris, chez Picard une revue mensuelle, le Moyen-âge, revue de comptes-rendus, de variétés et de bibliographie méthodique. Cette bibliographie consistera surtout dans le dépouillement de tous les périodiques du monde pour les études du Moyen-âge, art, littératures, langues, histoire et institutions.

[2] Je fais partie du groupe qui crée cette revue, ainsi que M. Marignan, et j'ai songé à vous, pour une collaboration, si faible et si modeste quelle soit, dans nos premiers numéros. J'espère que vous consentirez, ainsi que M. Tobler, à laisser inscrire votre nom à côté de MM. Paris, Meyer, Gaidoz, Monod,<sup>42</sup> etc. qui patronnent également notre entreprise. Un simple compte-rendu, une variété sur le sujet qui vous agréera le plus, mettrait le comble à notre satisfaction, et vous ne pouvez plus invoquer votre qualité d'étranger, peu familier avec la rédaction française, depuis que vous avez fait si brillamment vos preuves dans la préface de Beaumanoir.<sup>43</sup>

Encore un petit service. Je sais vos relations cordiales avec M. R. Köhler<sup>44</sup>, de Weimar. Je sais aussi qu'il a consenti à maintes reprises, à écrire de petites notices pour nos revue en l. française. Si vous vouliez me donner un mot de recommandation pour lui ou lui écrire deux lignes en notre faveur, je suis sûr qu'il nous rendrait le même service que j'attends de votre bonté.

A bientôt les épreuves de mon étude sur le wallon du XIII<sup>e</sup> siècle, dont la composition avance lentement et merci encore pour vos bonnes et consolantes paroles, après la perte si cruelle que j'ai faite.<sup>45</sup>

Je vous suis dévoué de cœur et vous prie de croire à mes sentiments d'amitié respectueuse.

Mes souvenirs à Madame Suchier et aux petits.

M Wilmotte

<sup>42</sup> Gaston Paris, Paul Meyer, Henri Gaidoz, Gabriel Monod.

<sup>43</sup> *Œuvres poétiques de Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir*, hrsg. von Hermann Suchier, 2 Bde. (Paris : Firmin-Didot, 1884–5).

<sup>44</sup> Reinhold Köhler (1830–1892), seit 1881 Leiter der Herzoglichen Bibliothek in Weimar.

<sup>45</sup> Tod seiner Mutter, Adélaïde Wilmotte née Thonnar.



#### IV.

Liège, Mont S<sup>t</sup> Martin, 7.

Le 15 mai 1887.

Monsieur le professeur,

Vous avez bien voulu nous encourager, M<sup>r</sup> Marignan et moi, dans la publication de notre bulletin critique du Moyen-âge, et nous promettre votre concours. Il est un service très important que vous pourriez peut-être nous rendre et dont nous vous saurions le plus sérieux gré.

Votre Westdeutsche Zs publie le sommaire d'un grand nombre de périodiques allemands et étrangers de la région voisine du Rhin, depuis sa source jusqu'à son embouchure. Il nous sera presque impossible de nous procurer tous les périodiques, la plupart locaux et absents des grandes bibliothèques parisiennes.

Ne pourriez-vous nous envoyer une épreuve des feuilles consacrées au dépouillement des seules revues suisses et allemandes (Alsace-Lorraine comprise), épreuve sur laquelle vous souligneriez au crayon ou à l'encre rouge les titres des articles consacrés à des points d'histoire du Moyen-âge en tout ou en partie? Peut-être même pousseriez-vous la complaisance jusqu'à écrire en marge à l'occasion des articles développés un seul mot d'appréciation, favorable ou défavorable, qui, placé entre crochets, aurait une réelle valeur pour les abonnés de notre bulletin. Je me charge naturellement de traduire les titres, s'il y a lieu, et les appréciations aussi. Quant à la date à laquelle cette épreuve pourrait nous être envoyée, nous vous laissons juge absolu pour la déterminer.

[2]

Voyez, Monsieur, si vous pouvez rendre à M. Marignan et à notre revue le petit service périodique en question, ou si vous préférez confier ce soin à un de vos collaborateurs. Quelle que soit votre décision à ce sujet, croyez bien à nos sentiments de gratitude et à notre commun dévouement

M. Wilmotte

P.S. M<sup>r</sup> Marignan vous adresse tous ses vœux, qu'il me charge de vous transmettre.

#### V.

LIÈGE – 1905

CONGRÈS INTERNATIONAL

POUR

L'EXTENSION ET LA CULTURE

DE LA LANGUE FRANÇAISE

Liège, le 30 janvier 1905.

Mon cher maître & ami,

Voilà un congrès qui ne peut vous laisser indifférent. Il s'agit, dans notre pensée, d'une entreprise exclusivement scientifique, et c'est ce qui m'a encouragé à m'adresser à vous. Le Congrès dont on m'a confié la présidence provisoire, comprend 4 sections, 1) littéraire, avec M. Anatole France à sa tête. 2) historico-philologique 3) pédagogique 4) sociale. Pour la 2<sup>e</sup> section, j'ai pensé à vous et à votre collaboration. Je

voudrais que l'Allemagne fût représentée dans le comité de cette section, comme elle l'est dans tant de groupements où il y a des majorités françaises (la société amicale Gaston Paris, et inversement comme la France l'est dans la société de Vollmöller) et si elle doit l'être, que ce fût par vous ! La section aura un président, M Paul Meyer, et 4 vice-présidents, 2 français et 2 étrangers. Les noms sur lesquels on s'est mis d'accord sont ici : M. Brunot et Clédât, vous et M. Nyrop.<sup>46</sup> Les conseillers seront Wahlund, Van Hamel, Novati, Matzke ; Thomas, Gilliéron et Jeanroy.<sup>47</sup> Voilà un bel état-major. Quant au Congrès, il se tiendra à Liège les 10, 11 et 12 septembre 1905, à l'occasion de l'exposition universelle. Vous y viendrez, j'espère, et nous pourrons, enfin, nous serrer la main comme au bon temps de mes *Lehr- und Wanderjahre*.

Croyez-moi, cher maître et ami, affectueusement à vous

M Wilmotte

Liège, 22 rue Raikem

## VI.

RUE DE PAVIE, 40

BRUXELLES

Madame

J'ai reçu et lu avec la plus douloureuse surprise l'annonce de la mort de M<sup>r</sup>. H. Suchier. Je n'oublierai jamais qu'il a été mon maître et qu'il m'a prodigué les témoignages de son affectueuse sympathie. A Halle, dans son cabinet de travail, où je fus admis, je trouvai des avis et des encouragements également précieux, et certes, de tous les professeurs allemands dont j'ai suivi les cours, M. Suchier fut celui qui me laissa l'impression la plus profonde et la meilleure. Je le lui fis savoir à chaque occasion, bien rare, où je fus en rapport avec lui, et quand je collaborai à ses „Mélanges“, je mis une sorte de coquetterie à m'y appliquer à un travail se rapprochant, et par la méthode exigée et par la matière même, de l'ordre de préoccupations qui lui était surtout familial.

[2]

Ce que j'ai goûté particulièrement en le défunt maître, c'est cette largeur d'esprit qui lui a valu tant et de si sincères amitiés en France, qui lui a permis de collaborer à bien des recueils français, sans cesser pour cela d'être fidèle à sa race et ferme dans son patriotisme.

Je compte publier quelques pages sur l'œuvre de M. H. Suchier ; en attendant permettez-moi, Madame, de déposer à vos pieds l'hommage de mes sentiments respectueux, avec mes plus vives condoléances

Prof. Dr M Wilmotte

Le 7 juillet 1914.

<sup>46</sup> Ferdinand Brunot, Sorbonne ; Léon Clédât, Lyon ; Kristoffer Nyrop, Kopenhagen.

<sup>47</sup> Carl Wahlund, Uppsala ; Anton Gerard Van Hamel, Groningen ; Francesco Novati, Mailand ; John Ernst Matzke, Stanford ; Antoine Thomas, Sorbonne ; Jules Gilliéron, Sorbonne ; Alfred Jeanroy, Toulouse.

# Zwischen Kulturtransfer und Spracherwerb

## Walter Kuhfuß' Kulturgeschichte des Französischunterrichts

Johanna Wolf (Salzburg)

**SCHLAGWÖRTER:** Rezension; Französischunterricht; Kuhfuß, Walter; Spracherwerb; Kulturtransfer; Fachgeschichte; Kulturgeschichte

Walter Kuhfuß, *Eine Kulturgeschichte des Französischunterrichts in der frühen Neuzeit* (Göttingen: V&R unipress, 2014), 741 S.

\*\*

„Eine Chronik schreibt nur derjenige, dem die Gegenwart wichtig ist.“ Dieses Zitat aus Goethes *Aus Kunst und Altertum* stellt Walter Kuhfuß seiner *Kulturgeschichte des Französischunterrichts in der frühen Neuzeit* voran und verweist so auf das (doppelte) Ziel, das seiner Studie eingeschrieben ist: Einerseits soll die historische Verortung des Gegenstands als legitimatorischer Akt der Selbstvergewisserung zu einer Schärfung des Profils des Französischunterrichts führen und denjenigen, die diese Sprache unterrichten (oder unterrichten wollen) zu einer Metareflexion über das eigene Tun verhelfen. Andererseits kann über die Auseinandersetzung mit der historischen und soziokulturellen Entwicklung des Französischunterrichts ein kollektives Bewusstsein konstruiert werden, das die Identifikation mit dem gewählten Unterrichtsgegenstand stärkt und gleichzeitig als Bezugsrahmen zur Bewertung und Kategorisierung zeitgenössischer Strömungen und Fragestellungen dienen kann.

Neben diesen übergeordneten Zielen verrät dieses Zitat zusätzlich, dass es sich bei dem vorliegenden Projekt um eine Herzensangelegenheit des Autors handelt und so liest sich Walter Kuhfuß' *Kulturgeschichte* auch als ein Bekenntnis zu einem komplexen Bildungsbegriff, der in aktuellen Debatten um Methoden und Ziele des Fremdsprachenunterrichts oft nur noch eine marginale Rolle zu spielen und nur oberflächlich unter dem Stichwort „Interkulturalität“ als leere Worthülse den *status quo* zu bedienen scheint: Alteritätserfahrung als Möglichkeit der Persönlichkeitsausbildung. Dieser Leitgedanke zieht sich durch Kuhfuß' Studie, indem er ausgehend vom Mittelal-

ter als Keimzelle des Interesses an der französischen Sprache über die frühe Neuzeit, den Dreißigjährigen Krieg bis zum Wiener Kongress 1815 den Französischunterricht als einen Raum des Kulturtransfers beschreibt und stets die kulturgeschichtlichen Bezüge als Kategorien für Entwicklungen in Zielsetzung, Unterrichtsprogrammen und Methodenentwicklung benutzt.

Zu Recht situiert Kuhfuß seinen Gegenstand an der Schnittstelle von „Kultur-, Sprach-, Sozial-, Didaktik- und Bildungsgeschichte“ (21) und etabliert so, in Anlehnung an Lüsebrinks Modell<sup>1</sup> eine mehrdimensionale Spurrinne für seine Analysen, die den Französischunterricht unter dem Blickwinkel des Kulturtransfers betrachten und hier vor allem Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse als Möglichkeit der Partizipation an Diskurswelten beleuchten. Diese Perspektive dient als Folie für den stärker die Unterrichtsrealitäten der jeweiligen Epoche fokussierenden Blick, der das Quellenmaterial im Hinblick auf die unterschiedlichen Motive für die Beschäftigung mit der fremden Sprache untersucht: Kuhfuß unterscheidet hier „Bildung“, „Nützlichkeit“ und „Distinktion“ (30) als die drei hauptsächlichen Antriebsarten. Im Rückgriff auf Piagets Theorie des Zusammenspiels von *Assimilation* und *Akkommodation* analysiert Kuhfuß hier stärker das entwicklungspsychologische Moment des Fremdsprachenunterrichts, über das die Lernenden Interpretationsmuster erwerben (erlernen?) und so in die Lage versetzt werden, den sozialen Raum des jeweils „Anderen“ auf Gemeinsames und Ungleiches auszudeuten.

Hinsichtlich der Quellenlage sowie der Korpusbeschaffenheit wird eine Unterteilung in drei Ebenen vorgenommen, die sich an klassischen Analyse-rastern zur Beurteilung von Lehrbüchern aus einer historischen Perspektive orientiert: Die fachdidaktischen Reflexion, die sich in Vorworten und allgemeineren Beschreibungen der Lehrwerke niederschlägt, bildet dabei die Makroebene, auf der sich die theoretische Fundierung der Methoden befindet (*approach*). Die Mesoebene bilden Instruktionen, Curricula und die Lehrbücher selbst, die das jeweilige *design* des Unterrichts abbilden. Die konkrete Umsetzung in Form von Übungsformaten, Prüfungsverfahren etc. als sogenannte *procedures* ist dann Analysegegenstand der Mikroebene.

Kuhfuß unterteilt seine detailreiche und mit zahlreichen Quellenbeispielen illustrierte Studie in neun Kapitel, wobei Kapitel 1 und 9 als Einleitung

<sup>1</sup> Hans Jürgen Lüsebrink, „Kulturtransfer: neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften“, in: *Entgrenzte Räume: kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, hrsg. von Helga Mitterbauer und Katharina Scherke, Studien zur Moderne 22 (Wien: Passagen, 2005), 23–42.

respektive Schlussbetrachtung dienen. Die sieben restlichen Kapitel bilden dann in chronologischer Reihenfolge den Untersuchungsgegenstand, den Französischunterricht im gewählten Zeitrahmen, ab.

Die Reise durch die Kulturgeschichte des Französischunterrichts beginnt als Spurensuche im Mittelalter. Trotz der Dominanz des Lateins im distanzsprachlichen Bereich finden sich „Vorformen des Französischunterrichts“ (41). Kuhfuß meint hiermit vor allem die Autodidakten, die Französisch im Selbststudium erlernen, um als Kaufleute kommunikationsfähig zu sein. Hier dient vor allem *Nützlichkeit* als Motivation. *Distinktion* hingegen findet sich als Antrieb des Fremdspracherwerbs bereits in der Oberschicht. Dies wertet Kuhfuß als Indiz für die sich anbahnende Übernahme der höfischen Kultur sowie als Abgrenzungsmöglichkeit der adligen Oberschicht. Damit finden sich bereits zwei wirkmächtige Traditionslinien im Mittelalter begründet. Ebenfalls vorhanden, allerdings weniger klar konturiert, ist die dritte Traditionslinie, die sich in den akademischen Schichten, im Mittelalter vorwiegend dem Klerus zugehörig, findet und der das Motiv der *Bildung* zugeordnet wird.

Mit dem dritten und vierten Kapitel beginnt dann die eigentliche Geschichte des Französischunterrichts, in der dieser von den „wilden und selbstregulierten“ (58) Formen in Unterrichtsrealitäten überführt wird, die eher unserem heutigen Verständnis eines gesteuerten Fremdsprachenunterrichts entsprechen. Kuhfuß bemüht sich hier deutlich um adäquate Bezeichnungen für die entstehenden Lehr- und Lernformen. Dies gelingt nur teilweise, da die Übernahme der aktuell gültigen Terminologie bisweilen unpassend scheint und den Anschein erweckt, der Autor würde differente Konzepte wie beispielsweise Erwerb versus Erlernen oder auch ungesteuerte und gesteuerte Erwerbsformen nicht präzise genug unterscheiden. Die anachronistische Handhabung aktuell gültiger Terminologien bildet jedoch stets einen Problembereich für Studien, deren dezidiertes Anliegen die Herausarbeitung von Traditionslinien darstellt und ist im Hinblick auf Kuhfuß' Arbeit in den Augen der Rezensentin ein nur marginaler und somit vernachlässigbarer Kritikpunkt.

Kuhfuß schildert zunächst die soziokulturellen Bedingungen, die eine Entstehung früher Unterrichtsformen ermöglichen. In Anlehnung an Reinhard Kosellecks Bestimmung einer Übergangsepoche als „Sattelzeit“ definiert Kuhfuß den Epochenumbruch um 1600 ebenso als eine solche, vor allem im Hinblick auf das Bildungswesen. Besondere Aufmerksamkeit er-

hält das Vorbild des humanistischen Lateinunterrichts, ergeben sich doch aus ihm die Leitstrukturen für den Unterricht des Französischen. So ziehen methodische Formen in den Unterricht der modernen Sprachen ein, die auch in aktuellen Methodendiskussionen, wenn auch unter anderem Namen und leicht veränderter Konzeption, noch eine Rolle spielen: der Dialog als wichtiges Instrument des Fremdspracherwerbs und die Konzentration auf die grammatische Struktur der Zielsprache.

Anhand des Beispiels, wie Kurfürst Friedrich III. (1463–1525) in Französisch unterrichtet wird, illustriert Kuhfuß die Rolle der didaktisierten Texte und das Entstehen eines Lektüreprogramms, was in der Folgezeit die Grundlage für weitere wichtige Lern- und Übungsformen bilden wird: Übersetzung und Imitation als Erwerbsstrategien, die einen Gegenpol zu explizit-instruktiven Methoden bilden. So lassen sich bereits zu Beginn des sich konsolidierenden Französischunterrichts zwei didaktische Strömungen erkennen, die auch heute in theoretischen Auseinandersetzungen im Bereich des Fremdsprachenlernens eine bedeutsame Rolle spielen: Erwerb versus Lernen und den damit verbundenen Konzepten des impliziten und expliziten Wissens. Kuhfuß belegt anhand einer stringenten Analyse der Lehrmethoden aus dieser Zeit, dass sowohl *usage-based* Ansätze als auch *focus-on-form* Ansätze auf eine bis in die frühe Neuzeit zurückreichende Traditionslinie zurückblicken können (117).

Das vierte Kapitel schildert dann die Entwicklungen im Französischunterricht am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges. Einen großen Schritt im Rahmen einer Institutionalisierung des Fremdsprachenunterrichts bildet sicherlich das Entstehen sogenannter Ritterakademien, zunächst noch Hofschulen genannt, die zum Zweck der standesgemäßen Ausbildung der jungen Adligen errichtet wurden. An den Beispielen der Hofschulen in Kassel und Tübingen schildert Kuhfuß den Übergang vom Privatunterricht zum Schulfach, so findet der Französischunterricht am *Collegium Mauritanum* in Kassel im Jahre 1602 eine erste Erwähnung als „öffentliche Unterrichtsveranstaltung“ (160). Besonders hervorgehoben wird in diesem Kapitel auch die mehrsprachige Tradition des Französischunterrichts, dessen Methodik sich von Anbeginn in einer Trias der drei Sprachen Latein – Französisch – Deutsch aufspannt. Stark geprägt ist der Unterricht auch von der Vorstellung, dass sich der Lerner die französische Kultur als die überlegene Kultur über die Beschäftigung mit dem fremden Gegenstand aneignet und auf diese Weise zu einem „geistreichen und gesitteten Franzosen“ wird.

Diese Vorstellung einer Kulturhegemonie wird nach dem Dreißigjährigen Krieg die Ideale des Französischunterrichts allerdings noch stärker prägen. Insgesamt zeichnet sich diese Zeit durch eine quantitative wie qualitative Zunahme sowohl im Bereich der Institutionalisierung als auch im Bereich der fachdidaktischen Methoden aus. *Ars* und *usus* bestimmen weiterhin das Kontinuum der Lehr- und Lernformen, ein Anwachsen der Lehrbücher in Form von didaktisierter Lektüre, Grammatiken, Wörterbüchern und Dialogsammlungen ist zu beobachten. Noch sind sie stark geprägt von calvinistischem Gedankengut – ein Einfluss, der erst nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges und der rechtlichen Gleichstellung der drei großen christlichen Glaubensbekenntnisse nachlässt. Insgesamt aber war der Boden gut bestellt, um auch über die Zäsur durch den Dreißigjährigen Krieg zu „einer tieferen Verankerung“ des Französischunterrichts in soziokultureller Hinsicht und zu „einer differenzierteren Institutionalisierung“ zu gelangen (240).

Kapitel fünf beschreibt dann die Zäsur durch den Dreißigjährigen Krieg (1618–1648), dessen politische Krisen natürlich auch den Französischunterricht betrafen. So kommt es beispielsweise zu einem Einbruch in der Publikation französischsprachiger (Lehr)Werke. Dennoch finden zwei Gestalten Erwähnung, deren Wirkung für den Fremdsprachenunterricht sowie das Bildungsideal bedeutsam waren: Wolfgang Ratke (1571–1635) und der wohl noch bekanntere Johann Amos Comenius (1592–1670). Comenius' Stufenplan prägte die curricularen Vorstellungen der Epoche nachhaltig und wurde zum Vorbild der Bildungspläne. Seine Überlegungen führen zur Konzeption von aufeinander aufbauenden Lehrbüchern und zu einer Stärkung der expliziten Instruktion.

Am Ende des Dreißigjährigen Krieges hat sich die kulturelle Hegemonie Frankreichs innerhalb Europas endgültig durchgesetzt. Kuhfuß zeichnet in diesem sechsten Kapitel den Aufstieg des Französischen als „Sprache der Oberschichten, Sprache des Hofes“ (347) sowie als dominierende Sprache im gesamten distanzsprachlichen Bereich (Literatur, Handel und Wissenschaft) nach. Dies sorgt auch für einen Aufschwung des Französischunterrichts und damit auch für eine rasch fortschreitende Differenzierung der Lehr- und Lernformen. Rasch kristallisiert sich dabei eine Entwicklung innerhalb des Lektürekansons heraus, die die sogenannte Höhenkammliteratur in den Mittelpunkt der Textarbeit rückt. Es ist dies auch die Zeit der Salons als Gelehrten- und Intellektuellentreffpunkt, deren Gäste die Ge-

wandtheit in der französischen Sprache voraussetzten. Dass das deutsche Gelehrtentum allerdings vornehmlich in Fähigkeiten bewandert war, die an die Schriftkultur gebunden waren (Lesen und Schreiben) und nicht in der Kunst des Parlierens, zeigen die kleinen Anekdoten, die sich um den Deutschlandbesuch Germaine de Staëls ranken. Die Einflechtung solcher kleiner Geschichten macht die Lektüre der sehr umfangreichen und informativen Studie zu einem durchaus vergnüglichen Unternehmen und sorgt für eine Verlebendigung der Sachverhalte. Dabei verzeiht der Leser dem Autor die bisweilen etwas oberflächlich erscheinende Verknüpfung des Bildungsbegriffes mit anderen wirkmächtigen Diskursen der Zeit wie etwa dem Sprachbegriff, dessen Wandel ja mit Wandlerscheinungen im Bildungsideal, vor allem in der Epoche des Neuhumanismus, untrennbar verbunden ist. Hier hätte man sich hier und da eine noch profundere Reflexion über die Verflechtung der Diskurse über Sprache, Bildung und Unterricht gewünscht.

An dieses Kapitel schließen sich dann das siebte und achte als substantiellste Kapitel an, in denen Kuhfuß kenntnisreich und stilsicher die Ausdifferenzierung des Französischunterrichts von einem Unterrichtsfach für eine privilegierte Schicht hin zu einem eigenständigen Schulfach, das seinen festen Platz in den Staatsschulen gefunden hat, darstellt. Lässt sich die Zeit von 1648 bis 1770 als eine Zeit beschreiben, in der sich das Französische vornehmlich über das Kriterium der *Nützlichkeit* etabliert und sich vor allem im Bereich der Alltagssituationen als wichtigstes Kommunikationsmittel konsolidierte, so ist die Epoche ab 1770 vor allem durch den Einfluss des neuhumanistischen *Bildungsbegriff* geprägt, der dafür sorgen wird, dass das Französische in Konkurrenz zum Unterricht in den alten Sprachen treten und Gegenstand der staatlichen höheren Bildung werden wird. Vor allem in der Beschreibung der neu hinzutretenden Zielgruppen zeigt sich der Antrieb über die *Nützlichkeit*: Der Französischunterricht innerhalb der Mädchenbildung kann als ein typisches Phänomen der Zeit zwischen 1648 und 1770 beschrieben werden. Es gehört zum guten Ton für eine junge Dame der Gesellschaft, dass sie Konversation auf Französisch betreiben könne, „das ist/ lieblich und freundlich“ (450). Neben den Mädchen rückt jedoch noch eine Zielgruppe in den Blick, die Kuhfuß als „Generation 50 plus“ (454) beschreibt. Kuhfuß stellt die Pädagogik dieser Zeit als eine menschenfreundliche Pädagogik des Herzens dar und illustriert diese Richtung am Beispiel Johanna Schopenhauers, deren Biographie ihm als typisch für eine höhere



Tochter erscheint. Bisweilen wirken die Beschreibungen der verschiedenen Strömungen innerhalb des Französischunterrichts ein wenig unzusammenhängend, was sicherlich der Disparatheit des umfangreichen Quellenmaterials, das der Autor für diese Zeit gesichtet hat, geschuldet ist. Daher erleichtert die Synopse am Ende des siebten Kapitels die Zusammenführung der unterschiedlichen Domänen, in denen der Französischunterricht nun Fuß gefasst hat, und verdeutlicht deren jeweilige Gewichtung für den weiteren Verlauf.

Präzise beschreibt Kuhfuß die soziale Umstrukturierung in der Übergangsepoche um 1800. Stets mit Blick auf die Konsequenzen für den Unterricht in den modernen Sprachen analysiert er die Veränderungen in der wissenschaftlichen Praxis (Empirismus), der Lesepraxis wie auch den Wandel innerhalb der Werteskala der Fächer (Erstarken der Naturwissenschaften). Kuhfuß bezeichnet diesen Wandel als einen „Paradigmenwechsel“ (598): An die Stelle des *honnête homme* mit seiner Fähigkeit zur galanten Unterhaltung tritt nun der Beamte, der sich der Fremdsprachen als einer Notwendigkeit im Berufsalltag bedient. Der Aufstieg des Französischen als abiturrelevantes Unterrichtsfach scheint unaufhaltsam. Allerdings, und dies wird deutlich, ist der Weg zum verpflichtenden Schulfach durchaus keine ungebrochene Erfolgsgeschichte, mit Beginn der Befreiungskriege gerät das Französische als Sprache des *Ancien Régime* unter Generalverdacht und wird 1814 als Unterrichtsfach auf den Gymnasien verboten.

Insgesamt liegt mit Walter Kuhfuß *Kulturgeschichte des Französischunterrichts in der frühen Neuzeit* eine lehrreiche und anschauliche Studie vor, die den Weg des Französischunterrichts von der Sprachunterweisung für eine sehr kleine Elite hin zu einem verstaatlichten Pflichtfach an öffentlichen Schulen auf unterhaltsame Weise darstellt – es entlockt dem Leser durchaus ein Schmunzeln, wenn Kuhfuß von einer Anleitung zum „shopping“ (452) für die höheren Töchter spricht. Die sorgfältigen Analysen des Quellenmaterials überzeugen und über sie gelingt es Kuhfuß ein Panorama von Entwicklungssträngen zu entfalten, das den Französischunterricht nicht nur als einen für die Fachdidaktik interessanten Gegenstand bestimmt, an dem sich Methodenreflexion oder Entwicklung von Lehr- und Lernformen aus historischer Perspektive nachzeichnen und so Traditionslinien und Innovationen herausarbeiten lassen. Es zeigt sich auch klar, dass der Fremdsprachenunterricht stets als Spiegel politischer Entscheidungen fungiert und dadurch auch aus soziologischer Sicht wertvolle Informationen

liefert, die die sozio-historische Situierung beider Länder (Deutschland und Frankreich) im europäischen Kontext beleuchtet. Über das Leitkonzept des Kulturtransfers gelingt es dem Autor aber auch, die verschiedenen Perspektiven immer wieder unter dem Aspekt eines sich wandelnden Bildungsbegriffs zu betrachten, der die Möglichkeiten wie auch die Grenzen eines französischen Kulturimportes (650) aufzeigt. In seiner abschließenden Zusammenführung reflektiert Kuhfuß noch einmal die eingangs genannten Motive und Antriebskräfte, die die Entwicklung des Französischunterrichts in der Zeit zwischen ausgehendem Mittelalter bis zum Wiener Kongress 1815 beeinflussen. Als wirkmächtigste Kraft stellt sich dabei neben *Nützlichkeit* und *Bildung* die *Distinktion* heraus, über die die französische Sprache zu einem sozialen Differenzierungskriterium und damit zum Distinktionsmittel schlechthin der Eliten wird. Damit empfiehlt sich die Lektüre der *Kulturgeschichte* nicht nur als Medium des Informationsgewinns, sondern auch als ein Werk, das Erklärungen für die immer noch gültigen Identifikationsraster des Faches Französisch bietet und somit tatsächlich als Angebot eines „kollektiven Professionsgedächtnis“ (38) einen wertvollen Beitrag zur Selbstvergewisserung des Faches und seiner Lehrenden (auch der künftigen) gelesen werden kann.

## *Ars legendi*

Zwischen <i>patrimoine</i> und <i>sujet</i> . . . . .	341
Zu aktuellen Debatten um den Literaturunterricht in Frankreich	
Hartmut Duppel	



## Zwischen *patrimoine* und *sujet*

### Zu aktuellen Debatten um den Literaturunterricht in Frankreich

Hartmut Duppel (Regensburg)

**SCHLAGWÖRTER:** Literaturdidaktik; französischer Literaturunterricht; Klassiker; Nationalliteratur; kulturelle Identität; de Peretti, Isabelle; Ferrier, Béatrice

Isabelle de Peretti und Béatrice Ferrier, Hrsg., *Enseigner les „classiques“ aujourd’hui: approches critiques et didactique*, ThéoCrit 5 (Bruxelles: Peter Lang, 2012), 326 S.

\*  
\*\*

Die Frage danach, was im Bereich des Literarischen als ‚Klassiker‘ und als ‚klassisch‘ einzustufen ist, wird nicht nur in Bezug auf den Unterricht in regelmäßigen Abständen diskutiert. Der wohl bekannteste Impuls für die Auseinandersetzung mit den als ‚Klassikern‘ bezeichneten Werken ging von Italo Calvino zu Beginn der 1980er Jahre erschienenen Essay *Perché leggere i classici*<sup>1</sup> aus. Auch danach wurde das Thema vielfach aufgegriffen: Der für Aspekte des Literaturunterrichts ausgewiesene Forscher Alain Viala fragte 1993 *Qu’est-ce qu’un classique*<sup>2</sup>; der Philosoph Günter Figal stellte kürzlich anlässlich einer Tagung der Graduiertenschule ‚Europäische Klassiken‘ der Universität Münster erneut die so prägnante wie diffizile Frage *Warum Klassiker?* (2016)<sup>3</sup> – das Thema scheint sich je historisch immer wieder neu zu stellen. Die Debatte um das ‚Klassische‘ und die ‚Klassiker‘ einer Kulturgemeinschaft ist – insbesondere im Kontext Frankreichs – eng verbunden mit Fragen nach deren Identität, nach der Vermittlung literarischer Werte

<sup>1</sup> Der am 28.6.1981 erstmals in *L’Espresso* erschienene Essay wurde 1991 zusammen mit anderen Abhandlungen Italo Calvino in dem gleichnamigen Sammelband *Perché leggere i classici* in der Reihe *I libri di Italo Calvino* bei Arnoldo Mondadori Editore (Milano) veröffentlicht. Die deutsche Übersetzung von Barbara Kleiner und Susanne Schoop erschien 2003 im Carl Hanser Verlag unter dem Titel *Warum Klassiker lesen?*.

<sup>2</sup> Vgl. Alain Viala, „Qu’est-ce qu’un classique“, *Littératures Classiques* 19 (1993): 11–31.

<sup>3</sup> Vgl. Günter Figal, „Warum Klassiker?“, in *Klassik als Norm – Norm als Klassik: kultureller Wandel als Suche nach funktionaler Vollendung*, hrsg. von Tobias Leuker und Christian Pietsch, *Orbis antiquus* 48 (Münster: Aschendorff, 2016), 293–304.

und ganz allgemein nach dem Stellenwert, der der Literatur in einer Gesellschaft zukommt. Der 2012 im Peter Lang Verlag von Isabelle de Peretti und Béatrice Ferrier herausgegebene Sammelband *Enseigner les „classiques“ aujourd’hui: approches critiques et didactique* lotet in literaturwissenschaftlicher Perspektive Dimensionen der ‚classicité‘ und der ‚patrimonialité‘ aus und fokussiert diese Konzepte unter dem Blickwinkel der (hochschul)didaktischen Vermittlung in Frankreich.

„Il ‚tuoi‘ classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui.“<sup>4</sup> – diese Bestimmung von „i classici“, welche Italo Calvino in seinem Essay zu konturieren sucht, verdient in zweifacher Hinsicht Aufmerksamkeit: Zum einen wird der Klassiker hier in einen engen Zusammenhang mit der Person des Lesers und Rezipienten gestellt; zum anderen kann auch jenes Werk zum Klassiker avancieren, mit dessen Inhalten und Formen sich der Leser eben *nicht* identifiziert, sondern von denen er sich im Gegenteil bewusst abgrenzt. Bemerkenswert ist dieser Definitionsansatz insofern, als er die Rolle des Subjekts des Lesers hervorhebt und die Herausbildung literarischer Klassiker nicht bloß den Mechanismen und Prozessen übergeordneter Institutionen, Wertungen und Kanonisierungen überlässt. Calvino unterstreicht diese besondere, subjektive und individuelle Beziehung zwischen Klassikern und Rezipienten, wenn er festhält: „[...] [N]on si leggono i classici per dovere o per rispetto, ma solo per amore.“<sup>5</sup> Diese „Liebe“ zum Klassiker will jedoch entwickelt werden, weshalb Calvino der Institution der Schule eine besondere Rolle beimisst: „[L]a scuola deve farti conoscere bene o male un certo numero di classici tra i quali (o in riferimento ai quali) tu potrai in seguito riconoscere i ‚tuoi‘ classici.“<sup>6</sup>

Nach wie vor nehmen diese Fragen nicht nur in (literatur- und kultur-)wissenschaftlichen Kontexten, sondern durchaus in der öffentlichen Debatte<sup>7</sup> einen breiten Raum ein: Welche literarischen Werke erachtet eine

<sup>4</sup> Italo Calvino, *Perché leggere i classici* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1991), 16.

<sup>5</sup> Calvino, *Perché leggere i classici*, 15.

<sup>6</sup> Calvino, *Perché leggere i classici*, 15.

<sup>7</sup> Man denke an die Polemik, die der damalige Innenminister Nicolas Sarkozy 2006 auslöste, als er sich öffentlich darüber amüsierte, dass französische Verwaltungsbeamte in ihrem *concours* zur *Princesse de Clèves* befragt würden. Als Reaktion auf diese Äußerung versammelte sich das aufgebracht Volk in den Straßen und rezitierte kollektiv vor symbolischen Orten wie dem *Panthéon* in Paris den Roman. Vgl. Clarisse Fabre, „Et Nicolas Sarkozy fit la fortune du roman de Mme de La Fayette“, *Le Monde*, 29. März 2011, 22.

Nation als repräsentativ und für ihr Selbstverständnis konstitutiv? Wie starr oder dynamisch sind die Vorstellungen von einem verbindlichen „Kanon“<sup>8</sup>? Welche Rolle spielen staatliche und gesellschaftliche Institutionen, insbesondere im Bereich der schulischen und universitären Bildung, bei der Herausbildung solcher Kanones? Und nicht zuletzt: Ist die Annahme eines Kanons und die Rede von ‚Klassikern‘ der Literatur im von Medien geprägten 21. Jahrhundert überhaupt noch gerechtfertigt und sinnvoll?

Der von Isabelle de Peretti und Béatrice Ferrier herausgegebene Sammelband nimmt sich einiger der genannten Fragen an und will „[...] cette épineuse question des ‚classiques‘ à l’école, dans le contexte actuel des prescriptions visant la construction d’une culture commune [...]“<sup>9</sup> vor dem Hintergrund der aktuellen französischen Bildungsdiskussion ergründen. Dabei widmen sich die Autorinnen und Autoren des ersten Teils *Textes classiques et/ou œuvres patrimoniales : définitions et critères* (23–61) theoretischen und terminologischen Überlegungen zu den als ‚classiques‘ und ‚patrimoniales‘ bezeichneten Werken. Daran schließen sich mit *Processus de classicisation et évolution des réceptions* (65–142) Ausführungen an, die dem 1993 erstmals von Alain Viala beschriebenen Prozess der „classicisation“<sup>10</sup> auf den Grund gehen und nach Parametern fragen, die für die Herausbildung von Klassikern verantwortlich sind. Die Beiträge im dritten Teil *Propositions critiques et didactiques* (145–285) untersuchen direkte Auswirkungen der Klassiker-Debatte auf den schulischen und universitären Unterricht und schlagen mitunter konkrete didaktische Überlegungen zum Umgang mit Klassikern in Schule und Universität vor. Hilfreich für den Überblick ist, dass die Ergebnisse der Untersuchung am Ende des Bandes in *Bilan et perspectives: Regards croisés* (289–304) nochmals gebündelt werden. Zusammen mit der den Sammelband abschließenden sehr ausführlichen Bibliographie (305–18) runden sie das Projekt der Untersuchung „Enseigner les classiques aujourd’hui“ ab. Das Ergebnis ist eine Basis, die eine weitere Auseinandersetzung mit dem

<sup>8</sup> Zum neusten Stand der Forschung im Bereich der Kanontheorie vgl. Gabriele Rippl, Simone Winko (Hrsg.), *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte* (Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2013). Aktuelle Tendenzen der Kanonforschung werden aufgezeigt bei Lothar Ehrlich, Judith Schildt, Benjamin Specht (Hrsg.), *Die Bildung des Kanons. Textuelle Faktoren – Kulturelle Funktionen – Ethische Praxis*. (Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2007).

<sup>9</sup> Isabelle de Peretti und Béatrice Ferrier, „Introduction“, 11. Der Sammelband geht auf die Tagung *Manières de critiquer, manières d’enseigner la littérature: quelles conceptions, quelles places et quelles approches des classiques dans la construction d’une culture commune* zurück, die vom 25.–26. November 2009 an der Université d’Artois (Arras) stattfand.

<sup>10</sup> Vgl. Viala, „Qu’est-ce qu’un classique“, 25–7.

Thema fundieren kann, dies nicht nur für Wissenschaftler(innen), sondern – und vielleicht insbesondere – auch für Lehrende an Grund- und weiterführenden Schulen. Die Anführungszeichen im Titel des Bandes deuten es bereits an: Der Terminus ‚Klassiker‘ ist nur mit Vorsicht zu verwenden, erklärende Ausführungen in einer Fußnote drängen sich auf, da zu viele Bedeutungsebenen aufgerufen werden. So bestimmen die ersten beiden Aufsätze den Terminus definitorisch und grenzen ihn ab vom konkurrierenden, in der aktuellen Bildungsdebatte in Frankreich verwendeten Begriff ‚œuvre patrimoniale‘.

In Anlehnung an den genannten Aufsatz Vialas fragt Violaine Houdart-Mérot: „Qu'est-ce qu'un classique? Qu'est-ce qu'une œuvre patrimoniale?“ (23). Anhand begriffsgeschichtlicher Betrachtungen zum Klassischen, die sie in sechs Definitionsansätzen präsentiert,<sup>11</sup> arbeitet Houdart-Mérot dessen verschiedene Bedeutungen heraus und kommt zu dem Ergebnis:

[...] que la notion de classique n'est pas stable, qu'elle se déplace lentement de l'écrivain gréco-romain à l'écrivain de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, pour s'étendre aux différents siècles et devenir une notion ahistorique. (29)

Der Beitrag verdeutlicht dank dem diachronen Vorgehen die Heterogenität, ja gar Widersprüchlichkeit<sup>12</sup> nicht nur des Begriffs, sondern auch des Konzepts des Klassischen und zeichnet den Weg nach, den der Terminus genommen hat, bevor er jene (scheinbar) überzeitliche Bedeutung vom ‚Idealtypischen‘ und ‚Exemplarischen‘ erhielt, die heute das Reden vom Klassischen bestimmt und die in Überblicksartikeln zum Thema eingeht.<sup>13</sup> Den Begriff des ‚Klassischen‘ sieht Houdart-Mérot in Konkurrenz zu Termini wie dem ‚œuvre patrimoniale‘, dem sie sich im Weiteren widmet.<sup>14</sup> Sie zeigt

<sup>11</sup> Die methodische Nähe zu Calvino, der das Klassische in vierzehn Definitionssätzen absteckt, ist unübersehbar.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu: „Le classique oscille en tout cas entre des extrêmes: sens historique/universel; laudatif/dépréciatif; génie français/génie universel; écrivain mort/jeune classique.“ Violaine Houdart-Mérot, „Qu'est-ce qu'un classique? Qu'est-ce qu'une œuvre patrimoniale?“, 29.

<sup>13</sup> Vgl. Theodor Verweyens Eintrag „Klassisch“ im *Metzler Lexikon Literatur*, insbesondere die Bedeutungen (3) „Idealtypisch, exemplarisch, genuin“, (4) „Kanonisch, überzeitlich gültig“ und (5) „Erstrangig, mustergültig, normsetzend“. Vgl. Theodor Verweyen, „Klassisch“, in *Metzler Lexikon Literatur*, hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2007), 386, l. Spalte.

<sup>14</sup> Zusätzlich zu „œuvres classiques“ und „œuvres patrimoniales“ nennt sie „œuvres fondatrices“, „œuvres canoniques“ und „œuvre significatives“ und legt jeweils kurz die Begriffsgeschichte dieser Termini dar. Vgl. Houdart-Mérot, „Qu'est-ce qu'un classique?“, 23–36, hier 34–5.



anhand der Analyse des teils widersprüchlichen Gebrauchs in den französischen Lehrplänen der Gegenwart, dass man diesem Konzept heute nicht mehr gerecht werden kann, wenn man es in einem streng nationalen Kontext sieht; vielmehr gilt es, dessen internationale Dimension stark zu machen, und darunter die bedeutenden Werke der Weltliteratur zu fassen.<sup>15</sup> Ohne sich letztlich auf einen bestimmten Begriff festzulegen, unterstreicht sie in ihren abschließenden Bemerkungen, worauf es ihr ankommt: „*Quel que soit le terme retenu, la question est bien celle des œuvres qu’il importe d’introduire en priorité à l’école d’une part et à l’université d’autre part.*“ (35) Damit benennt sie die Institutionen der Schule(n) und Universität(en) als jene Orte, denen (auch dem Verständnis Italo Calvinos folgend) die Aufgabe zukommt, die Lernenden mit einem Angebot literarischer Vorbilder zu konfrontieren. Abschließend werden vier Kriterien abgeleitet, die ein Werk auszeichnen, welches das „[...] *label d’œuvre ‚de premier ordre‘, dont chaque élève doit ‚hériter‘*“ (35) verdient. Zum einen seien das solche Werke, die am häufigsten umgeschrieben und übersetzt würden („*critère ‚objectif‘*“, 35), zum anderen solche, die durch ihre Vieldeutigkeit („*les œuvres les plus polysémiques*“, 35) eine große Interpretationsfreiheit zuließen („*critère ‚subjectif‘*“, 35). Sodann seien es Texte, die durch die Erneuerung der Formen auch eine Erneuerung der Sicht auf die Welt erlaubten („*critère proustien‘*“, 35). Schließlich kommt sie auf das Klassikverständnis des 17. Jahrhunderts zurück und weist solchen Werken einen besonderen Stellenwert zu, die modellhaft nachgeahmt werden („*critère rhétorique‘*“, 36).<sup>16</sup>

Auch Brigitte Louichon<sup>17</sup> entwickelt ausgehend von den Fragen „*Existe-t-il des critères de la ‚patrimonialité‘ d’une œuvre?*“ und „*Et s’ils existent sont-ils totalement subjectifs?*“ eine Reihe von Kriterien, die einen „[...] *discours sur la littérature plus objectif* [...]“ (48) erlauben sollen. Als Grundvoraussetzung nimmt sie an, dass es bei einem als Klassiker<sup>18</sup> bezeichneten Werk stets

<sup>15</sup> Sie zieht das Fazit: „*Sa connotation patriotique [= de l’œuvre patrimoniale; HD], voire nationaliste a été [...] habilement neutralisé ou réduite, à partir du moment où sont associés (dans les discours scolaires) les trois adjectifs: national, européen et mondial, pour contrecarrer l’identification implicite du patrimoine littéraire au seul patrimoine national.*“ Houdart-Mérot, „*Qu’est-ce qu’un classique?*“, 35.

<sup>16</sup> Mit diesem Schlussgedanken lässt Houdart-Mérot den Rezipienten etwas im Dunklen, denn worin genau ist diese Vorbildfunktion zu sehen und wodurch lässt sich dieser angesprochene Modellcharakter eines Werkes operationalisieren?

<sup>17</sup> Brigitte Louichon, „*Définir la littérature patrimoniale*“, 37–50.

<sup>18</sup> Im Gegensatz zu Violaine Houdart-Mérot verwendet Brigitte Louichon die Termini ‚*œuvres classiques*‘ und ‚*œuvres patrimoniales*‘ weitgehend synonym.

zu einer Verschränkung zweier Zeitebenen komme, denn das so beschriebene Werk sei „production passée“ und „réception présente“ (41) gleichermaßen. Sie räumt der Schule ebenfalls eine zentrale Rolle ein, denn : „[l]’école [...] est une grande productrice de patrimoine puisqu’elle rend, quotidiennement, le passé *présent*.“ (45–6) Interessant wird die Thesenführung Louichons insbesondere dort, wo sie Mechanismen beschreibt – sie spricht von „objets discursifs secondaires“ –, die sie als „preuves“ der „patrimonialité“ (41) ausweist. Demnach handelt es sich bei einem *œuvre patrimoniale* um ein Werk, das ständig an verschiedene Kontexte angepasst wird (Kap. „*Le texte génère des adaptations*“, 41–2), das vielfach umgeschrieben wird („*Le texte génère des hypertextes*“, 42), über das in zahlreichen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Zusammenhängen gesprochen wird („*Le texte génère des métatextes*“, 42–3) und auf das in der Literatur der Gegenwart häufig angespielt wird („*Le texte génère des allusions*“, 43–4). Die von Louichon avancierte These, wonach ein *œuvre patrimoniale* als „passé présent“ zu definieren sei, wird in den vier hier skizzierten Mechanismen in der Tat greifbar. Auf einer deskriptiven Ebene kann die Autorin so plausibel nachweisen, welche Werke zu einer als ‚Klassiker‘ zusammengefassten Gruppe an Texten zählen können.

Die Artikel der zweiten Sektion des Sammelbandes beziehen sich auf den von Alain Viala bereits 1993 geprägten Begriff der „classicismation“, die er als „[...] le résultat de processus de réception par l’institution littéraire [...]“ be-greift und diesen Prozess wiederum als „[...] générateurs d’effets différentiels [...]“<sup>19</sup>. Als bedeutendsten *effet différentiel* erachtet Viala – der ganz auf der Linie Pierre Bourdieus argumentiert<sup>20</sup> – das Konzept der „concentration institutionnelle“: „La différenciation-clef se joue entre les œuvres et les auteurs qui bénéficient de fortes concentrations institutionnelles, ceux qui en ont moins, et ceux qui n’en ont guère, ou point.“<sup>21</sup> Institutionen einer solchen Konzentration sind nach Viala die Schule, das Verlagswesen sowie – falls es sich um Dramentexte handelt – das Theater.<sup>22</sup>

Emmanuel Fraisse nimmt in seinem Artikel die Institution der Universität kritisch in den Blick: Er beleuchtet die hohe Bedeutung, die den Vorbereitungslisten der *concours nationaux*, insbesondere der *agrégation littéraire*,

<sup>19</sup> Viala, „Qu’est-ce qu’un classique“, 24.

<sup>20</sup> Ohne explizit auf die Arbeiten Bourdieus zu verweisen, greift Viala insbesondere gegen Ende seines Aufsatzes – im Abschnitt „Tradition et identification“ – auf die Terminologie Bourdieus zurück, wenn er von der „formation des *habitus*“ („Qu’est-ce qu’un classique“, 27–30) sowie vom „champ littéraire“ („Qu’est-ce qu’un classique“, 31) spricht.

<sup>21</sup> Viala, „Qu’est-ce qu’un classique“, 25.

<sup>22</sup> Vgl. Viala, „Qu’est-ce qu’un classique“, 24.

bei der Herausbildung oder vielmehr Aufrechterhaltung eines (klassischen) Kanons zukommt: „[...] [L]a mise en place des programmes d'agrégation, et donc des listes d'auteurs et d'œuvres à étudier a joué, et continue à jouer un rôle décisif dans la définition de ce canon. Car, bien qu'ayant rarement de rapport direct avec la recherche, le rayonnement des programmes des œuvres retenues est considérable.“ (70). Seine Analyse der Vorbereitungslisten der *agrégation littéraire* von 1956 bis 2010 ergibt eine „[...] remarquable stabilité d'ensemble dans les choix des œuvres, et sauf pour le xx<sup>e</sup> siècle, une très grande concentration des auteurs“. So konnte er beispielsweise für das 18. Jahrhundert zeigen, dass Diderot, Rousseau, Marivaux, Voltaire und Beaumarchais gut 80 % der Autoren abdeckten, die es für die *agrégation* zwischen 1956 und 2010 vorzubereiten galt.<sup>23</sup> Es sind vor allem drei Dinge, die Emmanuel Fraise an den Programmen der *agrégations littéraires* kritisiert und die freilich auch nicht zu unterschätzende Auswirkungen auf den Literaturunterricht in der Sekundarstufe haben. Zum einen merkt er an, dass es nicht sinnvoll erscheint, an einer „égalité des genres et surtout des siècles“ (72) weiter festzuhalten; die Jahrhunderte und die großen Gattungen sind in den Programmen immer gleichermaßen repräsentiert. Fraise argumentiert, diese gleichmäßige Verteilung von Jahrhunderten und Gattungen sei aus einer literaturhistorischen Perspektive unter anderem deshalb nur schwer haltbar, da es durchaus legitim sei, wenn die verschiedenen Gattungen in den Jahrhunderten jeweils unterschiedlich stark vertreten sind. Er kritisiert zum anderen den statischen und wenig dynamischen Charakter der von ihm untersuchten Programme: Neue Autoren und Gattungen werden nur sehr zögerlich in das Korpus der Vorbereitungslisten integriert. Schließlich gibt er zu bedenken – darauf wies Alain Viala bereits 1993

<sup>23</sup> Vgl. Emmanuel Fraise, „L'Université face à la notion de ‚classiques‘ littéraires“, 72. Ein ähnlich stabiles Bild ergibt sich für das 16. Jahrhundert, wo zwei Drittel der vorgeschriebenen Werke durch Ronsard, Rabelais, Montaigne, d'Aubigné und Marguerite de Navarre abgedeckt werden. Die genaue Verteilung der Autoren in den *programmes des agrégations littéraires* zwischen 1956 und 2011 bzw. 2012 listet Emmanuel Fraise im Anhang seines Artikels auf (76–80). Die große Bedeutung der Prüfung der *agrégation* auf die Herausbildung und Aufrechterhaltung eines schulischen Literatur-Kanons wird auch an anderer Stelle des Bandes betont. Mathilde Labbé, die in ihrem Aufsatz der Rolle Baudelaires als Repräsentant der Literatur des 19. Jahrhunderts auf den Grund geht, hält fest: „[L']agrégation modifie le canon en formant le goût des enseignants, en donnant de la publicité à l'œuvre et en incitant les éditeurs à favoriser les publications à ce sujet.“ (131).

hin<sup>24</sup> –, dass die frankophone Literatur außerhalb Frankreichs nur sehr zögerlich berücksichtigt werde:

[...] [L]es nouveaux continents ont bien du mal à émerger : la francophonie n'existe pas et seul Senghor (de l'Académie française il est vrai) a jusqu'ici forcé les portes du programme commun des agrégations littéraires [...]. La littérature française est restée la littérature des français et n'est jamais devenue la littérature en français [...]. (73)

In vier weiteren Artikeln gehen die Autor/innen dem Prozess der ‚classici- sation‘ im Kontext des Literaturunterrichts an weiterführenden Schulen auf den Grund. Methodisch handelt es sich dabei in allen Fällen um Lehr- werkanalysen und ausgewertete Befragungen von Lehrenden und Lernen- den. Vor dem Hintergrund der Kanon-Theorie ließen sich diese Ansätze und Untersuchungen – ohne dass dies explizit problematisiert würde – un- ter Stichworten wie ‚Kanondynamik‘ und ‚Kanonpluralität‘ zusammenfas- sen.<sup>25</sup> Gefragt wird immer wieder nach der Starrheit sowie nach Tendenzen der Öffnung von Kanones,<sup>26</sup> anhand ausgewählter Beispiele wird der Wan- del der Einschätzung bestimmter literarischer Werke vor Augen geführt. Exemplarisch sei die Studie Nathalie Denizots genannt, die auf der Basis eines umfangreichen Korpus an Schulbuchtexten und Lehrerbefragungen<sup>27</sup> untersucht, welche Werke die Gattung der Autobiographie im Literaturun- terricht der weiterführenden Schulen in Frankreich repräsentieren. Denizot kann zeigen, dass im Bereich der Autobiographie, die erst seit den 1970er Jahren in der Folge der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Gattung, insbesondere durch die Arbeiten Philippe Lejeunes, Einzug

<sup>24</sup> Vgl. Vialas Feststellung: „[...] [L]e corpus des classiques vraiment lus en France est, tous les relevés le montrent, très ‚hexagonal‘.“ Viala, „Qu'est-ce qu'un classique“, 29.

<sup>25</sup> Vgl. zu beiden Konzepten Leonhard Herrmann, „Kanondynamik“, in *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*, hrsg. von Gabriele Rippl u. Simone Winko (Stuttgart und Weimar: Metzler), 103–10.

<sup>26</sup> Insbesondere der Aufsatz von Raimond führt vor Augen, dass die Grenzen des schuli- schen Literaturkanons auch in Frankreich nicht mehr zu starr gedacht werden können. Die Autorin untersucht, inwiefern die „littérature pour la jeunesse“ im *Collège* in den Rang von „Klassikern“ erhoben wird. Vgl. Anne-Claire Raimond, „La ‚classici- sation‘ de la littérature pour la jeunesse au collège en question“, 113–27.

<sup>27</sup> Unter anderem analysiert sie nahezu alle Textsammlungen, die zwischen 2001 und 2006 für die *classe de première* in Frankreich erschienen. Ergänzt wird diese Untersuchung durch eine bei Lehrkräften 2006 durchgeführte Umfrage, in der diese zum Beispiel Angaben zu den von ihnen in den Klassen gelesenen Texten und Aufgabenstellungen in Bezug auf die Autobiographie zu machen hatten. Vgl. Nathalie Denizot, „Quels classiques scolaires pour l'autobiographie? Recatégorisation, classicisation et sélection de ‚morceaux choisis‘“, 102.

in die Schulbücher erhielt, trotz einer starken „*présence de classiques*“ (104) durchaus immer wieder ein „*élargissement du corpus*“ (103) auszumachen sei.<sup>28</sup> Insbesondere hebt sie die kanonisierende Wirkung des Arbeitens mit „*morceaux choisis*“ (109) hervor. Da die Autobiographien aufgrund ihres Umfangs selten als Ganzschriften zu lesen sind, kommt diesen Auszügen eine zentrale Rolle bei der Herausbildung eines Schulkanons zu. Zu beobachten ist – und erst dies garantiert die ‚*classicisation*‘ in Vialas Verwendung –, dass von einem Werk immer wieder dieselben Auszüge in den Schulbüchern zitiert werden und dass die Autobiographien gewissermaßen ausschließlich über diese Auszüge rezipiert und dadurch in den Rang von Klassikern erhoben werden.

Im Abschnitt „*Propositions critiques et didactiques*“ werden die Betrachtungen zum Klassischen und zum Klassiker schließlich praxisorientiert: Wie ist mit den als ‚*classiques*‘ oder ‚*œuvres patrimoniales*‘ bezeichneten Werken konkret in Lehr-Lern-Situationen umzugehen? Im Fokus stehen dabei das pädagogische Handeln im Primär- und Sekundarstufenunterricht sowie die Möglichkeiten des Umgangs mit Klassikern in der Lehrerbildung. Alle in diesem Sammelband präsentierten und diskutierten didaktischen Entwürfe werden von der Frage geleitet, welches Potential die Lektüre der als ‚Klassiker‘ definierten Werke für die Schüler/innen von heute birgt. Als die große Herausforderung wird dabei die Aufgabe benannt, die didaktischen Voraussetzungen auszuloten, derer es bedarf, um bei den Schüler/innen des beginnenden 21. Jahrhunderts eine sinnergreifende Lektüre der Klassiker anzubahnen. Grob sind die versammelten elf Beiträge zwei Ansätzen zuzuordnen: Transformation der Textgrundlage des ‚Klassikers‘ einerseits und didaktische Überlegungen zum Umgang mit den Originaltexten andererseits.

Marie-Manuelle Da Silva und Sylviane Ahr präsentieren Möglichkeiten der Veränderung von Originaltexten, um diese den Lernern von heute näherzubringen. Marie-Manuella Da Silva untersucht die didaktische Vermittlung eines Klassikers – Flauberts *Madame Bovary* – ausgehend von Adaptationen und Überarbeitungen des Originaltextes. In ihrem Ansatz widmet sie

<sup>28</sup> Zu den „*œuvres canoniques et incontestées*“ nach Denizot (104) zählen in den Schulbüchern insbesondere Rousseaus *Confessions*, die *Essais* von Montaigne, Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe* sowie – für das 20. Jahrhundert – Nathalie Sarrautes *Enfance*. Die „*nouveaux classiques de l'autobiographie*“ (108) entstammen ausnahmslos dem 20. Jahrhundert, wobei in den untersuchten Lehrwerken insbesondere Sartres *Les mots* und Georges Perecs *W ou le souvenir d'enfance* die Liste der am häufigsten zitierten autobiographischen Texte anführen.

sich Formen der „*réécriture*“ (185) und der „*transécriture*“ (185), wobei unter ersterem literarische Umschreibungen des Originaltextes, beispielsweise in der Form anderer Romane, verstanden werden und im Falle der *transécriture* der Fokus auf einen transmedialen Ansatz gelegt wird, bei dem in erster Linie „[...] la migration d'un *medium*, en l'occurrence le livre, vers un autre *medium*“ (185), also die mediale Verarbeitung der textuellen Vorlage zum Beispiel in Filmen und Kurzfilmen, anvisiert wird. Da Silva geht es in ihrem Beitrag weniger um den konkreten didaktischen Einsatz der von ihr vorgestellten *Bovary*-Adaptionen als vielmehr darum, im Anschluss an die Präsentation ihres Korpus offene Fragen an die Forschung zu formulieren – dies jedoch weniger im Bereich der didaktischen Anwendung, worin sie den Nutzen ihres Ansatzes für den Schulunterricht verdeutlichen hätte können, als vielmehr unter dem Aspekt der Transmedialität.

Sylviane Ahr lotet Möglichkeiten und Grenzen des Einsatzes von Comics im Literaturunterricht aus, die thematisch auf der Textgrundlage von Klassikern basieren. Ausgehend von der bereits im Titel formulierten Frage *Les classiques en bandes dessinées: sacrilège ou tremplin?* entwirft sie ein breites Panorama des in Frankreich ausgeprägten Marktes an Editionen, die sich auf Klassikeradaptionen im Comic-Bereich spezialisieren, und kommt zu dem überzeugenden Ergebnis, dass eine einfache und allgemeingültige Antwort auf diese Frage nicht zu geben sei, denn „[...] la surenchère toute récente d'adaptions de classiques en bandes dessinées invite à considérer cette nouvelle manne éditoriale avec vigilance.“ (208) Aus didaktischer Sicht biete sich die Arbeit mit solchen Comic-Adaptionen zum einen deshalb an, da sie „la littérature patrimoniale“ den „pratiques culturelles adolescentes“ (208) anzunähern vermögen; zum anderen erlaube dieser Rückgriff auf Comics auch „[...] de travailler le principe d'intertextualité qui caractérise la création littéraire [...]“ (208). Die Autorin macht jedoch auch darauf aufmerksam, dass ein didaktischer Nutzen aus der Verwendung dieser Klassiker-Adaptionen in Comic-Form nur dann zu ziehen sei, wenn sich die Lehrenden der spezifischen Beziehung zwischen (klassischem) Ausgangswerk und Comic-Version bewusst seien und über das nötige analytische Rüstzeug – auch auf dem Gebiet der Comic-Analyse – verfügten.

Didaktische Ideen zum Einsatz von Originaltexten im Unterricht stehen in den weiteren Beiträgen im Mittelpunkt, die hier nicht einzeln besprochen werden können. Unter anderem geht es um Möglichkeiten, auch anspruchs-

volle literarische Texte bereits in der Grundschule einzusetzen,<sup>29</sup> um Ansätze, Schülerinnen und Schüler an das „dénouement théâtral“ heranzuführen,<sup>30</sup> und um die didaktische Bedeutung des „carnet de lecture“,<sup>31</sup> das in Deutschland unter dem Begriff des „Lesetagebuchs“ mittlerweile fester Bestandteil des Literaturunterrichts verschiedener Klassenstufen ist.<sup>32</sup> Dass auch das Unterrichten von Literaturgeschichte an weiterführenden Schulen seine Berechtigung hat, zeigt Laetitia Perret-Truchot, die insbesondere auf die Bedeutung dieses literaturhistorischen Wissens als „cadre interprétatif“ (150) bei der Lektüre der als Klassiker definierten Werke abhebt.<sup>33</sup>

Die Ergebnisse des Bandes werden in zwei abschließenden Beiträgen zusammengefasst. Jean-Louis Dufays bietet aus der Perspektive des Literaturdidaktikers eine Synthese der im Sammelband aufgeworfenen Fragen und verhandelten Ansätze. Die Gliederung seiner Ausführungen in die beiden großen Abschnitte „Questions pour la recherche“ (297–300) und „Questions pour la formation et l’enseignement“ (300–3) verdeutlicht nochmals das zentrale Anliegen des Bandes, Fragen nach didaktischen Herangehensweisen an die Klassiker-Vermittlung stets in enger Verzahnung mit literaturwissenschaftlichen Betrachtungen zu erörtern.

<sup>29</sup> Françoise Demougin schlägt eine Lektüre von Rimbauds „Dormeur du val“ vor: „Lire un texte patrimonial à l’école primaire: de lectures en lecteurs. L’exemple du ‚Dormeur du val‘ en CM2 (Réseau Ambition Réussite)“, 231–45. Was diesen Beitrag von den anderen des Bandes abhebt, sind die konkreten Unterrichtsvorschläge der Autorin. Außerdem veranschaulicht sie die Ergebnisse ihres Unterrichtsentwurfs durch die Dokumentation einer Schülerarbeit im Anhang zu ihrem Aufsatz.

<sup>30</sup> Catherine Ailloud-Nicolas, „Didactique du dénouement théâtral“, 157–70.

<sup>31</sup> Patrick Joole, „Le carnet de lecture, un outil d’enseignement et de formation“, 259–73.

<sup>32</sup> Aus der Fülle an germanistischer Forschungsliteratur zum „Lesetagebuch“ als Form der Leseförderung sei hier exemplarisch verwiesen auf Ingrid Hintz, *Das Lesetagebuch – intensiv lesen, produktiv schreiben, frei arbeiten: Bestandsaufnahme und Neubestimmung einer Methode zur Auseinandersetzung mit Büchern im Deutschunterricht* (Baltmannsweiler: Schneider, <sup>4</sup>2011 [2002]). Anregungen für die Praxis finden sich bei Klaus Gattermeier und Ulrike Siebauer, „Lesetagebuch“, in *DINA4: Deutschunterricht im Praxisformat*, hrsg. von Klaus Gattermeier und Ulrike Siebauer (Regensburg: edition vulpes, <sup>5</sup>2014 [2007]), 138.

<sup>33</sup> In Anlehnung an Gustave Lanson differenziert Laetitia Perret-Truchot, „Pour une didactique de l’histoire de la littérature“, 154, zwischen der „histoire de la littérature“, die eine „[...] histoire des grands auteurs, structurée par genres et siècles, étudiée dans les classes [...]“ ist, und der dem universitären Bereich zugeordneten „histoire littéraire“ (145), die sich vor allem den „contextes de réception, de production, de circulation des œuvres“ (145) widmet, und die weniger die „grands“ als vielmehr die „anonymes [auteurs]“ (145) in den Fokus ihrer Untersuchungen rückt.

Jacques Crinon wirft schließlich einen resümierenden Blick auf den Sammelband nicht aus der Sicht des Literaturdidaktikers, sondern aus jener des Erziehungswissenschaftlers. Seine Ausführungen vervollständigen den reichhaltigen Band insofern, als er drei Aspekte benennt, die seiner Meinung nach im Rahmen der Tagung und des Sammelbandes nicht (ausreichend) beleuchtet wurden: Zum einen vermisst er eingehende Analysen offizieller und ministerieller Vorgaben in Bezug auf die Klassikerdebatte, insbesondere die Fragen, die mit dem „socle commun“ (294) und der „formulation des programmes actuels en terme de compétences“ (294) in Verbindung stehen. Zum anderen hätte er sich eine ausführlichere Berücksichtigung der Rolle der Lehrerbildung gewünscht, denn – so formuliert er implizit ein Desiderat für die zukünftige Forschung – „[o]n a peu de descriptions et d’enquêtes sur les pratiques réelles de formation d’enseignants.“ (294) Drittens regt er an, die Lerner mehr in den Fokus der Untersuchungen zu rücken und genau herauszuarbeiten, woran die Lektüre der als Klassiker bezeichnenden Werke bei den Schülern scheitert.

Der Sammelband führt eindrücklich vor Augen, dass die Frage nach dem ‚Klassischen‘ und den ‚Klassikern‘ auch 35 Jahre nach der von Italo Calvino in seinem Essay *Perché leggere i classici* aufgeworfenen Klassiker-Debatte aktuell bleibt. Der Band der Herausgeberinnen de Peretti und Ferrier bietet sowohl feine terminologische Differenzierungen bei der theoretischen Absteckung dessen, was als ‚Klassiker‘ aufgefasst wird, beleuchtet die mit der Frage nach dem Klassischen verbundenen didaktischen Diskurse in einer diachronen Perspektive und gibt konkrete Handlungsanweisungen für Lehrende an Schulen und Universitäten für den Umgang mit ‚Klassikern‘. Dass er darüber hinaus zu weiteren Reflexionen über das Thema – auch in einer vergleichenden Perspektive zwischen Deutschland und Frankreich – einlädt, soll abschließend anhand von drei Bemerkungen angedeutet werden.

\*\*

Beim Gang durch die Beiträge fällt auf, dass erstens das Sprechen über Klassiker in der französischen Bildungsdebatte weniger von der sogenannten Kompetenzorientierung bestimmt zu sein scheint, als dies in Deutschland der Fall ist. Zwar wird von offizieller Seite auch in Frankreich die Kompetenzausrichtung forciert, lediglich wenige Beiträge beziehen sich in ihren Ausführungen und didaktischen Entwürfen jedoch darauf. Mit einem Gesetz aus dem Jahr 2005 definiert die französische Regierung den sogenannten „socle commun de connaissances et de compétences“, der – so ist auf der



offiziellen Homepage der *Éducation Nationale* zu lesen – bestimmt wird als „l'ensemble des connaissances, compétences, valeurs et attitudes nécessaires pour réussir sa scolarité, sa vie d'individu et de futur citoyen.“<sup>34</sup> Von den sieben festgelegten Kompetenzbereichen interessiert hier insbesondere die „culture humaniste“, über die einleitend festgehalten wird, dass sie zur „[...] formation du jugement, du goût et de la sensibilité [...]“ beiträgt und erlaubt, Kenntnisse „en littérature et en arts (les grandes œuvres)“ zu erwerben.<sup>35</sup> Mit dem Verweis auf „les grandes œuvres“ wird der Bogen zur Klassikerdebatte geschlagen. Die Beiträge des Sammelbandes haben hinreichend ergründet, was unter der mit „les grandes œuvres“ umschriebenen Textgruppe zu verstehen ist, haben die Terminologie und auch das Konzept problematisiert, haben gezeigt, wie flexibel diese Kategorie gefasst werden kann und welche didaktischen Möglichkeiten sich im Umgang mit ‚Klassikern‘ ergeben. Unbeantwortet blieb aber weitgehend die Frage danach, welche konkreten methodischen Kompetenzen Lernende im Umgang mit (‚klassischer‘) Literatur entwickeln müssen.

Untersucht man zweitens den Band im Hinblick auf das Stichwort ‚Kanonodynamik‘, so ergibt sich ein zweigeteiltes Bild: Während die Beiträge im zweiten Teil unter der Rubrik *Processus de classicisation et évolution des réceptions* die Konzeption eines zu starren Kanons anmahnen, daher nach Möglichkeiten der Kanonerweiterung fragen und unter anderem den Einsatz von Kinder- und Jugendliteratur als ‚neue‘ Klassiker im Schulunterricht andenken, fallen die didaktischen Ausführungen im dritten Teil eher ‚traditionell‘ aus. Zwar werden durch den Einsatz von Comics und verschiedenen Formen der *réécriture* und *transécriture* neue didaktische Wege im Umgang mit Klassikern aufgezeigt – diese Adaptionen sind inhaltlich und gedanklich jedoch auf die bekannten und anerkannten Klassiker rückbezogen, sie erscheinen gewissermaßen in neuem Gewand. Auch ein Blick auf die Textgrundlagen der übrigen vorgeschlagenen Unterrichtsideen – Racines *Phèdre*, Flauberts *Madame Bovary* oder Rimbauds *Dormeur du val* – spricht eher für eine statisch ausgeprägte Kanonkonzeption. Eng damit in Verbindung steht außerdem, dass die als Klassiker besprochenen Werke auch im Jahr 2012 vornehmlich Repräsentanten einer französischen, hier bewusst verkürzt als

<sup>34</sup> Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, „Le socle commun de connaissances et de compétences“, [www.education.gouv.fr/cid2770/le-socle-commun-de-connaissances-et-de-competences.html](http://www.education.gouv.fr/cid2770/le-socle-commun-de-connaissances-et-de-competences.html), Zugr. am 18.6.2016.

<sup>35</sup> Vgl. Ministère de l'Éducation nationale, „Le socle commun de connaissances et de compétences“.

„hexagonal“ begriffenen, und weniger einer frankophonen Literatur sind. Die Beiträge bleiben damit in auffälliger Weise hinter der von Emmanuel Fraisse geforderten Öffnung des Kanons auch für französische Texte außerhalb Frankreichs zurück.

Gerade im Bereich der terminologischen Absteckung der als „Klassiker“ konzipierten Werke leisten die Beiträger des Sammelbandes beachtliche Arbeit. Angesichts der Bandbreite der einführend entwickelten Termini fällt dann auf, worauf auch der Bildungswissenschaftler Jacques Crinon in seinen abschließenden Bemerkungen zum Band hinweist, dass in den Aufsätzen überwiegend vom Begriff des ‚*œuvre patrimoniale*‘ und weniger vom ‚*œuvre classique*‘ die Rede ist.<sup>36</sup> Crinon macht für die Bevorzugung des *patrimoine*-Konzepts unter anderem den „caractère trop définitif“ oder die „pluralité de sens“ (290) des Klassiker-Begriffs verantwortlich. Mit seinem Hinweis auf die „connotations identitaires“ (290) der *patrimonialité* gibt er jedoch einen entscheidenden Hinweis auf eine in der Klassiker-Debatte bevorzugte Verwendung des ‚*œuvre patrimoniale*‘: Die Tagung, deren Beiträge in dem hier besprochenen Band versammelt sind, fand 2009 statt, der Band selbst erschien dann 2012. Damit fällt dessen Entstehung in einen Zeitraum, in dem die Suche nach einer *identité nationale* nicht nur das politische, sondern auch das intellektuelle Klima Frankreichs bestimmte. Im verstärkten Rückgriff auf ‚*œuvre patrimoniale*‘ im Kontext der literarischen Bildung äußert sich die Vorstellung, dass die Basis einer gemeinsamen Identität (auch) über einen gemeinsamen literarischen Kanon herzustellen sei.

Dass durch die Verwendung des Begriffs ‚*œuvre patrimoniale*‘ anstelle von ‚*œuvre classique*‘ die Frage der Absteckung des Konzepts des ‚Klassischen‘ und des ‚Klassikers‘ von einem Terminus auf den nächsten verschoben wird, liegt auf der Hand – darauf wird auch im Sammelband indirekt hingewiesen.<sup>37</sup> Dass das *patrimonialité*-Konzept im Bereich der Literaturvermittlung darüber hinaus Fragen aufwirft, ist nicht zu übersehen: Zu fragen wäre zunächst, *welche* ‚Identität‘ im Frankreich des 21. Jahrhundert durch *welche* literarischen Werke zu festigen ist. In diesem Zusammenhang müsste auch problematisiert werden, was unter ‚*patrimoine*‘ konkret verstanden wird. Marie-José Fourtanier leitet ihren Beitrag zur literaturdidaktischen Vermittlung von Racines *Phèdre* mit einigen etymologischen Betrachtungen

<sup>36</sup> Vgl. Jacques Crinon, „Les textes du patrimoine, les didacticiens, les enseignants, les élèves“, 290: „Le terme de classique, présent dans le titre du colloque, n’a pourtant pas été le plus présent chez les contributeurs. [...] À ‚classique‘, les participants ont [...] préféré ‚patrimoine‘.“

<sup>37</sup> Vgl. Crinon, „Les textes du patrimoine, les didacticiens, les enseignants, les élèves“, 290.

zum ‚patrimoine‘ ein und weist darauf hin, dass dieser Terminus keineswegs „neutre“ sei:

[...] [L]e terme même de patrimoine n'est pas neutre : le patrimoine, étymologiquement, c'est ce qui vient du Père, ce terme désigne dans le lexique juridique un bien d'héritage qui descend, suivant les lois, des pères à leurs enfants ; par conséquent, considérer des œuvres, parce qu'elles sont patrimoniales, comme modalité de la construction de soi revient à penser qu'on se construit dans une réflexion sur ses origines. Or, au moins depuis Lévi-Strauss, l'anthropologie montre que l'on se construit dans son rapport à l'autre et dans des rapports de frontière. (221–2)

Marie-José Fourtanier bezieht sich auf Claude Lévi-Strauss und problematisiert die Verwendung des Begriffs der *patrimonialité* insofern, als dadurch die identitäre Konstruktion des Einzelnen in erster Linie in der Auseinandersetzung mit der Generation der (geistigen) ‚Väter‘ gesehen und das Moment des ‚Anderen‘, der Alterität, ausgeklammert wird. Außerdem verweist sie in der Folge darauf, dass ein Werk dadurch, dass es als „patrimoine“ klassifiziert wird, in einen Rang erhoben wird, der den persönlichen Zugang der Rezipienten erschwert:

Il me semble qu'en qualifiant une œuvre de patrimoniale, on la configure comme un document qui témoigne d'une histoire, d'un état de langue, document vénéré sans doute, mais à coup sûr ‚muséifié‘, en évitant encore une fois le rapport du sujet à la littérature. Privilégier dans les œuvres cette dimension commémorative les rend *de facto* illisibles [...]. Illisibles, mais aussi inutiles car donner à des œuvres ou à des textes un statut fondateur en occulte de possibles actualisations, puisque parler d'œuvres patrimoniales revient à en imposer des préfigurations. (222)

Die Argumentation Fourtaniers – die im Übrigen nicht alleine auf den *patrimonialité*-Gedanken, sondern ebenfalls auf das *classique*-Konzept anzuwenden wäre – problematisiert in erster Linie, dass durch die Klassifikation eines Werkes als „patrimoniales“ dasselbe als enthoben und dem einzelnen Leser nicht mehr zugänglich deklariert wird. Für Fourtanier spielt die Rolle des Subjekts der Leserin und des Lesers bei Fragen der literarischen Vermittlung eine zentrale Rolle, insbesondere die Beziehung zwischen den Rezipienten und den Werken; eine zu große Distanz zwischen Werk und Leser durch die Zuschreibung des Labels ‚patrimoine‘ sei daher zu vermeiden.

Damit bemüht Marie-José Fourtanier ein Argument, das bereits Italo Calvino 1981 ins Feld führte und das auch in aktuelleren Auseinandersetzungen zu Fragen der Literaturvermittlung lebhaft diskutiert wird. 2007 rief Tzvetan Todorov in seinem bei Flammarion erschienen Essay *La littérature en pé-*

ril<sup>38</sup> den Notstand der Literatur aus. Die Ursachen dieser Krise der Literatur, die sich seinen Ausführungen zufolge beispielsweise im mangelnden Interesse der *lycéens* an der *filière littéraire* niederschlägt, sieht er in den Schulen und in der Ausbildung der zukünftigen Lehrerinnen und Lehrer. Seine Kritik zielt insbesondere darauf, dass den zukünftigen Lehrern an den Universitäten und in der Folge dann den Schülern an den *collèges* und *lycées* die Literatur als ein enthobener, gewissermaßen sakralisierter Gegenstand präsentiert wird, der in keiner Beziehung zum Rezipienten zu stehen scheint:

[...] [O]n représente désormais l'œuvre littéraire comme un objet langagier clos, autosuffisant, absolu. En 2006, à l'université française ces généralisations abusives sont toujours présentées comme des postulats sacrés. Sans surprise, les élèves du lycée apprennent le dogme selon lequel la littérature est sans rapport avec le reste du monde et étudient les seules relations des éléments de l'œuvre entre eux. Ce qui, à n'en pas douter, contribue au désintéressement croissant que les élèves manifestent à l'égard de la filière littéraire.<sup>39</sup>

Todorovs Abrechnung mit den Vermittlungsinstanzen der Literatur kommt leitmotivisch immer wieder darauf zurück, dass es im Literaturunterricht nicht darum gehen sollte: „[...] illustrer les concepts que vient d'introduire tel ou tel linguiste, tel ou tel théoricien de la littérature, et donc de nous présenter les textes comme une mise en œuvre de la langue et du discours [...]“<sup>40</sup>. Vielmehr sollte die Literatur vom „[...] corset étouffant dans lequel on l'enferme, fait de jeux formels [...]“<sup>41</sup> befreit werden, dies durch eine Vermittlung, die den Leser zu einer „connaissance de l'humain“<sup>42</sup> führt. Denn auf die von ihm selbst gestellte programmatische Frage „Que peut la littérature“<sup>43</sup> findet Todorov die einfache Antwort: „La littérature peut beaucoup.“<sup>44</sup> Ziel der Literaturvermittlung soll nicht sein, die Lerner in die Lage zu versetzen, Analysemethoden zu reproduzieren; das angestrebte Ziel – so Todorov in einem stark pathosgeladenen Duktus – ist vielmehr, den Leser in den Zustand eines „connaisseur de l'être humain“ zu versetzen:

<sup>38</sup> Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Café Voltaire (Paris: Flammarion, 2007).

<sup>39</sup> Todorov, *La littérature en péril*, 31.

<sup>40</sup> Todorov, *La littérature en péril*, 85.

<sup>41</sup> Todorov, *La littérature en péril*, 85.

<sup>42</sup> Todorov, *La littérature en péril*, 85.

<sup>43</sup> „Que peut la littérature?“ lautet ein Kapitel, vgl. Todorov, *La littérature en péril*, 69–78.

<sup>44</sup> Todorov, *La littérature en péril*, 72.

L'objet de la littérature étant la condition humaine même, celui qui la lit et la comprend deviendra, non un spécialiste en analyse littéraire, mais un connaisseur de l'être humain. Quelle meilleure introduction à la compréhension des conduites et des passions humaines qu'une immersion dans l'œuvre des grands écrivains [...] ? Et, du coup : quelle meilleure préparation à toutes les professions fondées sur les rapports humains ? Si l'on entend ainsi la littérature et si l'on oriente ainsi son enseignement, quelle aide plus précieuse pourrait trouver le futur étudiant en droit ou en sciences politiques, le futur travailleur social ou intervenant en psychothérapie, l'historien ou le sociologue.<sup>45</sup>

Tzetan Todorov misst der Literatur und deren Vermittlung eine sehr hohe gesellschaftliche Relevanz zu. Ob der von ihm eher düster gezeichnete Alltag des gegenwärtigen Literaturunterrichts tatsächlich der Realität entspricht, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Die sehr tiefgreifende und vielseitige Diskussion des Klassiker-Themas im hier besprochenen Sammelband *Enseigner les „classiques“ aujourd'hui* gibt jedoch Anlass zum Optimismus: Nicht nur zeigen die Beiträge, dass die historisch immer wiederkehrende Frage nach den ‚Klassikern‘ einer Kulturgemeinschaft auch in der aktuellen literaturdidaktischen Forschung Frankreichs eine zentrale Rolle spielt und dass der Literaturunterricht dort durchaus ernst genommen wird. Auch manifestiert sich in zahlreichen Beiträgen ein Problembewusstsein für die schwierig zu klärenden theoretischen Fragen, wie ein ‚klassisches‘ Werk zu definieren ist, welche gesellschaftliche Bedeutung den Bildungsinstitutionen dabei zukommt und wie das Verhältnis zwischen rezipierendem Subjekt und literarischem Werk sinnvoller Weise zu bestimmen ist. Dass die Klassiker-Diskussion in Frankreich darüber hinaus stets mit Fragen nach der Etablierung einer nationalen Identität eng verbunden ist, führt die Lektüre der Beiträge ebenfalls vor Augen. Nicht zuletzt bietet der Band zahlreiche praktische Anregungen für den modernen Literaturunterricht, so dass zu hoffen bleibt, dass die *littérature* keineswegs – mit Todorov – „en péril“ ist, sondern dass die Lernenden vielmehr Calvins „amore“ zu den Klassikern entwickeln.

<sup>45</sup> Todorov, *La littérature en péril*, 88–9.



## Rezensionen

Im Gespräch mit den Dante-Beständen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek . . . . .	361
Florian Mehlretter	
Zu Rolf Lohse, <i>Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien</i> . . . . .	363
Bernhard Huß	
Zur europäischen Wirkungsgeschichte des <i>Orlando Furioso</i> . . . . .	373
Sergio Zatti	
Lyrische Fiktionen des Performativen . . . . .	383
Klaus W. Hempfer theoretisiert eine widerständige Gattung Kurt Hahn	
Illuminiertes Heldentum . . . . .	391
Der <i>éclat du héros</i> in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts Nikolas Immer	
„Oh Europa! Europa!“ . . . . .	395
Zu Roland Alexander Ißlers Untersuchung der Rezeption des Europa-Mythos in den romanischen Literaturen Anne Kraume	
Zwischen weitem und engem Aufklärungsbegriff . . . . .	401
Zum <i>Handbuch Europäische Aufklärung</i> , herausgegeben von Heinz Thoma Matthias Middell	
Würdigung statt Mythisierung . . . . .	409
Kulturelle Bezüge zur individuellen und kollektiven Erfahrung des Ersten Weltkriegs Isabella von Treskow	
<i>Texts and the City</i> . . . . .	419
Post/Koloniale Städte als Kreuzungs- und Knotenpunkte von Literaturen, Kulturen und Medien Beatrice Schuchardt	
Doppelte Verfremdung . . . . .	433
Evelyn Dueck über Celans Dichtung und ihre Übersetzungen Hermann H. Wetzel	
„Une immense tapisserie brûlante, belle et contradictoire“. . . . .	443
Die französisch(sprachig)e Poesie der Gegenwart Jana Nürnberger	
Littérature et faillite de l'humain. . . . .	455
<i>Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire</i> , par Catherine Coquio Peter Kuon	

Der Traum als Forschungsgegenstand literatur- und kulturwissenschaftlicher Romanistik . . . . .	465
Ein Rundflug mit Zwischenstopps	
Marie Bonnot, Kristina Höfer, Agnes Karpinski, Martin Meiser, Janett Reinstädler, Sigrid Ruby und Christiane Solte-Gresser	



## Im Gespräch mit den Dante-Beständen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek

Florian Mehlretter (München)

**SCHLAGWÖRTER:** Alighieri, Dante; Ausstellung; Klassik Stiftung Weimar; Herzogin Anna Amalia Bibliothek; Friedrich-Schiller-Universität Jena; Costadura, Edoardo; Ellerbrock, Karl Philipp

*Dante: ein offenes Buch*, hrsg. von Edoardo Costadura und Karl Philipp Ellerbrock im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar/Herzogin Anna Amalia Bibliothek und der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015), 216 S.

\*\*

Anlässlich des 750. Geburtstages von Dante Alighieri und verbunden mit der (Rück-)Verlegung des Sitzes der Deutschen Dante-Gesellschaft nach Weimar veranstaltete die Anna-Amalia-Bibliothek eine Ausstellung ihrer Dante-Bestände, deren Katalog die hier zu besprechende Publikation ist.

Aber sie ist mehr als ein Katalog: Sie ist auch ein überaus schönes und nützliches Buch. Es besteht aus drei Hauptteilen: Nach dem Vorwort von Michael Knoche und dem Geleit des Vorsitzenden der DDG, Rainer Stillers, präsentiert die erste Sektion vier gewichtige Aufsätze; danach folgen der eigentliche Katalog und verschiedene Anhänge.

Von den Artikeln ist der erste, „Dante neu aufschlagen“ (11–27) von den beiden Herausgebern, ein sehr lesbar geschriebener Einführungstext, der der Rolle des Buches und der Lektüre in der Paolo-und Francesca-Episode und ihren Reperkussionen bei Goethe (Werther) und anderen nachgeht. Der Aufsatz öffnet den Horizont auf die Ausstellung insgesamt und auf die größere Thematik der Dante-Rezeption. Der Artikel von Stefan Matuschek, „Dante als deutscher Klassiker?“ (29–45) verfolgt Linien von Dante zu Goethe, Perspektiven auf Dante-Bildnisse und Rezeptionsdokumente, die von dem Bemühen zeugen, Dante für die deutsche Literatur in gewisser Weise zu ‚vereinnahmen‘. Der topische Vergleich zwischen Dante und Goethe, der vom 19. Jahrhundert bis ins ‚Dritte Reich‘ immer wieder bemüht wird, erweist sich als inhaltlich letztlich unbegründet und nur dem Versuch der „Setzung absoluter Größe“ (37), die beiden zukommen soll, geschuldet. Durch diese Set-

zung wird Dante für die deutsche Kultur quasi ‚beschlagnahmt‘ (wie schon Victor Klemperer erkannte). Aber ist dadurch Dantes Text als solcher auch in Deutschland eingebürgert? Matuschek zeigt, dass jedenfalls keine der zahlreichen Übersetzungen kanonisiert worden ist: „Die Vielzahl der Übersetzungen spricht gegen den Erfolg jeder einzelnen“ (39). Das Interesse an Dante ist eher strategischer Natur, von den „antiklassizistischen Interessen“ des späten 18. Jahrhunderts über die „romantische Annäherung“ (wie sie auch andernorts stattfand; 39) bis zu der schon erwähnten Deklaration einer nicht näher mit Inhalten gefüllten ‚Größe‘ Dantes.

Die Übersetzungs-Kritik, die in Matuscheks Artikel anklingt, wird sodann von Brigitte Heymann („Dante für Liebhaber und Gelehrte“; 47–57) detaillierter ausgearbeitet; hier kommt vor allem dem Kreis um König Johann von Sachsen größere Bedeutung zu, auch im Hinblick auf das Aufkommen wissenschaftlicher Beschäftigung und philologischen Kommentarwesens. Friederike Wille schließlich verfolgt noch genauer die Thematik der Dantebildnisse, erweitert auf „Dante in der bildenden Kunst“ (59–73) ganz allgemein, einschließlich der Illustrationstraditionen.

Die zweite Sektion bildet 60 Exponate der Ausstellung ab und stellt jedem davon einen kenntnisreich geschriebenen, knapp auf den springenden Punkt ausgerichteten Kommentar gegenüber, von der Aldina der *Commedia* von 1502 bis zum Protokoll der Weimarer Versammlung der DDG 1921. Hier wird schwerpunktmäßig gezeigt, wie Dante in Weimar und vor allem in der Goethezeit wahrgenommen wurde. Sechs nützliche Anhänge (Dante-Chronologie, Schlegels Dante-Übersetzung aus den *Horen* von 1795, Bibliographie, Register und genauer Abbildungsnachweis) bilden den letzten Teil.

Was dieses Buch auch über den unmittelbaren Kontext der Ausstellung hinaus verwendbar und höchst genießbar macht, ist die damit umrissene vorbildliche Text-Bild-Komplementarität: Die Bücher, die in einer Ausstellung notwendig auf eine Ansicht, ein Bild reduziert sind, erhalten ihre Stimme zurück und kommen ins Gespräch mit den Leserinnen.

## Zu Rolf Lohse, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*

Bernhard Huß (FU Berlin)

**SCHLACWÖRTER:** Rezension; Renaissancedrama; Humanismus; Poetik; Italien; Lohse, Rolf

Rolf Lohse, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, Humanistische Bibliothek, Ser. I 64 (München: Fink, 2015), 722 S.

\*\*

Gemessen an seiner europaweiten und globalen Rezeptionswirkung hat man das italienische Renaissancedrama und insbesondere die als schwierig und sperrig geltende, vermeintlich ‚misslungene‘ Cinquecento-Tragödie in der Forschung nicht ausreichend gewürdigt. Viele althergebrachte Verdikte den rinascimentalen Dramentexten gegenüber bleiben ebenso oberflächlich und sind ebenso uninformiert wie zahlreiche allgemeine Aussagen über die frühneuzeitliche Dramentheorie Italiens. Insofern ist eine umfassende Studie wie die hier von Lohse vorgelegte nur zu begrüßen, die zum einen die Theaterpraxis der Renaissance in den Sparten Tragödie, Komödie, Tragikomödie und ‚ruralem‘ Drama detailliert darstellen möchte, sich zum anderen eine fundamentale Neubeschreibung der einschlägigen historischen Literaturtheorie vornimmt. Ein diesbezügliches Hauptanliegen der Studie ist es, der Frage nachzugehen, „auf welcher dramentheoretischen Grundlage sich das italienische Theater im 16. Jahrhundert hinsichtlich der Gattungsdifferenzierung entwickelt“, und dabei „die fast einhellige Meinung“ zurückzuweisen, „das Theater des 16. Jahrhunderts sei auf der Grundlage der aristotelischen *Poetik* entstanden“ und daher sei „die dramatische Dichtung der Renaissance [...] als eine Anwendung der *Poetik* des Aristoteles zu verstehen“ (14). Lohse möchte demgegenüber beweisen, dass die aristotelische *Poetik* nicht nur „nicht der alleinige“, sondern „auch nicht der ausschlaggebende dichtungstheoretische Bezugstext“ (14) für das rinascimentale Theater gewesen sei – besonders virulent ist dies erwartungsgemäß hinsichtlich der Relation von rinascimentalem ‚Aristotelismus‘ (von dem Lohse lieber gar

nicht sprechen möchte, vgl. bes. 79–80 und s. auch 92–3) und der Gattung Tragödie.

Lohse schickt seiner überaus umfangreichen Untersuchung eine ausführliche „Einleitung“ voraus, in der er u.a. zunächst die Gliederung der Arbeit vorstellt, sodann den Forschungsstand ausführlich referiert, ferner zum Corpus der für den zweiten Hauptteil der Arbeit zur Darstellung ausgewählten rund hundert Stücke Auswahlkriterien darlegt.

Im ersten Hauptteil stellt er sodann „Konkurrierende dramentheoretische Modelle“ vor. Einem umfänglichen Angriff auf die ‚Aristotelismusthese‘, in dem in einem für die Arbeit auch sonst charakteristischen repetitiven Gestus nochmals – wie schon im Forschungsbericht der Einleitung – präsumptive Hauptvertreter jener These wie Joel Elias Spingarn<sup>1</sup> und Bernard Weinberg<sup>2</sup> kritisch angegangen werden, folgt eine sehr ausführliche Darstellung der „Phasen der dramentheoretischen Reflexion im 16. Jahrhundert“, von der Dichtungstheorie des ausgehenden Quattrocento bis hin zur Theoriebildung des späteren 16. Jahrhunderts und einer Darstellung einiger ihrer bevorzugten Themen und zentralen Aspekte (affektische Wirkung der Dramatik, Katharsis, Gattungsprofile, Stoffwahl, Regelkonformität vs. Nonkonformismus).

Der zweite Hauptteil bietet in bislang ungekannter Ausführlichkeit eine Darstellung zum „Gattungsspektrum des weltlichen italienischen Theaters“, gegliedert nach den Gattungen Tragödie, Komödie, Tragikomödie und den ‚rural-dramatischen Gattungen‘, bei denen Lohse vor allem die extreme Vielfalt der gattungshaften Ausprägungen von ruraler (also im ländlichen Handlungsraum situierter) Dramatik hervorhebt: Er unterscheidet Egloga, Comedia, Tragedia, Pastorale, Satira, Favola, Tragicomedia und nimmt an den zahlreichen diskutierten Stücken zwischen Polizianos *Favola di Orfeo* (1480) und Guarinis *Pastor fido* (1590) sowie Porzio Mariis *Mal premiati amori* (1595) Feinunterscheidungen vor, die sich für eine zukünftige literarhistorische Gesamtdarstellung wohl nur zum Teil als produktiv erweisen dürften (Tassos *Aminta* etwa wird v.a. aufgrund seiner eigenen Gattungsbezeichnung ‚favola boschereccia‘ und der Tatsache, dass Tasso nicht einen Liebesreigen, sondern eine einzige Liebeshandlung in den Mittelpunkt stellt, aus dem Spektrum der favola pastorale herausgenommen; vgl. bes.

<sup>1</sup> Joel Elias Spingarn, *A history of literary criticism in the Renaissance* (New York : Macmillan, 1899; 2. Ed. New York: Columbia Univ. Press, 1924).

<sup>2</sup> Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961).

612–6). Allerdings ist die Darstellung in der Eindringlichkeit ihrer Insistenz auf der Vielgestaltigkeit der historischen Gattungsphysiognomie ebenso überzeugend wie sie nützlich ist durch die weitgehend paraphrastische und beschreibende Aufbereitung der historischen Primärtexte, die heutzutage viel zu wenig noch zur Kenntnis genommen werden. In der Erschließung von viel bislang ungenutzt gelassenem Material liegt die besondere Stärke und Leistung des zweiten Hauptteils. Die 107 von Lohse detailliert beschriebenen Texte beinhalten auch die bekanntesten Stücke. Allerdings lässt die Darstellung auch Dramen weg, die historisch starke Aufmerksamkeit erregt haben und auch in der Dramentheorie besprochen werden (wie die *Semiramis* von Muzio Manfredi) oder die darüber hinaus dramenpoetologisch gerade im Kontext der Aristotelismusfrage aussagekräftig sind (wie die Tragödien von Luigi Groto<sup>3</sup>). Letztlich unklar bleibt, warum Lohse neben der ausführlichen Liste jener 107 Stücke noch einen detailliert begründeten ‚Kanon‘ der Dramen des 16. Jh.s aufstellt (60–6; dazu gehören Texte, die mehrfach in Anthologien aufgenommen worden bzw. in einer Reihe von Literaturgeschichten behandelt worden sind), obwohl er selbst ausdrücklich sagt: „Bei den Recherchen konnte [...] kein verbindlicher Kanon ermittelt werden“, weswegen man nur von einem ‚impliziten Kanon‘ sprechen könne (60). Tatsächlich ist es ja eine Besonderheit der Renaissancedramatik, dass abgesehen von pro Gattung jeweils etwa einer Handvoll Stücken (dazu gehören sicherlich: *Sophonisba*, *Orbecche*, *Canace*; *Calandria*, *Mandragola*, *Cortigiana*; *Aminta*, *Pastor fido*) keinerlei kanonische Konstanz entstanden ist, noch nicht einmal hinsichtlich theatergeschichtlicher Meilensteine wie des aus dem Griechischen übertragenen *Edippo tiranno* von Orsatto Giustiniano, mit dem 1585 das Teatro Olimpico in Vicenza eingeweiht wurde, oder hinsichtlich von epistemologisch extrem bedeutsamen und komplexen Stücken wie Tassos *Re Torrismondo* (1587). Wo Kanonizität so instabil oder inexistent ist, kann es kaum sonderlich sinnvoll sein, sich gegen sie durch „Berücksichtigung nicht kanonischer Dramen“ (66, vgl. 60) vorzusehen.

Der erste Hauptteil der Arbeit ist insofern nicht mit einer ‚neutralen‘ Darstellung und Analyse der rinascimentalen Dramentheorie befasst, als er sich bemüßigt fühlt, unablässig gegen die Dominanz der ‚Aristotelismus-These‘ in der Forschung anzugehen. Diese These wird dabei zunächst nicht

<sup>3</sup> Vgl. Bernhard Huß, „Luigi Grotos tragisches Diptychon aus Mitleid und Schrecken: ‚La Adriana‘ und ‚La Dalida‘“, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 252.1 (2015): 83–104.

nur durch eine Auseinandersetzung mit grundsätzlich wichtigen Werken wie den Studien und Materialeditionen von Spingarn und Weinberg ermitelt und herausgearbeitet, sondern insbesondere dadurch, dass die literarhistorischen Einschätzungen der Cinquecento-Poetik eingehend referiert werden, die sich durch die letzten rund 400 Jahre verfolgen lassen; Lohse (27) beginnt seine einschlägige Darstellung mit den akademischen *Lezioni* von Benedetto Varchi (Gesamtausgabe 1590). Beunruhigend kann man das Ergebnis nennen, dass bis heute gravierende Fehlinformationen über die Aussageintention und die konkrete Argumentation der aristotelischen *Poetik* selbst kursieren – etwa die von Lohse natürlich mit Recht vielfach kritisch aufs Korn genommene Behauptung, Aristoteles sei der Begründer der Lehre von den drei Einheiten (des Ortes, der Zeit und der Handlung).<sup>4</sup> Etwas weniger beunruhigend als Lohse selbst es darstellt ist dagegen der Zustand der aktuellen Forschungslage bezüglich der Frage, wie der poetologische Aristotelismus der Renaissance sich genau ausnahm und welche Bedeutung er für die Theaterpraxis des Jahrhunderts hatte. Lohses These ist zusammengefasst folgende: Die Forschung habe bis heute fast allenthalben ganz irrtümlich von einem Aristotelismus gesprochen, der die Dramentheorie des 16. Jahrhunderts als kohärenter Komplex in monolithischer Weise dominiert habe. Zudem habe die Forschung bezüglich der Dramenpraxis unablässig das falsche Klischee weiterverfochten, die Dramen des Cinquecento seien als Umsetzung jener als offenbar ziemlich kompakt zu denkenden aristotelischen Lehre des 16. Jahrhunderts entstanden. Richtig sei gegenüber diesen Irrtümern, dass die aristotelische *Poetik* nur in ausgewählten Bruchteilen für die Dichtungslehre des 16. Jahrhunderts überhaupt von Bedeutung sei, und auch nur insoweit, als sie in die von Lohse als ‚humanistisch‘ apostrophierte, eigentlich philologisch-rhetorisch perspektivierte und mit Lehren aus der *Ars poetica* des Horaz und ihrer Kommentartradition gekoppelte Dramentheorie eingebaut worden sei, die auf der Linie der

<sup>4</sup> Exemplarisch kann man hier die geradezu peinlich falschen Äußerungen von Peter Burke (in der *Europäischen Renaissance*, von Lohse (55) wohl zitiert aus der dt. Fassung (München: Beck, 1998), 137–8.) anführen: „Auf dem Gebiet der Literatur wurden die Regeln für die verschiedenen Gattungen auf der Grundlage der *Poetik* des Aristoteles formuliert. Man interpretierte Aristoteles etwa nach seiner Äußerung, die Tragödie handle von Protagonisten in hohen sozialen Stellungen, die Komödie aber von gewöhnlichen Leuten, und außerdem sollten Theaterstücke grundsätzlich die Einheit von Zeit, Ort und Handlung beachten.“ Lohse hat recht: „An dieser Aussage ist sachlich alles falsch“ (55), und das ist auf diesem Niveau der Renaissance-Debatte in der Tat irritierend.

Terenz-Kommentierung des Donat und des Euanthius-Textes *De fabula* liege (dazu treten Abschnitte aus Isidor von Sevillas *Etymologiae* B. 8, aus der *Ars grammatica* des Diomedes, aus mittelalterlichen Theoretikern bis hin zu Dantes Cangrande-Brief). Diese ‚humanistische‘ Dramenpoetologie, die seit dem ausgehenden Mittelalter in der Tat ein dichtungstheoretisches Allgemeinwissen darstellte, dessen übersichtliche Schlichtheit Lohse auf sehr wenigen Seiten präzise zusammenfassen kann (121–30), sei das eigentliche Fundament der rinascimentalen Dramenpoetologie und letztlich auch der Theaterpraxis der Zeit.

Hier sind einige kritische Bemerkungen angezeigt: Zunächst scheint die Etikettierung der spätantik-mittelalterlichen Gattungsauffassung von Tragödie und Komödie als ‚humanistisch‘ (die dem Buch auch zu seinem Titel verhilft) etwas fehl am Platz; vielleicht ist ‚lateinhumanistisch‘ gemeint, aber in jedem Fall wirft dieser Terminus die Frage auf, inwiefern die aristotelisierende Dichtungstheorie des Cinquecento nicht-humanistisch genannt werden müsste. Ferner hat Lohse zwar vollkommen Recht mit der Aussage, dass es keinen monolithischen Aristotelismus in der Dramentheorie des Cinquecento gibt, sondern die vielen hundert einschlägigen Texte der Theoretiker ein Set von Theoremen, die man aus der *Poetik* des Aristoteles entnehmen zu können glaubte, in jeweils ganz unterschiedlicher Weise mit grundsätzlichen Elementen vorgängiger und konkurrierender Dramentheorien verrechnen: So wird die tragische Katharsis zuallermeist (abgesehen allerdings von avancierten Ansätzen wie dem von Lorenzo Giacomini, *De la purgazione de la tragedia* von 1586, der die ‚Reinigung‘ psycho-physiologisch auffasst) moralisierend gelesen, und sicherlich ist dies vor dem Hintergrund einer zeithistorischen Rezeptionshaltung zu sehen, die durch die apo- und protreptischen rhetorischen Annahmen der Euanthius- und Donat- sowie der damit verquickten Horaz-Tradition geprägt ist: Demnach sollten die Tragödien (mit ihrem traurigen und unheilvollen Schluss) zeigen, wie man sich im Leben nicht zu verhalten habe, Komödien dagegen (mit ihren happy endings) aufweisen, wodurch man zu Glück und Erfolg komme. Allerdings ist die Erkenntnis, dass der rinascimentale Aristotelismus kein bruchloses und kohärentes Gefüge darstellt, sondern sich in vielfältiger Komplexion mit anderen, heterogenen (teils deutlich früher entstandenen) Ansätzen verschränkt, nicht so revolutionär neu, wie es hier den Anschein haben soll. Schon Bernard Weinberg vertritt nicht einfach die These des aristotelischen Monolithismus, sondern stellt die Sachlage durchaus mit einer gewissen

Differenzierung dar;<sup>5</sup> die bei Lohse fast übergangene<sup>6</sup> einschlägige Studie von Marvin Th. Herrick trägt bereits den bezeichnenden Titel *The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism 1531–1555* (Urbana: University of Illinois Press 1946), und auch die von Lohse des Öfteren kritisierte Handbuchliteratur ist ganz so ahnungslos nicht.<sup>7</sup> So wurde schon vor rund 15 Jahren festgestellt: „Nach ihrer ‚Wiederentdeckung‘ (1498 lat. Übers. durch G. Valla, 1508 Erstdruck des griech. Originals in den *Rhetores Graeci* von Aldus Manutius, 1536 griech.-lat. Ed. von A. de’ Pazzi) wird die aristotelische *Poetik* in der zweiten H. des 16. Jh. zum die Gattungsdiskussion dominierenden Text; dabei herrscht eine normativ-präskriptive Lesart sowie die Tendenz vor, Aristoteles unter dem Vorzeichen der ma.-rhet.-horazischen Trad. zu verstehen“.<sup>8</sup> Wesentlich geht es Lohse um exakt dieses.

<sup>5</sup> Vgl. aus der *History of literary criticism in the Italian Renaissance* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961, Ndr. Midway Reprints 1974), nur bspw. folgende Passagen: „Naturally, the first impulse [sc. im früheren Cinquecento] was to find the known in the unknown, to read Horace into Aristotle. [...] the old habits of mind and the old accepted ideas are there, and what is produced in the way of theory is much closer to the standard Horatian rhetorical tradition than to any distinctively Aristotelian analysis“ (Bd. 1, 423), „[...] the Middle Ages continue to exert an influence upon the interpretation of the *Poetics*. Almost equally prominent [...] is the medieval conception of the literary genres. For many of the commentators, the abstract and partial statements found in Aristotle are ‚completed‘ by the addition of the whole collection of medieval precepts for the genres: subject matter, kinds of characters, type of action and of ending, style, tone“ (Bd. 1, 476). Vgl. hierzu bspw. auch ebd. Bd. 1, 562–3. sowie den von Lohse nicht zitierten Stephen Halliwell: *Aristotle’s Poetics* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 297.

<sup>6</sup> Lohse (57) sagt, Herrick habe „zwischen 1946 und 1965 wegberaubende Abhandlungen zum italienischen Drama und zur Dramentheorie vorgelegt“, spricht dann aber ausschließlich von der *Italian tragedy in the Renaissance* von 1965; die Ausblendung des Buchs von 1946, das einer monolithischen Aristotelismus-These schon vor vielen Jahrzehnten entgegengearbeitet hat, ist tendentiös.

<sup>7</sup> Um den von Lohse verschiedentlich (u.a. 104, Anm. 83; 163, Anm. 237 mit Bezug auf den Artikel zu „Tragödie/Tragödientheorie“ von Dirk Niefanger) attackierten *Neuen Pauly* im Kontext unserer Thematik etwas zu rehabilitieren, sei auf zwei Artikel hingewiesen, die Lohse bei seiner kritischen Revue der Handbuchliteratur übergeht: Bernhard Huß, „Gattung/Gattungstheorie“, *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Bd. 14: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, hrsg. von Manfred Landfester (Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000), 87–95; ders., „Literaturtheorie“, *Der Neue Pauly: Supplemente*, Bd. 9: *Renaissance-Humanismus. Lexikon zur Antikerezeption*, hrsg. von M. Landfester (Stuttgart und Weimar: Metzler 2014), 558–66. In beiden Artikeln wird ganz im Sinne von Lohses Sichtweise hervorgehoben, dass verschiedene literaturtheoretische Ansätze, darunter der ‚Aristotelismus‘, in der Renaissance sehr komplexe Verschränkungen eingehen.

<sup>8</sup> Zitat aus Sp. 90 des oben erwähnten Artikels „Gattung/Gattungstheorie“ aus dem *Neuen Pauly*.



Über das im soeben vorgetragenen Zitat hinaus Gesagte möchte Lohse die Bedeutung der *Poetik* für die Dramenproduktion des Cinquecento insgesamt relativieren. Dies gelingt nicht wirklich überzeugend. Denn zum einen ist es durchaus so, dass schon die Widmungsvorrede von Trissinos *Sophonisba* als erster ‚regelkonformer‘ (Lohse würde zu Recht wohl sagen: ein schwieriger Begriff!) Tragödie einen Bezug auf die *Poetik* enthält<sup>9</sup> und dass darüber hinaus die am gesamten Text sichtbare Bemühung, dem Stück eine einheitliche Handlungsfügung zu verleihen, den Gedanken fast unabweisbar macht, Trissino habe hier über Aussagen des Aristoteles reflektiert. Zum anderen ist die Tatsache unmöglich wegzargumentieren, dass die fast explosionsartige Proliferation der tragischen Dramenproduktion in exakt den Jahren einsetzt, da 1536 die am meisten beachtete Ausgabe der *Poetik* gerade erschienen ist und da die *Poetik*-Kommentatoren mit ihrer sehr detaillierten Auseinandersetzung beginnen; übrigens ist es kein Argument, wenn Lohse für die Zeit vor den *Poetik*-Kommentaren behauptet: „Es ist so gut wie ausgeschlossen, daß sich Dramendichter vor den Kommentaren Robortello, Segnis und Lombardis und Maggis an Aristoteles orientiert haben, da der Text der *Poetik* in vielen Teilen im 16. Jahrhundert nur begrenzt verständlich ist“ (42). Und schließlich zeigen die Stücke selbst mit ihrer teils forcier-ten Handlungsanlage und bisweilen auch ganz explizit in ihren Paratexten (Widmungsreden, separaten Prologen usw.), wie sehr es ihnen um die Erweckung von ‚compassione‘ und ‚orrore‘, um eine moralisierende Einflussnahme auf die Rezipienten (Katharsis), um die ‚Wahrscheinlichkeit‘ im Sinne des Glaubwürdigen oder des faktisch Belegten geht usw. Auch greifen die dramentheoretischen Debatten der Zeit (etwa die Dokumente um Giraldis

<sup>9</sup> Lohse (138–9) zitiert aus der Widmungsvorrede der *Sophonisba* (1524) nur einen Teil von Trissinos auf die *Poetik* des Aristoteles verweisender Aussage über die Tragödie, nämlich den Satz, der sich auf ‚compassione‘ und ‚tema‘ bezieht, welche durch die Tragödie hervorgerufen würden (also auf die aristotelischen Wirkaffekte *éleos* und *phóbos*). Tatsächlich aber referiert, paraphrasiert und interpretiert Trissino an dieser Stelle die gesamte aristotelische Tragödiendefinition; vgl. das vollständige Zitat bei Weinberg, *A history of literary criticism*, Bd. 1, 369, Anm. 29. Gerade im Kontext der Produktion jener ersten ‚regelmäßigen‘ Tragödie ist also ein Kernstück der aristotelisierenden Gattungstheorie bereits explizit präsent; dies invalidiert beträchtliche Teile von Lohses These (auch die Behauptung zur Trissino-Vorrede, 94, Anm. 51). Schon der frühe Trissino kennt auch bezüglich anderer Gattungen nicht nur herkömmliche rhetorisch-stilistische, sondern auch aristotelisierende Dimensionen der Gattungsdiskussion, vgl. Bernhard Huß, Florian Mehlretter und Gerhard Regn, *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*, Pluralisierung & Autorität 30 (Berlin und Boston: De Gruyter, 2012), 27–8.

Kreation der *Orbecche* oder die Texte des Streits um Speronis *Canace*) in vielfältiger Weise auf aristotelisierende Poetologeme zurück. All das ist, und da hat Lohse völlig Recht, nicht ‚aristotelisch‘ im heutigen Verständnis einer kritisch-hermeneutischen, historisch informierten Aristoteleslektüre. Es ist aber allemal aristotelisierend, und es hat sich sichtbar auf die cinquecentesken Experimente mit den dramatischen Gattungen niedergeschlagen – und diese Experimente ihrerseits haben ganz offensichtlich die dramentheoretische Reflexion herausgefordert und weiter befördert, wie v.a. die resümierenden Texte zu Ende des Cinquecento belegen, etwa Nicolò Rossis *Discorsi intorno alla tragedia* von 1590.

Bezüglich der Dramentheorie der Renaissance wären Lohses Beobachtungen noch weiter zu entwickeln, denn der eigentlich interessante Punkt ist doch: Warum haben sich die rinascimentalen Theoretiker so sehr mit der Interpretation der Literatur nach aristotelisierenden Kategorien verausgabt und einen Diskurs erzeugt, der als solcher nun durchaus die zeitgenössische Diskussion ‚dominiert‘ hat?<sup>10</sup> Der Grund liegt mit Sicherheit in dem ordnenden, systematisierenden Interesse, das den zeitgenössischen Wissensdiskurs insgesamt prägt und das er auf poetologischem Gebiet insbesondere der Gattungsfrage entgegenbringt. Nicht nur für die Dramatik, sondern auch für das Epos und gar auch für die Lyrik schien die *Poetik* des Aristoteles insofern eine Neuheit gegenüber dem von Lohse als ‚humanistisch‘ bezeichneten Theorieangebot zu sein, als hier fernab einer rhetorisch-moralisierenden Dichtungsauffassung strukturelle und funktionale Parameter zur systematischen Definition literarischer Gattungen zur Verfügung gestellt zu werden schienen.<sup>11</sup> Das ist das Kerninteresse der zeitgenössischen Theoriebildung unter Rückgriff auf einen deutlich facettierten ‚Aristotelismus‘.

Einem solchen epistemologischen Kontext der Gattungsdiskussion widmet die Studie kaum Aufmerksamkeit. Desgleichen beschränkt sie sich bezüglich der sonstigen Zusammenhänge der Renaissancedramatik (akademische Institution und Theater, Aufführungspraxis, höfische Steuerung der dramatischen Produktion usw.) auf vergleichsweise knappe Hinweise.

<sup>10</sup> Diese Dominanz kann man behaupten, ohne den vielfältigen und widersprüchlichen Anschluss der Aristoteliker an frühere Theoreme zu bestreiten.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu das Kapitel „Lyrik als Makrograttung: integrativ orientierte Lyriktheorien im Kontext aristotelischer Poetik“ in Huß, Mehlretter und Regn, *Lyriktheorie(n)*, 14–129 und dort besonders den einführenden Abschnitt „Lyriktheorie nach Aristoteles: ein prekäres Projekt der Systematisierung“, 14–25.

Auch der religionshistorische Hintergrund der Gegenreformation wird nur sehr sparsam angesprochen; dabei wäre es gerade interessant zu sehen, welche Verquickungen die moralisierende ‚humanistische‘ Dramentheorie mit einer ethisch-moralischen Katharsis- und Plotauffassung des aristotelisierenden Verständnisses sowie mit der gegenreformatorisch geforderten moralisch-theologischen ‚Korrektheit‘ literarischer Praxis eingehen konnte.

Lohses Studie ist in ihrem theoriehistorischen Teil unter großen Anstrengungen damit befasst, mit der These vom allpervasiven monolithischen Aristotelismus ein Feindbild zu destruieren, das unter Experten kaum mehr aktuell genannt werden kann. Ein nützliches und gar unverzichtbares Arbeitsinstrument wird sie besonders durch die akribische Aufarbeitung des Materials, die eingehende Darstellung vieler oft ungelesener Dramentexte, die reiche Präsentation der Primärliteratur in der umfangreichen, sorgfältig erstellten Bibliographie werden.



## Zur europäischen Wirkungsgeschichte des *Orlando Furioso*

Sergio Zatti (Pisa)

ZUSAMMENFASSUNG: Rezension; Ariosto, Ludovico; Rivoletti, Christian; *Orlando Furioso*

Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando Furioso in Francia, Germania e Italia* (Venezia: Marsilio, 2014), 464 S.

\*\*\*

In seiner Studie behandelt Christian Rivoletti ein wenig bekanntes und weitgehend vernachlässigtes Kapitel der Ariostschen Rezeptionsgeschichte und greift dabei eine Reihe entscheidender Fragen auf, die nicht nur wesentliche Aspekte des *Orlando Furioso*, sondern der Gattung *Roman* im Allgemeinen betreffen. Im Zentrum seiner Untersuchung steht die Wiederaufwertung der Rolle der Ironie, die während der Aufklärung in Frankreich einsetzte und dann in Deutschland bei Hegel, zuvor jedoch bereits in der Jenenser Frühromantik umfassend erfolgte.

Die Geringschätzung der Ariostschen Ironie von Seiten der klassizistischen Poetik ist historisch betrachtet ein Phänomen, das mit der Marginalisierung des Romans einhergeht. Als dieser eine Aufwertung erfuhr, erlebte auch sie als zentrales Wesenselement dieser Gattung die entsprechende Würdigung.

Die Kernthese dieser Untersuchung lautet jedoch, dass die Wiederentdeckung der Ironie historisch gesehen um einiges früher erfolgte und sich auf eine Art und Weise vollzog, die sich vom Muster der *Ästhetik* Hegels unterschied, der den Begriff monopolisierte, ihn jedoch einseitig und in Teilen irreführend behandelte. Die Vorstellung der Fiktionsironie, die das Moderne am Ariostschen Epos ausmacht und es zu einer Art Gründungstext einer neuen, von der Tradition abweichenden Gattung macht, ist vielmehr auf die romantische Idee der Ironie zurückzuführen. Die Akzentverschiebung

<sup>o</sup> Übersetzung aus dem Italienischen von Dr. Robert Lukenda. Für ihre sachdienlichen Hinweise bei der Revision der Übersetzung sei Prof. Dr. Gisela Schlüter besonders gedankt.

ist überaus bedeutsam: Hegel zufolge **endet** mit der Ariostschen Ironie die Ära der schönen ritterlichen Märchen, deren Platz durch die ‚Realität‘ eingenommen wird (jene, die sich im *Don Quijote* fest etabliert und auf den bürgerlichen Roman des 18. 19. Jahrhunderts vorausweist); für Schiller, Friedrich Schlegel und Schelling hingegen **beginnt** mit jenem bewussten Fingieren, jener Selbstbezüglichkeit des Ich-Erzählers die Epoche des modernen Romans. Die historische Neuerung liegt demnach in einer Ironie, die mit der fiktionalen Dimension der Erzählung spielt – ein Phänomen, das nicht nur rhetorische Verfahren betrifft, sondern im *Orlando Furioso* Züge einer Poetik erkennen lässt, die (obwohl sie sich nur implizit und bruchstückhaft zeigt) für die Theorie des modernen Romans doch von erheblicher Bedeutung ist. Nach Ansicht Rivolettis zeichnet sich die Fiktionsironie durch eine Dynamik aus, die zwischen zwei Polen oszilliert: Auf der einen Seite steht die durchgängige Identifikation des Erzählers mit seiner Welt sowie der (einer bekannten Formel Coleridges zufolge) kontinuierliche Glaube an die Illusion der erzählten Geschichte, der dem Leser vermittelt werden soll; auf der anderen eine wiederholte Distanzierung von dieser Geschichte mittels auktorialer Verfahren ironischer Prägung:

La ‚finezza‘, intesa come costruzione dell’illusione artistica, e l’ironia, intesa come la rottura di tale illusione attraverso una presa di distanza ironica dalla propria materia e dunque una riflessione critica sulla storia narrata, sono i due momenti dialettici di questa estetica. (XXX)

Seit langem betone ich die Rolle und Bedeutung des *Orlando Furioso* als eines narrativen Prototyps im europäischen Kontext. Das Ariostsche Meisterwerk ist ein Musterbeispiel des Exports italienischer Modelle und zeugt in dieser Hinsicht von einer literarischen Hegemonie Italiens, die sich jedoch im Laufe eines Jahrhunderts erschöpfen sollte (das letzte Werk von europäischer Tragweite ist Marinos *Adone*, Paris 1623). Wenngleich diese Tradition in Italien keine Nachahmer fand, so fiel dieses Erbe in den nachfolgenden Jahrhunderten doch in anderen Ländern Europas auf fruchtbaren Boden und förderte eine Strömung des Romans, die sich bis zum *Don Quijote* und damit zu einem Werk zurückverfolgen lässt, das erwiesenermaßen stark vom *Orlando Furioso* inspiriert ist. Diese Subjektivierung des Erzählens, diese digressive Struktur und scheinbare Anarchie im Handlungsschema ist von manchen als ‚Sterne-Effekt‘ bezeichnet worden<sup>1</sup>, gerade mit Blick auf

<sup>1</sup> Giancarlo Mazzacurati, *Effetto Sterne: la narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello* (Pisa: Nistri-Lischi, 1990).

die tiefere Genealogie dieser Verfahren wäre es jedoch treffender, von einem ‚Ariost-Effekt‘ zu sprechen. Ein Verdienst des Buches von Christian Rivoletti liegt vor diesem Hintergrund sicherlich darin begründet, dass es die Rezeptionsgeschichte dieser Techniken ausführlich dokumentiert und deutlich macht, inwieweit diese strukturellen Neuerungen ausgerechnet von den deutschen Romantikern aufgegriffen worden sind – antizipiert nur von Voltaire in Frankreich und Wieland in Deutschland.

Bei Rivolettis Untersuchung handelt es sich um eine weit ausgreifende komparatistische Studie zur europäischen Rezeption des *Orlando Furioso*, die ihre Systematik und Stringenz sicherlich auch aus der Tatsache bezieht, dass der Verfasser, dessen akademische Wurzeln in Pisa – bekanntermaßen ein Zentrum der Ariost-Forschung – liegen, mittlerweile in Deutschland lehrt und forscht und daher auch gut mit der dortigen hermeneutischen Tradition vertraut ist. Wie schon erwähnt, fokussiert sich seine wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf den deutschen Kontext, wenngleich die Studie erhellende Erkenntnisse auch zum Bereich der französischen und englischen Ariost-Rezeption liefert, insofern fügen sich die Teile zu einem systematischen Gesamtbild an Perspektiven, die das Phänomen auf eine bisher ungekannte Weise in den Blick nehmen. Die hier folgende schrittweise Zusammenfassung der behandelten Themen soll der intellektuellen Dichte und soliden Recherche Rechnung tragen, auf der die Untersuchung aufbaut.

Das erste Kapitel ist dem Konzept der Fiktionsironie gewidmet. Schon mit dieser methodologischen Wahl wird hier ein anderer Zugang zum behandelten Phänomen beschritten, der sich von gängigen Auffassungen der Ariostschen Ironie dadurch abgrenzt, dass er die Hegelsche Vorstellung und ihre nach wie vor tonangebende Wirkung berichtigt.

Überraschenderweise stößt man gerade im Zeitalter des französischen Klassizismus (Kap. 2) und damit in einem Klima der Indifferenz und Blindheit gegenüber der Ironie Ariosts auf drei brillante *réécritures* Ariostscher Episoden in den *Contes en vers* La Fontaines, den Voltaire als den wichtigsten Schüler Ariosts in Frankreich bezeichnen sollte. Meisterhaft nutzt La Fontaine jene *bigarrure* wahrscheinlicher und fantastischer Elemente, wie er es nennt, und übernimmt dabei eine Reihe von Verfahren aus dem *Orlando Furioso*, die auf den beiden zentralen Modi des Ironischen im Erzählen Ariosts beruhen: das Eindringen des Erzählers ins Geschehen und die wiederholten Unterbrechungen des Erzählflusses.

Voltaire, der im Laufe seines Lebens seine anfänglichen Ambivalenzen gegenüber dem *Orlando Furioso* (den er zunächst als ein „monstre admirable“ bezeichnet hatte) überwinden sollte, verfasste in seinem späten Beitrag zur *Épopée* einen enthusiastischen Abschnitt, in dem er die Bedeutung der Verknüpfung von scherzhaftem und ernstem Stil hervorhob, die den *Orlando Furioso* auszeichnet und diesen zu einem Werk macht, das sich deutlich von der traditionellen Epik unterscheidet (Kap. 3). Genau diese Ariostsche Mischung der Stile und Stoffe nutzt Voltaire in seinem epischen Experiment *La Pucelle d'Orléans* – einem Werk, in dem das geistreiche und gekonnte Spiel mit der narrativen Fiktion, das durch systematische Eingriffe des Erzählers in das Geschehen geprägt ist, als historische Innovation des *Orlando Furioso* bezeichnet wird. Dabei wird ausdrücklich unterstrichen, dass sich die ‚Turpinsche‘ Ironie Ariosts, die immer dann zum Tragen kommt, wenn es darum geht, die absurdesten Begebenheiten mit dem Verweis auf die angeblich historische Überlieferung zu rechtfertigen, um damit letztendlich den sorglosen, ‚unkritischen‘ Gebrauch der literarischen Fiktion in der ritterlich-höfischen Gattung ins Lächerliche zu ziehen, in mancherlei Hinsicht als Vorläuferin und Komplizin der aufklärerischen, gegenüber historisch gewachsenen Autoritäten und Traditionen überaus aggressiven Ironie erweist.

Das Gesamtbild der Untersuchung wird darüber hinaus durch eine Analyse vervollständigt, die sich mit der Rezeption des *Orlando Furioso* in der Bildenden Kunst beschäftigt. In diesem Zusammenhang zeigt der Verfasser, wie nur wenige Jahre nach dem Tod Voltaires der Künstler Fragonard versuchte, auch die narrative Subjektivierung des Epos bildlich umzusetzen. Die (im Kapitel 7 ausführlich behandelte) Frage, wie es möglich ist, die Ariostsche Fiktionsironie im Bild festzuhalten, löst Fragonard, indem er die Figur des Erzählers ins Bild bringt (ein Verfahren, das in mancherlei Hinsicht den Spiegelungen in Velasquez' Gemälde *Las Meninas* ähnelt).

Die Kapitel 4 und 5 sind von zentraler Bedeutung für die Untersuchung:

Im 4. Kapitel verlagert sich der Fokus vom französischen auf den deutschen Kontext. So unterschieden die deutschen Literaturtheoretiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwischen einer klassischen und einer neuen romanischen (und romanesken) Epik, die von Ariost über Voltaire bis in die Gegenwart des *Dix-huitième* zu Schriftstellern wie Sterne und dessen ungewöhnlichem Roman *Tristram Shandy* führt. Mit Recht wird der theoretischen und anwendungsorientierten Intuition eines Wieland breiter Raum gewährt – einer Figur, die in Deutschland die Mode der ‚romantisch-



ariostischen Epen begründen sollte, welche mehr als 30 Jahre andauern sollte (insbes. Abschnitt 4.3: „Wieland e la moda dei poemi romantico-ariosteschi“). Das überaus reiche Repertoire der Ironie nutzte dieser, um eine neue Affinität zu skizzieren, auf deren Basis das Ariostsche Epos und der englische Roman des 18. Jahrhunderts sich in einer überraschenden historischen Kontinuität miteinander verschränkten. Diese Verbindung ergab sich auf einem gemeinsamen Terrain, das bereits durch den *Orlando Furioso* mit seinen Digressionen, seinen ironischen Erzählereingriffen und den vielfältigen Verknüpfungen der Handlungsstränge erschlossen worden war.

In Kapitel 5 behandelt Rivoletti vertieft Fragen der ästhetischen Theorie und verdeutlicht dabei die Entwicklung der Ariost-Rezeption im Rahmen der deutschen Frühromantik. Nach Ansicht Schillers in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist die Präsenz der Erzählerstimme das zentrale Unterscheidungsmerkmal zwischen moderner und alter Dichtung. Schlegel zufolge war es möglich, auf der Grundlage des Konzepts der romantischen Ironie Ariost, Cervantes und Shakespeare als frühe und bedeutende Vorbilder zum Kreis der modernen Dichter zu zählen. Neben der Tatsache, dass Schlegel am *Furioso* den leichten und „geselligen“ Ton, den Witz und die Fantasie sowie die bereits von Voltaire bewunderte gelungene „Mischung von Scherz und Ernst“ schätzte, hob er auch die „arabeske“ Struktur des Werkes hervor: Im Rahmen einer Neuinterpretation des Ariostschen *ut pictura poësis* sah er die malerischen Qualitäten des *Orlando Furioso* nicht nur in dessen Fähigkeit, Figuren und Situationen zu ‚zeichnen‘, sondern vor allem auch darin, eine Gesamtkomposition zu entwerfen, die einer eleganten Arabeske ähnelt (Abschnitt 5.2.3. „Dalla struttura arabescata al romanzo contemporaneo“ und 307). Mittels dieses Schlüsselkonzepts der romantischen Ästhetik wagt Schlegel den Vergleich zwischen dem „Romanzo der Italiäner“ der Renaissance (der bereits im 16. Jahrhundert in den ersten Verteidigern Ariosts – den Ferrareser Theoretikern Giambattista Giraldi, gennant Cinzio, und Giambattista Pigna – gegenüber den Angriffen aus dem Milieu der Klassizisten seine wichtigsten Fürsprecher fand) und den Beispielen des zeitgenössischen Romans (wie Sternes *Tristram Shandy* und Diderots *Jacques le Fataliste*). Schlegels Verdienst besteht vor allem darin, dass er die Frage der Verwandtschaft zwischen Epos und Roman (die bereits im Cinquecento der Gegenstand von leidenschaftlichen Auseinandersetzungen war) in seinem *Brief über den Roman* wieder aufwarf und begrifflich neu gefasst hat. Dabei

hat er nicht zuletzt auch die Bedeutung der Ironie als *Distinguens* narrativer Codes erkannt. Für ihn liegt der Unterschied zwischen antikem Epos und modernem Roman in der Präsenz einer Subjektivitätsdimension begründet, die sich in einer sprunghaften und unvorhersehbaren Konstruktion artikuliert und in einer humoristisch-rhapsodischen Weise entfaltet. In diesem Zusammenhang fällt der Ironie eine überaus spezifische Funktion zu: Sie fungiert nämlich als ein Gradmesser für jene erzählerische Fähigkeit, der eigenen Materie Glauben zu schenken, sich voll und ganz in sie zu vertiefen, sich zugleich jedoch auch bewusst von ihr zu distanzieren. In diesem Sinne ist der moderne Roman sowohl Roman als auch Reflexion über den Roman – sowohl Erzählung als auch Infragestellung der Möglichkeit des Erzählens selbst.

In seiner *Ästhetik* hat Hegel den darauffolgenden Generationen ein anderes Ironiekonzept vermittelt, aus dem die Ariost-Rezeption der Frühromantiker nahezu vollkommen verschwand. Diese Tradition sollte über Jahrzehnte auch die idealistische Literaturkritik von De Sanctis über Croce bis hin zu Pirandello beeinflussen (Kap. 6). Anders verhält es sich mit Calvino, für den die Ariostsche Ironie just aus dem Grund modern und aktuell ist, da sie mit dem Verhältnis von Fiktion und Realität spielt und fortwährend zwischen den Polen der Selbstbezüglichkeit auf der einen und der Referenz auf der anderen Seite oszilliert, was für eine bestimmte Spielart des modernen Romans charakteristisch ist. Auf dieser Prämisse basiert letztlich auch Calvinos Rückgriff auf die Ariostsche Ironie, die nicht nur seine Trilogie *I nostri antenati* und die berühmte Nacherzählung des *Orlando Furioso*, sondern sein gesamtes literarisches Œuvre seit den ersten Zeugnissen einer fantastischen und zugleich realistischen Erzählweise (*Il sentiero dei nidi di ragno*) durchzieht.

Kommen wir jedoch nun auf zwei von Rivoletti behandelte zentrale Aspekte zurück, um weitere Implikationen seiner facettenreichen Analyse nachzuverfolgen. Rivoletti verweist in seiner Analyse auf gewisse, durchaus überraschende Schnittstellen zwischen zwei historischen Debatten, die – obwohl zeitlich auseinanderliegend – in einen Zusammenhang gebracht werden. Dies erfolgt auf der Grundlage ihres gemeinsamen ‚antiklassizistischen‘ Kampfes, der im *Orlando Furioso* seine Wurzel hat – genauer gesagt: im Phänomen der Fiktionsironie.

Die im 16. Jahrhundert geführte Kontroverse über die Epik und den Roman (man könnte noch hinzufügen: über die Frage des künstlerischen Primats von Tasso oder von Ariost) befeuerte eine der langwierigsten Kontro-

versen der italienischen Literaturgeschichte und führte zu einer lange anhaltenden Missbilligung der Gattung des Romans von Seiten der Gralshüter der triumphierenden klassizistischen Poetik. Dabei handelte es sich keineswegs um eine müßige Debatte zwischen Gelehrten. Vielmehr drückte sich darin ein narratologischer Konflikt zwischen zwei unterschiedlichen Erzählformen aus. Die im Namen der aristotelischen Orthodoxie formulierten Vorwürfe der Unregelmäßigkeit, der Anomalie und Inkohärenz des *Orlando Furioso* bestätigten *ex negativo* die Modernität des Werkes, die heutzutage gewissermaßen auf der Hand liegt und es erlaubt, den *Orlando Furioso* als den strukturellen Prototyp jener Form des modernen Romans zu betrachten, der sich über die Offenlegung der narrativen Verfahren und die Selbstbezüglichkeit des Erzählers definiert. Als Produkt einer außergewöhnlichen Hybridisierung erzählerischer Gattungen, Modi und Stile (einer berühmten Definition Tassos zufolge ist der *Orlando Furioso* ein „animal d'incerta natura“) würde dem Roman formal betrachtet keine eigenständige Position innerhalb des Gattungsspektrums zustehen, da er sein Wesen einzig und allein der Verletzung jener ästhetischen Prinzipien verdankt, die das Heldenepos kennzeichnen. Vor diesem Hintergrund liegt das Verdienst der Ferrareser Giraldi und Pigna darin begründet, dass sie den klassizistischen Verächtern des *Orlando Furioso* Regeln und Muster im Werk vor Augen geführt haben, wo auf den ersten Blick nur erzählerische Anarchie und Grenzüberschreitung zu sehen sind. Die Emanzipationsbestrebungen vom klassischen Kanon, dessen Verfechter bereits unmittelbar nach der Veröffentlichung des *Orlando Furioso* auf eine ‚Normalisierung‘ der Anomalien des Textes bedacht waren, führten letztlich zu einer Fixierung auf dessen vermeintlich ‚antiklassizistischen‘ Charakter, der mit zeitlichem Abstand im *Tristram Shandy* geradezu entfesselt hervorbricht. In dieser Hinsicht ist der Sternesche ‚self-conscious narrator‘ ein direkter Abkömmling des klugen Ariostschen Regisseurs und zeugt implizit vom Beitrag Ariosts zur Modellierung des allwissenden Erzählers, wie er sich im englischen Roman des 17./18. Jahrhunderts etabliert. Mit seinem Verfahren der Fiktionsironie hat der italienische Dichter ein wesentliches Paradigma zur Anatomie des Romans beige-steuert. Auf diese Weise avanciert Ariost vom Zeugen und Diagnostiker der Krise der Renaissance zu einem Stammvater der Moderne.

Die deutschen Romantiker sahen in Ariosts Epos einen „fantastischen Romanzo“ (Schlegel), während dasjenige Tassos für sie ein „sentimentaler Romanzo“ (Schlegel) war (279). Schlegel hat dies in seiner berühmten Definiti-

on des Romantischen, dass „das romantisch [ist], was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen Form darstellt“<sup>2</sup>, zum Ausdruck gebracht. In ihrem anticlassizistischen Feldzug bedienten sich die Romantiker aus dem Repertoire der Vorläufer des modernen Romans romanischer Provenienz, um ihren neuen ‚Kanon‘ zu schmieden, der dem klassischen Paroli bieten sollte. Sobald Schlegel die Bestimmtheit der post-klassischen Kunst nicht mehr als negative Bestimmtheit auffasst, kann er die neuen Instrumenten und Verfahren des romantischen Konzepts zur Anwendung bringen.

Letztendlich ist Ariosts Ironie-Konzept also jener Faden, der die tieferen historischen Wurzeln des Romanesken mit dessen pulsierender, lebendiger Aktualität verbindet; diese Ironie ist der Grund für die fortwährenden Neulektüren und -interpretationen des *Orlando Furioso* in der Moderne und der Gegenwart, die von historischer Vitalität zeugen; diese Ironie wird sein gegenwärtiges und zukünftiges Los beeinflussen. Die formalen Strukturen des Textes selbst zum Thema zu machen, wie es Ariost tut, heißt keineswegs eine formalistische Lesart der Ironie zu liefern, die die abgedroschenen Stereotype der Verweigerung und der Evasion bemüht. Der in einigen dekonstruktivistischen und postmodernen Lesarten des *Orlando Furioso* erzeugte Kurzschluss von Selbstbezüglichkeit und Abwesenheit von Referenzialität muss vor diesem Hintergrund als abwegig erscheinen, da es stattdessen um eine ernsthafte und konsistente Reflexion Ariosts über die Möglichkeiten und Grenzen der literarischen Wirklichkeitsdarstellung geht.

Wie aus diesen Überlegungen hervorgeht, beleuchtet Rivolettis Analyse nicht nur einfach eine Episode der Wirkungsgeschichte des Ariostschen Epos, sondern berührt eine Problematik, die mit der *nachträglichen* Neulektüre des *Orlando Furioso* verknüpft ist und diesen in den Bereich einer Erzähltradition rückt, die ihn erstaunlich modern erscheinen lässt, nicht nur zufällig und willkürlich, sondern tatsächlich auch als Projektionsfläche. Von entscheidender Bedeutung ist diesbezüglich der Übergang der Ironie vom *Ritterlichen* (Hegel) hin zum *Romanesken* der deutschen Romantiker: Damit erscheint das Ariostsche Epos nicht mehr als ein parodistischer Abgesang obsolet gewordener antiker Formen, sondern gewissermaßen als Vorstufe der Entstehung neuer Verfahren, die den modernen Roman charakterisieren sollten.

<sup>2</sup> Friedrich Schlegel, „Gespräch über die Poesie“, in Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, hrsg. von Hans Eichner (Paderborn: Schöningh, 1967), 333.

Es zeichnet Rivolettis Untersuchung in diesem Sinne aus, dass sie die Betrachtung einer Etappe der Rezeptionsgeschichte des Ariostschen Werkes mit der Reflexion über die Ursprünge des Romanesken verknüpft hat. Es sei an dieser Stelle noch kurz auf zwei weitere Formen der europäischen Rezeption hingewiesen, die zum Teil bereits erforscht, die jedoch im Lichte der neuen Erkenntnisse des vorliegenden Buches zu vertiefen bzw. mit den Ergebnissen Rivolettis zusammenzuführen sind.

Sowohl Scott in England als auch Stendhal in Frankreich waren beide erklärte Bewunderer des Ariostschen Modells. Mit dem Verweis auf die Pluralität der Handlungsstränge, die er vom italienischen ‚digressive poet‘ übernimmt, rechtfertigt Scott seine eigene Digressionstechnik – jedoch nicht, ohne die Notwendigkeit zu bekräftigen, die Vielfältigkeit der Handlungen mit der Kontinuitätswahrung der Geschichte in Einklang zu bringen und beide Elemente in einen kohärenten und einheitlichen Erzählrahmen einzubetten. Im Zentrum der Scottschen Aufmerksamkeit steht das Problem der Zeit in der Erzählung und Ariost verstand sich besser als alle anderen auf die Zerstückelung der Zeit (und die Erzeugung von Gleichzeitigkeitseffekten der Handlung), ohne dabei jedoch die Kohärenz der Geschichte zu beeinträchtigen.

Was Stendhal anbelangt, so hat er von Ariost die Technik der Montage gelernt. Diese wird durch ein ironisches Prinzip bestimmt, demzufolge die Episoden des *Orlando Furioso* nicht isoliert, sondern vielmehr in der Sequenz zu betrachten sind, in der sie angeordnet, nebeneinandergestellt werden, wodurch kontrapunktische und relativierende Effekte erzielt werden. Mit Stendhal vollendet sich die Wirkungsgeschichte Ariosts: Hier zeigt sich, dass der unterhaltsame, helllichtige und phantasievolle Ariost ernsthaft ein Lehrmeister in Sachen narrativer Technik für nachfolgende Generationen von Romanschriftstellern werden konnte.



# Lyrische Fiktionen des Performativen

## Klaus W. Hempfer theoretisiert eine widerständige Gattung

Kurt Hahn (Würzburg)

**SCHLAGWÖRTER:** Rezension; Lyrik; Gattungstheorie; Prototypik; Performativität; Sappho; Catull; Petrarca, Francesco; Goethe, Johann Wolfgang; Rimbaud, Arthur; Browning, Robert; Lisle, Leconte de; Wilhelm IX. von Aquitanien; Hempfer, Klaus W.

Klaus W. Hempfer, *Lyrik: Skizze einer systematischen Theorie*, Text und Kontext 34 (Stuttgart: Franz Steiner, 2014), 91 S.

\*\*

Seitdem in den Literatur- und Kulturwissenschaften allerorten Narrative aufgefunden wurden und werden – ob dabei immer von Erzähltem die Rede ist, sei dahingestellt –, hat es die Lyrik nicht gerade leicht, zumal sie sich hartnäckig gegen Popularisierungen, Politisierungen und Generalisierungen sonstiger Art sperrt. Auf dem Buchmarkt und damit in der Breite des literarischen Feldes ohnehin vom Verschwinden bedroht, erfreut sie sich akademisch zwar weiterhin vielfältiger Beachtung in epochen-, werk- und stilspezifischen Monographien oder Sammelpublikationen. Weitaus seltener weckt die Lyrik hingegen gattungstypologisch die Aufmerksamkeit neuerer romanistischer Untersuchungen, was gewiss auch heutiger Interdisziplinarität der Philologien geschuldet ist, welche den Rückgriff auf germanistische, anglistische oder komparatistische Arbeiten erlaubt.

Umso begrüßenswerter ist gleichwohl, dass 2014 einer der renommiertesten Romanisten der letzten Jahrzehnte ebenfalls eine *systematisch[e] Theorie der Lyrik* vorlegt. So lautet – in partieller Zitation – der unmissverständliche Titel, den Klaus W. Hempfer seiner bündigen, gerade 90 Seiten umfassenden Studie gibt, die beim Franz Steiner Verlag in der Reihe *Text und Kontext* erschienen ist. Obschon als schlichte *Skizze* angekündigt, ist der theoretische Anspruch des Autors durchaus ein emphatischer. Denn just darum ist es ihm zu tun, wenn er wider die mannigfach beteuerte Unmöglichkeit eines „transhistorische[n] Konzept[s]“ (10) die generische Greifbarkeit der Lyrik akzentuiert. Um diese unter Beweis zu stellen, scheut der schmale Band weder die

Auseinandersetzung mit verwandten „Neuansätze[n]“ (10) noch die Revisi-  
on ehemals selbst vertretener Positionen (39). In vier übersichtlichen Kapi-  
teln und einem Fazit schickt sich Hempfer mithin an, eine „performative  
Lyriktheorie“ (10) herzuleiten, zu plausibilisieren, gegen Widersprüche ab-  
zusichern sowie weiterer Verifikation und Anwendung zu empfehlen.

Die „[m]ethodischen Grundlagen“ (9–29), von denen er hierbei ausgeht,  
problematisieren sowohl das überkommene „Redekriterium“ (11–6) als auch  
einschlägige Theorieangebote der literaturwissenschaftlichen Gattungsdis-  
kussion.<sup>1</sup> Aus dem Zwiegespräch mit diesen gewinnt Hempfer seinen „lyri-  
sche[n] Prototyp“, dessen Kern der „Performativitätsfiktion“ (30–45) er fort-  
an an Texten von der Antike bis zur Moderne exemplifiziert. Die „Proble-  
me“ (46–60), die mit solch einer Konzeptualisierung des Lyrischen verbun-  
den sein können und die vorwiegend in Gedichten mit dialogischen, narra-  
tiven oder entsubjektivierten Zügen zu Tage treten, kommen im dritten Ka-  
pitel zur Sprache und werden dort entsprechenden „Lösungsmöglichkeiten“  
zugeführt (46–60). Eine gesonderte Betrachtung ist Hempfer die „Auffüh-  
rungssituation“ wert (61–7), die besonders in mittelalterlicher Dichtung Rele-  
vanz erhält und die er zum Anlass nimmt, um die oftmals unsaubere „Unter-  
scheidung von ‚Performanz‘ und ‚Performativität‘“ (10) scharfzustellen. Um-  
so konsistenter nimmt sich letztlich das „[i]nterpretativ[e] Konstrukt“ (68–  
70) aus, das die vorliegenden Ausführungen entwickeln, wie die konzisen  
Schlussbemerkungen betonen.

Hempfer zufolge rührt das (angebliche) Theoriedefizit der Lyrik im We-  
sentlichen daher, dass diese „nicht über das Redekriterium von Epik und  
Dramatik“ (11) zu differenzieren ist. Die Versuche „von der italienischen Re-  
naissancepoetik bis zum *Reallexikon*“ (11), dennoch Grenzziehungen auf die-  
ser Basis vorzunehmen, überzeugen wenig, wie selbst noch neuere Zugän-  
ge verraten. Verkürzungen sind deswegen unvermeidlich, wenn z.B. Dieter  
Lamping die griffige Gattungsformel der „Einzelrede in Versen“<sup>2</sup> prägt (13–  
6), deren Exklusivität keinerlei „Skalierungen von ‚Lyrikhaftigkeit‘ zulässt“  
(16). Anders gelagerte Einwände bringt Hempfer gegen Bestrebungen vor,  
die gerade in den beiden letzten Jahrzehnten Lyrik in narratologischer Ablei-

<sup>1</sup> Keine Berücksichtigung finden dagegen philosophisch angeregte Studien wie u.a. Rena-  
te Homans umfangreiche *Theorie der Lyrik: heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*  
(Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999).

<sup>2</sup> Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* [1989]  
(Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 32000), 63.



tung konzipieren (16–21). Die Theorieentwürfe von Eva Müller-Zettelmann<sup>3</sup>, Peter Hühn, Jörg Schönert<sup>4</sup> und anderer, so der Berliner Romanist, unterliegen meist jedoch einer „*petitio principii*“ (21), da sie schlichtweg „die für Erzähltexte spezifische Mittelbarkeit (Stanzel, Genette) apriorisch auf lyrische Texte“ (20) übertragen.

Deutlich näher sieht sich der Verfasser hingegen einer dritten Gruppe methodischer Zugriffe, die sich mit den Lemmata der *Familienähnlichkeit* und *Prototypikalität* umreißen lassen (21–9). Der auf Wittgensteins Spätphilosophie zurückgehende Begriff der Familienähnlichkeit und die kognitionspsychologisch inspirierte Prototypentheorie überwinden eine starre Klassifizierung der Gattungen und ermöglichen stattdessen, Letztere als abrufbare kognitive Schemata und verbale Kompetenzen zu beschreiben. Eingehend befassen sich die betreffenden Seiten mit Werner Wolfs Theorievorschlag,<sup>5</sup> exponieren dessen neun Bestimmungskriterien der Lyrik (22) und stellen ungeachtet des für „überzeugend“ (24) befundenen „konzeptuelle[n] Rahmen[s]“ (24) maßgebliche Aspekte zur Diskussion. Um die Gefahr zu bannen, Partikuläres zu verallgemeinern, gälte es nämlich ein ausreichend flexibles und überzeitlich gültiges Beschreibungsparadigma zu konturieren, das ebenso wenig „unser heutiges Lyrikverständnis“ (26) absolut setzt.

Fußend auf dieser Einsicht und in stützender Aufnahme weiterer Ansätze – von Andreas Mahler<sup>6</sup>, Rüdiger Zymner<sup>7</sup> oder Jochen Petzold<sup>8</sup> – hebt Hempfer im zweiten Teil zu seiner eigenen Reformulierung einer „prototypisch lyrische[n] Äußerungsstruktur“ (29) an. Im Zentrum steht dabei die „Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation“

<sup>3</sup> Eva Müller-Zettelmann, „Lyrik und Narratologie“, in *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hrsg. von Ansgar und Vera Nünning (Trier: WVT, 2002), 129–53.

<sup>4</sup> Vgl. neben den Einzelbeiträgen der beiden Autoren beispielhaft Peter Hühn und Jörg Schönert, „Zur narratologischen Analyse von Lyrik“, *Poetica* 34 (2002): 287–305.

<sup>5</sup> Vgl. Werner Wolf, „The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization“, in: *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, hrsg. von Eva Müller-Zettelmann und Margarete Rubik (Amsterdam und New York: Rodopi, 2005), 21–56.

<sup>6</sup> Vgl. Andreas Mahler, „Towards a Pragmasemiotics of Poetry“, *Poetica* 38, Nr. 3/4 (2006): 217–57.

<sup>7</sup> Vgl. Rüdiger Zymner, *Lyrik: Umriss und Begriff* (Paderborn: Mentis, 2009).

<sup>8</sup> Vgl. Jochen Petzold, *Sprechsituationen lyrischer Dichtung: ein Beitrag zur Gattungstypologie* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012). Ich verzichte auf genauere Erläuterungen zu Hempfers Forschungs-Referaten und -Widerlegungen, da diese bereits in Rüdiger Zymners ertragreicher Besprechung (*Arbitrium* 33, Nr. 2 (2015): 129–34, hier 129–31) aufgearbeitet werden. Für eine weitere kluge Stellungnahme zu Hempfers Band verweise ich ferner auf die Rezension von Julius Goldmann, *Romanische Forschungen* 128, Nr. 2 (2016).

(32), was insofern zu präzisieren ist, als es sich stets um eine fiktionale, text-intern inszenierte Simultaneität abseits rahmenpragmatischer Realitäten handelt. Zur derart definierten „Performativitätsfiktion“ (30–45), die zwei intertextuell verwobene Anthologiegedichte von Sappho (30–1) und Catull (33–4) veranschaulichen, treten drei weitere „interdependent[e] Komponenten“ (34) hinzu: „eine Sprechsituation, die durch die Bühlersche Ich-Origo, sprich eine Ich-Hier-Jetzt-Deixis charakterisiert ist“ (34); „eine besprochene Situation, die als ‚Geschehen‘, Prozess, Ereignis u.ä. ausdifferenziert werden kann und die sich in und durch den Sprechakt gleichzeitig zu diesem auf der Grundlage einer identischen Deixis konstituiert“ (34); „das Fehlen bzw. die Asymmetrie der Sprecher-Adressaten-Relation, insofern der Sprecher die ‚Lizenz‘ hat, sich sowohl adressatenlos, unmittelbar und ohne explizite Motivation zu äußern [...] als auch einen Adressaten explizit anzusprechen.“ (34).

Um die einzelnen Faktoren der Merkmalskomplexion zu erhärten, folgen weitere Gedichtlektüren, wobei Hempfer zunächst daran gelegen ist, nun im Praxistest die seines Erachtens nach schiefe Annäherung von Lyrik- und Erzähltexttheorie zu entkräften. Dass die „Spezifizität des lyrischen *énoncé*“ (35) eben gerade nicht mit der *histoire* genuin narrativer Fiktionen zur Deckung kommt, illustriert demgemäß das berühmte Sonett XXXV aus Petrarcas *Canzoniere* („Solo et pensoso“), das die „Vortragssituation mittelalterlicher Lyrik“ (36) anzitiert und zugleich ein „paradigmatisches Ich“ (38) fernab intimistischer Erlebnisprogrammatisierung profiliert. Mithin zeichne sich auch die als Erlebnisdichtung titulierte Lyrik der Goethezeit und der Romantik, so Hempfer, weniger durch tatsächliche lebensweltliche Authentizität als vielmehr durch die „potentiell[e] Referentialisierbarkeit einer individuell-privaten Situation“ (42) aus, welche die Inszeniertheit der im Gedicht manifesten Performativität durchaus nicht in Frage stellt. Ganz im Gegenteil, wie der Blick auf „Erwache Friedericke“ des jungen Goethe belegt (39–42), wo die „Fiktionalität des lyrischen Sprechens“ (42) nachgerade hervorgetrieben wird. In anderer, wiewohl erstaunlich konsequenter Ausprägung greift die „Simultaneität von Sprechsituation und besprochener Situation, von Sprechakt und sprachgewordenem Vorgang“ (44) in Arthur Rimbauds dunklem Gedicht „Plates-bandes d’amarantes“ (42–5): Situative Determination und „absolute Subjektivierung“ (45) gewährleisten darin keinerlei verständliche Wirklichkeitsmodellierung mehr, sondern zersetzen

unentwegt die semantische Kohärenz, um in eine allenfalls noch poetologisch zu lesende „Assoziationsfolge“ (45) zu münden.

Der hauptsächlich über die Performativitätsfiktion bestimmte Gattungskern muss freilich auch abweichende „Manifestationsformen“ (46) des Lyrischen integrieren, welche Hempfer im Folgenden durchspielt (46–60) und jeweils auf ihr Verhältnis, das heißt ihre Nähe oder Ferne zu seinem Prototyp überprüft. In Betracht kommen auf diese Weise sowohl verschiedentlich aktualisierte „Tendenzen der Dialogisierung“ (46–51) und „Tendenzen zur Narrativisierung“ (51–8) als auch Momente der „Entsubjektivierung“ (58–60), wie sie der französische Parnasse-Ästhetizismus forciert. Daneben dokumentieren Beispielgedichte von Browning, Goethe oder Petrarca zwar „partielle Modifikation[en] des Prototyps“ (51), indem sie Wechselrede-, Monolog- oder Erzähl-Sequenzen beinhalten, werden dadurch jedoch keineswegs zu primär dramatischen oder narrativen Texten. „Der systematische Ort für diese Texte im Rahmen einer Prototypentheorie wären [vielmehr] die *fuzzy edges* der jeweiligen Kategorie“ (58), erläutert Hempfer, der sodann auch in Leconte de Lisle's offenkundig apersonal gestaltetem Gedicht „Le rêve du jaguar“ eine noch tolerierbare Lizenz des skizzierten Pattern erkennt. Denn wenn darin nurmehr implizit eine Äußerungsinstanz auftritt und sich der Aufmerksamkeitsfokus „von der expressiven zur referentiellen Sprachfunktion“ (60) verschiebt, so beweist das allein die parnassische Überwindung romantischer Subjektivität, stellt als literarhistorisches Spezifikum mitnichten aber die prototypische Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation in Abrede.

Die theoretisch-terminologischen Überlegungen, mit denen der Hauptteil schließt, distanzieren sich in erster Linie von Forschungspositionen, die seit geraumer Zeit den Performanzcharakter mittelalterlicher Lyrik nachzuweisen suchen (61–7).<sup>9</sup> Demnach kommt eine „strukturelle Performativität“ (65), wie sie in hiesiger Studie als Gattungskonstituens entworfen wird, zweifellos nicht mit „Performanz im Sinne einer Vortragssituation“ (65) überein. Nichtsdestoweniger vermag Erstere auch mittelalterliche Schlüsseltexte wie das poetologische Rätselgedicht „Farai un vers de dreyt nien“ von Wilhelm IX. zu erfassen, wie eine letzte Lektüre (64–7) im Spannungsg-

---

<sup>9</sup> So wendet sich Hempfer entschieden gegen ein „überdehnte[s] *performance*-Konzept“ (63), um eindeutig zu unterscheiden (63–4): „Die ‚Aufführungssituation‘ konstituiert die Spezifität von Theater, während die ‚Vortragssituation‘ eine historisch spezifische ‚Gebrauchsfunktion‘ von Lyrik darstellt, der gerade kein transhistorischer Status zukommt, ja die nicht einmal für mittelalterliche Lyrik generell anzusiedeln ist [...]“

feld zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit und damit zwischen zwei divergenten Fiktionalitätsbegriffen zeigt. Als „transhistorische Invariante“ (69) soll das Prototypenmodell ein „interpretatives Konstrukt“ (68–70) bieten, das Hempfer am Ende „weiterer systematischer und historischer Überprüfung“ (70) überantwortet. Nachdrücklich unterstreicht der Epilog, dass einzig eine stetig ergänzte „diachron[e] Serie von Texten“ (69) die Konsistenz des lyrischen Prototyps und seine notwendige „Differenzqualität“ (69) festigen kann.

Just hier wäre gleichwohl zu fragen, inwiefern die „Performativierungstendenzen“ (70), die auch in anderen Gattungen anzutreffen sind, nicht doch den generischen Kern des Lyrischen zu verwässern drohen. Anders gewendet: Begegnen nicht in narrativen und dramatischen Text- und Redesorten oder in diversen anderen fiktionalen, semi-fiktionalen oder empirisch referentialisierbaren Kommunikationen ebenfalls Äußerungssituationen, die sich simultan zu ihrer Aussage gerieren und die sich somit anhand des Hempferschen Basisaxioms rubrizieren ließen? Die Gegenprobe könnte immerhin lohnen. Denn so griffig die vier Parameter des vorgeschlagenen Rasters sein mögen, gewisse Unschärfen wie die Dehnbarkeit der „Ich-Hier-Jetzt-Deixis“ (68)<sup>10</sup> oder der eher vage Bedeutungsradius des als Sprechsituation angesetzten „Geschehen[s]‘, Prozess[es], Ereignis[ses]“ (69) bleiben bestehen. Dafür verantwortlich zeichnet nicht zuletzt die Selektivität des Beispielmaterials, das ausschließlich den literaturgeschichtlich konsekrierten Kanon von der antiken Liebeslyrik bis zur klassischen Moderne bedient. Was allerdings, wenn die seit je florierende Gelegenheitsdichtung die Grenzen fiktionaler Performativität verwischt? Oder was, wenn etwa experimentelle Nonsens-, Simultan- oder Collage-Gedichte kaum noch Sprechsituationen oder Sprechgegenstände auszumachen erlauben, geschweige denn die Gleichzeitigkeit zwischen beiden verbürgen? Und ermöglicht eine Terminologie, die Textgebilde durchweg als Sprechakte auffasst, in der Tat einen adäquaten Nachvollzug jener Lyrik, die ihre Schriftlichkeit bzw. Schriftbildlichkeit hervorkehrt, wie dies prononciert die Spielarten visueller und konkreter Poesie unternehmen?

Derlei Rückfragen können und müssen vielleicht gestellt werden, um zu einer weiteren Verdichtung der genuin lyrischen Äußerungsstruktur zu ge-

<sup>10</sup> Eher unklar erscheinen sonach die Bedingungen, unter denen eine Sprechsituation lediglich „tiefenstrukturell“ (59) existieren kann und daher analytisch ergänzt werden muss, obschon die Textoberfläche deiktisch unbestimmt ist.

langen. Zugleich offenbaren sie aber das große Verdienst, das Hempfers *Skizze* – deren Anhang neben wertvollen Literaturangaben auch hilfreiche Übersetzungen der fremdsprachigen Texte enthält – zukommt: Mit der Option der Prototypenbildung sowie der Skalierbarkeit verschiedener (mehr oder minder ähnlicher) Realisationsmodi im Einzelgedicht justiert sie den Blickwinkel, unter dem künftig gewinnbringend der generische Status der Lyrik im Literatursystem zu erörtern sein wird. Mit scharfsinniger Hermeneutik lotet sie Definitionsmomente aus, setzt diese der textanalytischen Praxis aus und rückt sie in eine übergreifende Geschichte der Gattungen und Gattungspoetiken ein. Und als überzeugendes Brevier entkräftet sie in jeder Hinsicht die relativistischen Vorbehalte, die überhaupt gegen eine Theorie der Lyrik bestanden und bestehen.



# Illuminiertes Heldentum

## Der *éclat du héros* in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts

Nikolas Immer (Trier)

ZUSAMMENFASSUNG: Rezension; Held; Heroismus; Frankreich; Literaturgeschichte; Gelz, Andreas

Andreas Gelz, *Der Glanz des Helden: über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Figurationen des Heroischen 2 (Göttingen: Wallstein, 2016), 120 S.

\*\*

Wer sich Heldenfiguren nähert, darf nicht lichtempfindlich sein. Schließlich strahlen sie traditionellerweise einen intensiven Glanz aus, der ihre exzeptionelle Disposition erst sichtbar werden lässt. Diesem *éclat du héros* widmet sich Andreas Gelz in seinem monographischen Essay, der auf die französische Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts bezogen ist. Seine Studie gliedert sich in sechs thematische Abschnitte und in einen resümierenden Schlussteil, in denen „die Geschichte des Helden als Lichtgestalt selbst [...] in Form von Schlaglichtern und Momentaufnahmen erzählt“ (12–3) wird. Andreas Gelz ist Leiter des Teilprojekts „Der ‚éclat‘ des Helden – Formen auratischer Repräsentation des Helden in Frankreich vom 17. bis zum 19. Jahrhundert“, das im Freiburger Sonderforschungsbereichs 948 *Helden – Heroisierungen – Heroismen* angesiedelt ist und in dessen Publikationsreihe *Figurationen des Heroischen* die vorliegende Arbeit als zweiter Band erschienen ist.

Im einleitenden ersten Abschnitt beschäftigt sich Gelz mit dem „Auftritt des Helden“ und differenziert zwischen verschiedenen Bedeutungsperspektiven des Begriffs *éclat*. Kennzeichnet dieser Glanz einerseits die gleichsam transzendente Herkunft des Helden, indiziert er andererseits die enge Bindung zwischen leuchtendem Held und beleuchtetem Publikum. Dass der „vieldeutige Begriff“ (10) mit dieser Unterscheidung aber noch nicht vollständig erfasst ist, verdeutlicht der etymologische Hinweis auf die zusätzlichen Bedeutungsvarianten von ‚Aufsehen‘ und ‚Skandal‘ (9). Ferner

unterstreicht Gelz, dass die für die Heldendarstellung charakteristische Lichtmetaphorik nicht allein das kriegerische, sondern auch das erotische und religiöse Heldentum charakterisiert.

Der zweite Abschnitt, in dem die „Apotheose des Helden“ behandelt wird, ist auf die Konturierung von Heldenbildern in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts bezogen. Dabei findet die heroische Lichtmetaphorik ihren zentralen Ausdruck in der Rede von der „solarité du héros“ (14), die wiederum in erster Linie mit den Strategien der „Autoheroisierung Ludwigs XIV.“ (18) verbunden ist. Gleichwohl bleibt der Begriff des *éclat* nicht allein auf den französischen König beschränkt, sondern wird im Rahmen der Hofmannstraktate grundsätzlich „zur normativen Beschreibung der absolutistischen Ordnung herangezogen“ (17). Dass jedoch schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts begonnen wird, diese Heroisierungslogik in Frage zu stellen, legt Gelz anhand Mme de Lafayettes Roman *La Princesse de Clèves* dar. Am Beispiel einer komplexen Konstellation wechselseitigen Beobachtens auf der Figurenebene wird die schwierige und zugleich unsichere Position des Helden „zwischen Heroisierung und Deheroisierung“ (24) herausgestellt.

Dass diese aufkeimende Kritik an den tradierten Heldenvorstellungen zunächst in der Moralistik aufgegriffen und in der Aufklärung radikalisiert wird, erläutert Gelz im dritten Abschnitt über „Aufklärung und Heldentum“. Er macht darauf aufmerksam, wie sich ein intellektuelles Heldentum formiert, das seinen Ausdruck in der – zunächst vor allem von Voltaire verfochtenen – Vorstellung vom *grand homme* findet. Trotz der unmittelbaren Ablehnung kriegerischer Heldentaten, an deren Stelle nun die „herausragenden Handlungen ziviler Natur“ (28) treten, halten auch die Aufklärer am Leitbegriff des *éclat* fest. Während Bernardin de Saint-Pierre diesen Terminus auf den Schriftsteller selbst perspektiviert, dessen Arbeit er „als eine Art Fortführung heroischer Praxis unter aufklärerischen Vorzeichen“ (38) begreift, flexibilisiert Diderot den Geltungsbereich des *éclat*. Indem er den Begriff in seinen *Salons* gezielt deheroisiert, rückt er die „Produktions- und Reproduktionsmechanismen des Heroischen“ (45) in den Fokus.

Die deutliche Distanzierung vom kriegerischen Heldentum in der Aufklärung führt im 19. Jahrhundert zur „Rückkehr des Helden“, die Gelz im vierten Abschnitt seiner Arbeit behandelt. Es wird gezeigt, wie schon Mme de Staël beginnt, den *éclat* als geschichtsphilosophische Kategorie zu werten, die den Rückblick auf eine heroische Vergangenheit ermöglicht. Am Bei-



spiel von Honoré de Balzacs Roman *Le Colonel Chabert* demonstriert Gelz, wie sehr die Heimkehrer aus den napoleonischen Kriegen ein inzwischen obsolet gewordenes Heldenmodell verkörpern. Konkret wird der Auftritt des Colonel zwar „mit dem *éclat* eines glänzenden Spiegels verglichen“, zugleich aber wird Chabert im Hinblick auf die *grande armée* als einer ihrer „schönen Überreste“ (53) ausgewiesen. Diese Ambivalenz von einstiger Heroisierung und gegenwärtiger Deheroisierung vergegenwärtigt Gelz auch anhand der Darstellung Napoleons in François-René de Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe*. Darin entwickelt er eine variantenreiche „Licht- und Glanzmetaphorik“ (56), mit der noch einmal Napoleons exzeptioneller Heldenstatus unterstrichen wird. Gleichzeitig inszeniert sich Chateaubriand aber auch durch eine gezielte Autoheroisierung als dessen „Gegenspieler und Herausforderer“ (57). Der Ausblick auf Victor Hugos *Les Misérables* erlaubt es schließlich, den *éclat* als eine Reflexionsfigur geschichtlicher Erkenntnis zu kennzeichnen.

Mit der Frage nach der „Modernität des Helden“ ist der fünfte Abschnitt überschrieben, in dem Gelz herausarbeitet, wie die heroischen Aspekte des *éclat* zunehmend auf die bürgerliche Sphäre übertragen werden. Nachweisen lässt sich dieses Phänomen insbesondere in Balzacs *Comédie Humaine*, wo etwa wirtschaftliche Prozesse mit dem Vokabular des traditionellen Kriegsheldentums dargestellt werden. Mit dieser Heroisierung der Ökonomie geht die Etablierung neuer „Heroisierungsinstanzen“ (72) einher, wie Gelz mit Blick auf das Pressewesen darlegt. Der *éclat*, so pointiert Gelz, „ist für Balzac [...] der sichtbare Ausdruck der Lebensenergie seiner Protagonisten und [...] der bürgerlichen Gesellschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts insgesamt“ (73). Nach einem Seitenblick auf Alexis de Tocquevilles Analysen der amerikanischen Demokratie profiliert Gelz die Figur des Dandy, die Charles Baudelaire zum Heros der modernen Gesellschaft stilisiert. Es wird herausgestellt, wie der Dandy zu einer Synthesefigur avanciert, in der Heldentum und Künstlertum verschmelzen. An die Stelle der vormaligen heroischen Projektionsfigur ist nun der Dandy getreten, der bewusst seine gesellschaftliche Ausnahmestellung behauptet.

Im vorletzten sechsten Abschnitt wird der Zusammenhang zwischen „Ästhetik und Heldentum“ entfaltet, wie er vor allem in den Werken der *Parnasse*-Dichter zu beobachten ist. Gelz stellt fest, dass die heroische Selbstbeschreibung dieser Dichter einerseits über das Thema des Exils und andererseits über die Orientierung an klassischen Heldenfiguren wie Herakles rea-

liert wird. Dabei trage der Begriff des *éclat* konstitutiv zur Stärkung des künstlerischen Selbstbewusstseins bei: „Der Glanz des Helden bzw. des Heroischen und seine Darstellung durch den Künstler gibt diesem nicht nur die Möglichkeit, im Licht des Helden zu scheinen, sondern auch die eigene künstlerische Leistung als Heldentat zu begreifen.“ (95) Letztlich perspektiviert Gelz den *éclat* auf die moderne Kunst selbst, deren heroischer Gehalt darin bestehe, sich ‚kämpferisch‘ gegenüber historisch obsoleten Kunstformen durchzusetzen.

Wie im Schlussabschnitt nochmals überzeugend bestätigt wird, bildet der ‚Glanz des Helden‘ eine essentielle Kategorie, um historische Entwicklungen und Transformationen im Bereich des Heroischen beschreiben zu können. In seinem anregenden Überblick gelingt es Gelz, den Begriffswandel des *éclat* von „einer Figur kulturellen Orientierungswissens“ hin zu „eine[r] Reflexionsfigur“ (100) zu kennzeichnen. Dass dabei nur ausgewählte literarische Werke der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts genannt und behandelt werden konnten, versteht sich von selbst. Wie Gelz zudem anmerkt, hätte ebenso unter „gender-Gesichtspunkten“ [...] eine eigene Linie verfolgt werden können“ (101–2). Dabei ist allerdings zu fragen, ob eine solche Untersuchung nicht abweichende Resultate gezeitigt hätte. Ein wenig bedauerlich bleibt schließlich, dass im Rahmen dieses monographischen Essays kaum Bezüge zu benachbarten Künsten oder anderen Nationalliteraturen hergestellt wurden. Vor allem die Malerei hätte sich angeboten, um verschiedene Vergleiche mit der bildkünstlerischen Darstellung des *éclat* zu ziehen (vgl. z.B. Jean-August-Dominique Ingres' Gemälde *Napoléon I.* von 1806). Möglicherweise ist das aber ein Ansatz, der im kunstgeschichtlichen Teilprojekt des Freiburger Sonderforschungsbereichs verfolgt werden kann.

## „Oh Europa! Europa!“

### Zu Roland Alexander Ißlers Untersuchung der Rezeption des Europa-Mythos in den romanischen Literaturen

Anne Kraume (Konstanz)

**SCHLAGWÖRTER:** Rezension; Europa; Mythos; Rezeptionsgeschichte; Ißler, Roland; europäische Literatur; Mittelalter, Moderne

Roland Alexander Ißler, *Europa Romanica: Stationen literarischer Mythenrezeption*, Analecta Romanica 84 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2015).

\*\*

Europa und Europa – mit dem Verweis auf eine rhetorische Pointe aus Friedrich Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* umreißt die umfangreiche Dissertation des Bonner Romanisten Roland Alexander Ißler das Spannungsfeld, das die Rede über Europa immer ausgemacht hat: So zeigt das Nietzsche-Zitat mit seiner Apostrophe „Oh Europa! Europa!“, dass der Name Europa seit jeher eine doppelte Semantik transportiert, weil er sich eben nicht nur auf den Kontinent und dessen wechselvolle Geschichte bezieht, sondern auch auf die in Homers *Ilias* erstmals erwähnte mythische Figur gleichen Namens. Die Verbindung und teilweise Gleichsetzung zwischen *dem* Europa und *der* Europa ist allerdings, das hebt Ißler in seinen einleitenden Überlegungen im Anschluss an Nietzsches polemischen Ausruf hervor, keineswegs so evident, wie es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. So bezweifelt schon Herodot, dass die Benennung des Kontinents tatsächlich auf den Mythos von der Entführung der phönizischen Prinzessin durch den Göttervater Zeus zurückgeht, wenn er in seinen *Historien* darauf verweist, dass die Prinzessin aus Asien stamme und nie in den Erdteil gekommen sei, der ihren Namen trägt.

Homer mit seinem Hinweis auf Europa als eine von mehreren Liebschaften des Göttervaters Zeus und Herodot mit seinem Zweifel an der Gleichsetzung von Prinzessin und Kontinent begründen auf diese Weise zwei unterschiedliche Europadiskurse, die im Verlauf der folgenden Jahrhunderte nur schwer voneinander abzugrenzen sein werden, und deren Wechselwirkung

sich bis in die moderne Ikonographie nachverfolgen lässt: Wenn Karikaturen den Kontinent auch heute noch im Rückgriff auf das mythische Bild von der Prinzessin und dem Stier darzustellen versuchen, dann zeigt sich darin einmal mehr die nur scheinbar unproblematische Verbindung dieser beiden Diskurse, nämlich des einen, der das Augenmerk vor allem auf die Geschichte der Entführung der mythischen Prinzessin legt, und des anderen, der Europa als politische und geographische Entität in den Blick nimmt. Ausgehend zunächst von Nietzsches fundamentaler Infragestellung der Eponymie und in der Folge der Feststellung der daraus resultierenden grundsätzlichen Ambiguität des Europabegriffs trennt nun allerdings die Studie von Roland Alexander Ißler scharf zwischen den beiden Rezeptionssträngen: Ihr Interesse gilt, das macht der Verfasser von Anfang an deutlich, allein dem Strang des Mythos von der phönizischen Prinzessin und ihrer Entführung, denn die Rezeptionsgeschichte des historischen Werdens des (geo-) politischen und kulturellen Europa-Gedankens sei dank einer ganzen Reihe von Publikationen gerade aus den letzten Jahren weitgehend aufgearbeitet. Vor diesem Hintergrund hebt Ißler allerdings zu Recht hervor, dass der Europamythos wie alle Mythen alles andere als eindeutig interpretierbar und fest-schreibbar ist: Vielmehr hat die Geschichte von der Entführung der Prinzessin durch den göttlichen Stier (die man wahlweise als glückliche Brautreise oder aber als rücksichtslose Vergewaltigung interpretieren kann) im Laufe der Zeit die unterschiedlichsten Lektüren provoziert, je nach Interesse, Herangehensweise und Kontext.

Angesichts dieser Ambiguität des Mythos versteht sich seine Dissertation deshalb als „systematische [...] Beschreibung der Mythosrezeption Europas“ (24) in den romanischen Literaturen vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert. Das Ziel der Studie ist es insbesondere, wenig erforschte und bisher kaum erschlossene Texte ausfindig zu machen, sie zu kontextualisieren und zu kommentieren, so erklärt der Autor in seiner Einleitung (vgl. 25), und entsprechend ist seine Vorgehensweise strikt literaturgeschichtlich und philologisch. Auf die systematisch argumentierende Einleitung zur doppelten Rezeption Europas (eben als Mythos einerseits und als Kontinent andererseits) folgen chronologisch geordnete Einzelkapitel, die beginnend mit einem kurzen Aufriss zu Antike und Spätantike und endend mit einer Darstellung des Mythos im Symbolismus und in der Moderne jeweils eine literarhistorische Epoche und deren jeweilige Rezeption des Europamythos in den Blick nehmen. Ihren Abschluss findet die Untersuchung mit einer knappen Zusam-

menfassung der Ergebnisse der einzelnen Analysen, in der noch einmal die wechselvolle Rezeptionsgeschichte des Mythos über die Jahrhunderte hinweg in den Blick genommen und in der schließlich dessen zeitlose Gültigkeit jenseits der unterschiedlichen Rezeptionsmuster und deren sich wandelnder Relevanz konstatiert wird.

Bereits in früheren Publikationen hat sich Roland Alexander Ißler als Experte für eben die Frage nach dem „Mythos Europa“ und seiner Rezeptionsgeschichte profiliert, die er jetzt in seiner Dissertation systematisch aufarbeitet; hervorzuheben sind hier seine 2006 unter dem Titel *Metamorphosen des ‚Raubs der Europa‘: der Mythos in der französischen Lyrik vom frühen 14. bis zum späten 19. Jahrhundert* (Bonn: Romanistischer Verlag, 182 S.) publizierte Magisterarbeit und vor allem ein im Jahr 2009 zusammen mit Almut-Barbara Renger herausgegebener und mehr als 30 Beiträge umfassender Band *Europa – Stier und Sternenkrantz: von der Union mit Zeus zum Staatenverbund* (Bonn: University Press, 656 S.), der auch einen Beitrag der beiden Herausgeber zu ‚Stier und Sternenkrantz: Europa in Mythos und Geschichte‘ (und also abermals eine Reflexion der doppelten Rezeption Europas) enthält. Tatsächlich gründet die Dissertationsschrift auf den genannten Arbeiten, ihr Anspruch geht aber weit darüber hinaus: So zeichnet sie sich nicht nur durch ihre historische Tiefenschärfe, sondern auch durch ihre geographische und kulturelle Breite und entsprechend durch einen die Literatur nahezu der gesamten Romania umfassenden und durchaus kenntnisreichen Zugriff auf ihren Stoff aus, der es dem Autor erlaubt, Aktualisierungen des Mythos beispielsweise durch Ronsard und Du Bellay ebenso zu kommentieren wie Versionen von Giambattista Marino, Luis de Góngora, Giacomo Leopardi, André Chénier, Victor Hugo, Federico García Lorca oder auch Rubén Darío. Dass nun ein solch breiter Zugriff notwendigerweise auch die unterschiedlichsten literarischen Gattungen und deren jeweilige spezifische Herangehensweisen miteinander in Verbindung setzt (ein Kapitel widmet sich so beispielsweise „Europa im Theater und in der Musik“ im 17. und 18. Jahrhundert), das trägt nicht unwesentlich dazu bei, dass Ißlers Studie umfassend im besten (nämlich nicht nur quantitativen) Sinne genannt werden kann.

Sein Vorgehen in den einzelnen Kapiteln ist dabei durchaus konventionell, ohne dass dieser Umstand dem Werk zum Schaden gereichen würde. Im Gegenteil: Die Tatsache, dass die Kapitel in Aufbau und Methodik jeweils demselben Muster folgen, trägt entscheidend zur Übersichtlichkeit ebenso der einzelnen Analysen wie der Argumentation im Ganzen bei. Eine ent-

scheidende Qualität der Arbeit ist darüber hinaus ihr abstrahierender Blick auf das zu untersuchende Phänomen. So verliert sich Roland Alexander Ißler niemals in seinen stellenweise durchaus kleinteiligen Einzelinterpretationen, sondern es gelingt ihm immer wieder aufs Neue, aus einzelnen Beobachtungen verallgemeinerbare Gesetzmäßigkeiten und größere Zusammenhänge herauszudestillieren, die es ihm erlauben, ausgehend von seiner Frage nach der Mythenrezeption grundsätzlichere Schlüsse über die Entwicklung der europäischen Literatur zu ziehen. So widmen sich beispielsweise drei aufeinander folgende Kapitel zum spanischen *Siglo de Oro* einem Phänomen, das der Autor als „typisch spanisch [...]“ (380) charakterisiert, nämlich der Tatsache, dass der Stier in seinen literarischen Aktualisierungen in unterschiedlicher Weise funktionalisiert werden kann, nämlich nicht nur als mythischer Entführer Europas, sondern auch als dessen Tierkreiszeichen und gerade im spanischen Zusammenhang nicht zuletzt auch als konkreter Stier der *Corrida*. Entsprechend separiert auch Ißler sein barockes Textkorpus in drei Teile und untersucht in drei aufeinander folgenden Kapiteln zunächst die mythologisch inspirierte Liebesdichtung des spanischen *Siglo de Oro*, sodann den Stierkampf und zuletzt die astronomischen Implikationen der Geschichte des Raubs der Europa (vgl. 380).

Angesichts der Fülle des Materials, mit dem Ißler arbeitet, hat diese explizit abstrahierende Vorgehensweise den Vorteil, dass seine Leser und Leserinnen die Analysen und deren wesentliche Erkenntnisse rasch überblicken können, dass der Gedankengang und die Argumentation stets nachvollziehbar bleiben und dass auf diese Weise der Eindruck der Unübersichtlichkeit vermieden werden kann, den das umfangreiche Textkorpus andernfalls leicht hervorrufen könnte. Auch die kurzen, aber immer präzisen Verweise innerhalb der Arbeit selbst funktionieren ähnlich: Auch hier dient beispielsweise der Blick zurück auf schon behandelte Themengebiete der Abstraktion von sehr konkreten Analysen und damit nicht zuletzt auch der Verallgemeinerbarkeit der Überlegungen.

Unter der Überschrift „Zwischen Lust und ‚Desengaño‘: Europa in der spanischen Liebeslyrik des ‚Siglo de Oro‘“ baut auf diese Weise das erste der drei erwähnten Kapitel zum spanischen Barock explizit auf die vorangegangenen Ausführungen zur Neubelebung des Mythos in der europäischen und vor allem italienischen Renaissance auf, um so die Anfänge der literarischen Rezeption des Mythos auf der iberischen Halbinsel plausibel zu machen. Dabei entfaltet die Analyse ihre eigene Produktivität aber vor allem

in einem Kontext, in dem es darum geht, die spezifisch spanischen Besonderheiten vor diesem allgemein literaturgeschichtlichen Hintergrund der europäischen Renaissance herauszuarbeiten und etwa aufzuzeigen, dass der Mythos in dieser Zeit gerade in Spanien oftmals negativ konnotiert ist und dass dort ungleich häufiger als in Frankreich oder Italien moralische Verurteilungen des Ehebruchs zu verzeichnen sind, den Zeus mit Europa begeht. Solche über die konkrete Fragestellung hinausgehenden literatur- und kulturgeschichtlichen Erkenntnisse sind es, die Ißlers Studie auch für ein Publikum lesenswert machen, dessen Interesse womöglich nicht unmittelbar der Frage nach den Aktualisierungen des Europamythos gilt: Am Beispiel dieses Mythos schreibt Ißler vielmehr eine exemplarische Geschichte der romanischen Literaturen seit der Spätantike, deren Anschaulichkeit die Herangehensweise vieler überblicksartig angelegter Handbücher und Nachschlagewerke in den Schatten stellt, deren analytische Präzision sich zugleich aber mit derjenigen von einschlägigen thematisch organisierten Monographien zu einzelnen Autoren oder bestimmten Epochen messen kann. Dass die Studie mit einer Betrachtung des „Europamythos als Projekt der Avantgarde“ endet und dass insofern große Teile des 20. Jahrhunderts und das beginnende 21. Jahrhundert ausgeklammert bleiben, muss dabei kein Manko sein. Vielleicht gilt es vielmehr, die Frage nach dem Europa-Mythos gerade für die Jahrzehnte neu zu stellen, in denen es nach der Konstituierung der Europäischen Union auch zu einer veränderten Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos kommt. Der ambivalente Verweisscharakter des Namens „Europa“ (als Heldin einer Liebesgeschichte und als Kontinentalevokation) eröffnet der Literatur jedenfalls auch in der Gegenwart immer neue Möglichkeiten der Entwicklung.





## Zwischen weitem und engem Aufklärungsbegriff

### Zum *Handbuch Europäische Aufklärung*, herausgegeben von Heinz Thoma

Matthias Middell (Leipzig)

ZUSAMMENFASSUNG: Rezension; Aufklärung; Handbuch; Thoma, Heinz

*Handbuch Europäische Aufklärung: Begriffe, Konzepte, Wirkung*, hrsg. von Heinz Thoma (Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2015), 608 S.

\*\*

Mehr als 50 vorwiegend deutsche Autoren und Autorinnen (lediglich drei Beiträger kommen aus Polen, Italien und der Schweiz), darunter ca. ein Drittel von der Universität Halle-Wittenberg, legen ein beeindruckendes Kompendium zur Aufklärung vor, dem reichlich bibliografische Angaben insbesondere zum deutschen Forschungsstand beigegeben sind und das sich mit seinem exzellenten Register auch dem eiligen Konsumenten als schnell erschließbar erweist. Der Schwerpunkt der Expertise, die hier versammelt ist, liegt im Bereich der Literatur-, Rechts-, Philosophiegeschichte und Theologie, also primär der Ideengeschichte, während Sozialgeschichte eher am Rande, wenn auch mit wichtigen Beiträgen (etwa zu Adel und Bürgern), und Politikgeschichte nur implizit in den einzelnen Beiträgen vertreten sind.

Blättert man den dicken Band zunächst auf der Suche nach Anhaltspunkten für eine erste kursorische Lektüre durch, fällt auf, dass er keinerlei Karten enthält. Das ist natürlich einerseits nicht zwingend, denn jeder Leser weiß vermutlich, wo Europa auch schon im 18. Jahrhundert lag (wenn auch vermutlich mit einer leichten Unsicherheit hinsichtlich mancher Grenzen) und wo wenigstens die wichtigsten Orte aufklärerischen Denkens und Publizierens zu finden sind. London und Paris stehen sicherlich außer Zweifel, Gotha und Königsberg vielleicht auch, aber Lücken kann man vermuten bei den vielen Ministädten, in denen ambulante Buchhändler ihre Ware abladen. Dieser Mangel an Karten ist andererseits auch schade angesichts der

vielen Bemühungen in der Forschung, Aufklärungsphänomene graphisch einzufangen: von den Einzugsbereichen der französischen Provinzakademien, wie sie schon in den 1970er Jahren von Daniel Roche gezeichnet wurden, bis zu den Korrespondenten und Buchhändlernetzwerken der inzwischen unter Aufklärungsforschern zu Kultstatus gelangten *Société Typographique de Neuchâtel*. Ganz zu schweigen von den höfischen und städtischen Zentren erster bis dritter Ordnung der aufgeklärten Gesellschaft, wie sie in vielen kollektiven und Einzelforschungen in den letzten Jahren beschrieben worden sind.

Ein systematisches Problem scheint mir allerdings mit der fehlenden Visualisierung der Verräumlichung von Aufklärungen im 18. Jahrhundert einherzugehen. Die Aufklärungen werden in diesem Band wie nationale Felder behandelt. Die Sprache verrät immer wieder, dass Frankreich oder auch das nach den Teilungen gar nicht eigenständig existierende Polen zu einem Kollektivsingular gerinnen, dem Eigenschaften und Gedanken zugeordnet werden können. Doch das 18. Jahrhundert kannte erst am Ende einige wenige Nationalstaaten (und noch weniger Nationalkulturen, die die Attribuierung eines gemeinsamen Gedankens vielleicht einleuchtend machen würden), während ganz vorherrschend Imperien zu beobachten waren, die nicht nur in der Metropole um Modernität (und politische Stabilität!) besorgt waren, sondern auch Entdeckungen und Herrschaft in imperialen Ergänzungsräumen vorantrieben. Und dies nicht zuletzt durch den Rückgriff auf aufklärerisches Gedankengut.

Europäische Aufklärung war bei Weitem nicht nur Aufklärung in einzelnen europäischen Ländern, und die imperiale Situation hatte Einfluss auf die Ideen zu kultureller Differenz, ökonomischer Ungleichheit, Handel und Moral. Die Unterschiede der Expansion zu Wasser und zu Lande spielten dabei ebenfalls eine große Rolle. In einer Zeit, in der globale Erfahrungen und Verflechtungen immer wichtiger werden, ist es immerhin erstaunlich, wie wenig Interesse die aus der weltumspannenden englisch-französischen Konkurrenz (mit spanischen, portugiesischen, holländischen und dänischen Komponenten) entspringenden Wahrnehmungen und Konflikte in einer Gesamtschau der Aufklärung finden. Die Artikel „Exotisch/Fremd“ (Gerhart Pickerodt) und „Europa“ (Volker Steinkamp) verhandeln zwar die Selbstverortung der Aufklärer, konzentrieren sich aber weitgehend auf Frankreichs Schriftsteller, die als Latecomer im Wettlauf um Überseebesitzungen weit später und anders als holländische Fernhändler und englische

Korsaren oder Kolonialbeamte mit dem Exotischen tatsächlich in Berührung kommen. Hier hat eine auf Produkte der Hochkultur fixierte Ideenschicht erkennbar ihre Grenzen.

Den zentralen Artikel „Aufklärung“ hat sich der Herausgeber reserviert und er fällt mit fast 20 Druckseiten auch besonders ausführlich aus, wird allerdings ergänzt durch zehn weitere Lemmata mit räumlich beschränkteren Erläuterungen zu deutschen, englischen, schottischen, französischen, italienischen, jüdischen, niederländischen, polnischen, russischen, Schweizer, und spanischen Aufklärungen, denen wenigsten in Hans-Jürgen Lüsebrinks Beitrag zum „Kolonialismus“ eine Antwort auf die sofort auftauchende Frage nach der Möglichkeit außereuropäischer Aufklärungsvarianten beigegeben ist.

Lüsebrink geht die Frage allerdings gewissermaßen von der Seite an und skizziert vor allem die Thematisierung des Kolonialismus in der Aufklärung, die er aufgrund seiner zahlreichen Vorarbeiten in drei Prozessen organisiert sieht: erstens der Erweiterung des Interesses an der außereuropäischen Welt, zweitens der Diskussion einer möglichen Unabhängigkeit von europäischer Vorherrschaft (am Beispiel der USA und später Haitis sowie Süd- und Mittelamerikas im Gefolge der *Independencia*) und drittens der Wortergreifung der Kolonisierten und der Formulierung ihrer Kritik am Kolonialismus als Teil der Aufklärung und Auseinandersetzung mit ihren unzweifelhaft vorhandenen apologetischen Tendenzen gegenüber Kolonialismus, Sklaverei und Rassismus. Der Autor stützt sich dabei auf eine umfangreiche Spurensuche (295 f.) und die gründliche Auswertung von Raynals *Histoire des Deux Indes* (292 f.), wobei die Vorzüge einer vergleichenden Betrachtung verschiedener Aufklärungen deutlich ins Auge fallen. Die Präsentation eines Diskursstranges, der sich auf die Universalität der Menschenrechte, die Gleichberechtigung der Kulturen und den Anspruch auf kulturelle Differenz bezieht und im 18. Jahrhundert seinen Ausgangspunkt nimmt, um später in postkolonialen Ansätzen und Diskussionen rund um den Globus Wirkung zu entfalten, bleibt allerdings weitgehend auf diesen Artikel beschränkt.

Eine andere Fehlstelle bemerkt der an Josephinischen Reformen Interessierte rasch, wenn er den im Register durchaus prominent vertretenen Monarchen nachschlägt: er figuriert als Teil der italienischen Aufklärung, hat offensichtlich eine Rolle in der jüdischen, ist wichtig für Gartenanlagen, Öffentlichkeit und Toleranz, aber einen Extraeintrag zum Habsburger

Reich vermisst man unter den verschiedenen sprachlich oder geografisch bestimmten Aufklärungen. Da in der Vorbemerkung davon die Rede ist, die Autorinnen und Autoren seien gebeten worden, sich vor allem auf die drei Hauptländer England, Frankreich und Deutschland (sic!) zu beschränken, lässt sich eine für das 18. Jahrhundert nicht völlig unsinnige Entscheidung zugunsten der zusammenhängenden Behandlung eines gesamten deutschsprachigen Raumes vermuten. Den Anspruch löst dann ein eher „kleindeutsch“ argumentierender Artikel von Rainer Godel allerdings nicht ein. Der Gerechtigkeit halber gilt es hier jedoch hinzuzufügen, dass vier Seiten gerade bei diesem Gegenstand arg knapp bemessen sind. Nicht etwa, weil die deutsche Aufklärung wichtiger oder auch nur vielfältiger als andere Varianten wäre, sondern weil der Verfasser sich hier vor einem speziell am deutschen Fall interessierten Publikum zu bewähren hat. Und dies gelingt ihm in souveräner Kenntnis der aktuellen Debatten vor allem unter Literaturwissenschaftlern.

Herausgeber Heinz Thoma gibt wiederum eine klare Antwort auf die Bestimmung von Aufklärung als einem Epochenbegriff, der eindeutig auf Europa und die USA beschränkt sei, und definiert sie als Antwort auf ein Dysfunktionalwerden „tradiierter Verkehrs- und Denkformen“, worunter explizit Ständeordnung und Gottesgnadenturm verstanden werden (67). Diese Aufklärung gipfelt folgerichtig in der Erklärung der Menschenrechte und im Verfassungsdenken, in Freiheit, Gleichheit und der Selbständigkeit der Individuen. Die Selbstthematisierung, die Alexander Pope mit der Lichtmetapher eröffnete, verweist allerdings auf einen Ursprung in den Naturwissenschaften (der Newtonschen Physik – betont etwa im Beitrag zur niederländischen Aufklärung von Frank Grunert), während Thoma die Aufklärung mit der Schaffung von Grundlagen für eine bürgerliche Ordnung kurzschließt und sie damit primär an ihren Gesellschaftstheorien ausrichtet.

Ob allerdings alle Autorinnen und Autoren dieses Handbuchs den Gedanken des Herausgebers teilen bzw. ihm von ihrer speziellen Problemlage und den sich darum rankenden aktuellen Forschungsdebatten beipflichten, kann man nach vergleichender Lektüre bezweifeln.

Ronald G. Ash hat es in seinem Artikel mit dem „Adel“ zu tun, der in Thomas Definition nur als Überläufer ins bürgerliche Lager aufklärerische Neigungen haben durfte, sich aber in seinem Kampf gegen monarchischen Oktroi und in seinem Aufstieg über den Hof und die ministeriale Bürokratie sowie späterhin auch ganz besonders im Kampf gegen die neue Ordnung

teilweise virtuos im Besteckkasten der Aufklärungsargumente zu bedienen wusste.

Friederike Kuster bearbeitet das Thema „Frau/Weib“. Während bei Thoma die Geschlechterfrage deutlich in den Rang eines Nebenwiderspruchs delegiert ist, erscheint sie bei Kuster als eine notwendige und zentrale Dimension im Programm der Kritik an allen Vorurteilen und des Interesses am Funktionieren von Gesellschaft und damit spätestens ab Mitte der 18. Jahrhundert ihrerseits als unverzichtbarer Bestandteil der Neubestimmung von Rationalität.

Die Beispiele ließen sich fortsetzen. Was aber aus diesen beiden schon deutlich geworden sein sollte: Das vorliegende Handbuch kennt einen engeren und einen weiteren Aufklärungsbegriff, ohne diese Spannung immer gleich zu explizieren. Es bleibt dem Leser überlassen, sich die Ebene zu suchen, auf der Aufklärung gerade verhandelt wird. Als Epochensignatur, die an ein geschichtliches Projekt (die Transformation von vorbürgerlichen zu bürgerlichen Gesellschaftsverhältnissen) gebunden ist, oder als Summe der neuen Gedanken, Gefühle, Wissensordnungen, Praktiken und Sozibilitätsformen. Man erkennt die Artikel, die letzterem Programme folgen, in der Regel an einem längeren Vorlauf zu den Verhältnissen vor dem 18. Jahrhundert, wodurch der Kontrast zur Innovation im späteren Verlauf besonders sichtbar gemacht oder aber eher eingeebnet werden soll. Dabei handelt es sich sehr häufig um Entwicklungen, die bereits im 16. bzw. 17. Jahrhundert einsetzten oder sogar eine noch längere intellektuelle Vorgeschichte bis in die Antike haben. Die Texte der ersteren Gattung setzen dagegen mit einem eher systematischen Definitionsversuch ein und entwickeln daraus eine Beschreibung ihres Gegenstandes. Beide Wege, Aufklärungen zu fassen, können sich auf große Vorbilder und eine reiche Forschungslandschaft berufen, und es gereicht dem Handbuch zum Vorteil, sie unter einem Dach zu vereinen.

Kritik ließe sich höchsten an der Art und Weise formulieren, in der diese Alternativen verdeutlicht werden. Man könnte von der Einleitung in ein solch umfassend angelegtes Handbuch erwarten, dass es das eigene Unternehmen in den Stand der Debatte einordnet und dabei auf die grundsätzlich verschiedenen Möglichkeiten hinweist, Aufklärung zu verstehen und über sie zu schreiben. Zwischen einer eher normativen und einer eher deskriptiven Herangehensweise, zwischen einem historischen Zugriff und einem systematischen Vorgehen liegen notwendigerweise Welten. Das herangezo-

gene Material unterscheidet sich, und die Relevanzfrage für die Gegenwart wird verschieden beantwortet. Die lediglich anderthalb Seiten lange Vorbemerkung ordnet dagegen das Handbuch primär gattungsgeschichtlich ein (zwischen Werner Schneiders relativ schmalem *Lexikon der Aufklärung* von 2001 und dem ungleich umfangreicheren *Dictionnaire européen des Lumières* in Verantwortung Michel Delons mit zahlreichen internationalen Beiträgern) und weist auf den institutionellen Entstehungskontext im IZEA Halle hin, spart jedoch mit konzeptionellen Ausführungen, so dass die Leserschaft auf eigene Quervergleiche zwischen den Artikeln angewiesen ist.

Thomas Ausgangspunkt, dass alle Aufklärer der „gemeinsame Willen zur Herbeiführung einer anderen Achsenstellung gegenüber der vorgefundenen historischen Ordnung“ (67) eine, wird wohl nur dann allgemeine Zustimmung finden, wenn die in den Mittelpunkt der Kritik gerückte Traditionalität hinreichend vage bestimmt wird. Mensch und Menschheit ersetzen den Aufklärern, so heißt es weiter, Gott, Herrscher und Weltreiche und wurden als Universalien gegen eine weitere soziale Differenzierung (und überschießende soziale Forderungen) in Stellung gebracht. Entsprechend wird ein liberales Bürgertum zur Trägerschicht der „wie selbstverständlich eurozentrischen“ Aufklärung. Deren Datierung auf 1650 bis 1800 lässt das 19. und 20. Jahrhundert in ein Unterkapitel „Rezeption und Wirkung“ rutschen, womit gewissermaßen der Eurozentrismus vieler europäischer Aufklärer unbewusst fortgeschrieben wird: Periodisierungsfragen als Machtfragen, könnte man ironisch anmerken.

Den zahlreichen Einzelartikeln zu räumlich beschränkten Aufklärungen gibt Thoma in seinem Beitrag über „Aufklärung“ einen äußerst hilfreichen Rahmen, indem er relativ ausführlich Wechselbeziehungen erörtert. Dabei geht er von der These aus, dass der Vorsprung der kapitalistischen Verhältnisse in England in einem „gedanklichen Vorsprung“ (69) Spiegelung fand. Entsprechend breiteten sich viele Ideen von Staat und Markt, von Technik und Naturwissenschaften vom sog. Mutterland in Richtung Kontinent aus, während umgekehrt kaum etwas zurückkam: „Was umgekehrt die Wirkung der kontinentalen Aufklärung auf England angeht, so kann von Kulturtransfer auf die Insel nur begrenzt die Rede sein ... England, wo die Philosophie von Immanuel Kant fast ohne Einfluss ist, bleibt in gewissem Sinn eine Insel: weitgehend gedanklich autark und vor allem mental deutlich selbstgenügsam ...“ (70) Allzu deutlich schimmern in diesem Verdikt diffusionistische Annahmen hindurch (die auch der Verweis auf kulturelle

Transfers nicht mildert, die ebenfalls als Wirkung und Einfluss konzipiert werden), um die intensive Forschung aufnehmen zu können, die sich mit den Gründen für eine spezifische Aneignung kontinentaleuropäischer Debatten in England beschäftigt haben. Indem das Konzept des Handbuches hier zwischen verschiedenen Varianten von Aufklärungen, die durch ihre jeweiligen historischen Kontexte geprägt werden, und einer fast essenziellen „Aufklärung“, die sich von einem Ursprung ausdehnt, schwankt, bleibt wiederum eine grundlegende methodische Frage offen: Zirkulieren die Ideen in Abhängigkeit von ihrer Stärke (also ihrer Übereinstimmung mit einem von nachgeborenen Interpreten festgestellten Epochenoptimum) oder aufgrund ihrer von den Zeitgenossen angenommenen Verwendbarkeit für die jeweils konkreten Zwecke am Ort?

Von anderer Seite und ironischerweise ebenfalls mit Bezug auf die Diskussionen am Halleschen Zentrum für Aufklärungsforschung ist fast zeitgleich zum Erscheinen des Handbuches schweres Geschütz gegen „die Legende von der Aufklärung als Ausgangspunkt der modernen westlichen Welt“ aufgefahren worden: „Wer die Aufklärung als Beginn neuer Weltbilder, neuer Wertvorstellungen, neuer Ideen sowie als kritische Absage an die Strukturen und die Deutungsmuster des Ancien Régime beschreibt, der behauptet einen Bruch in der Ideenwelt des 18. Jahrhunderts, den wir in vielerlei Hinsicht nicht ausmachen können.“<sup>1</sup>

Dies liest sich beinahe wie ein Kommentar zu programmatischen Aussagen, die an verschiedenen Stellen im Handbuch geäußert werden. Wie oben bereits festgehalten, wird die These von einem scharfen Umbruch im Denken keineswegs von allen Autorinnen und Autoren des Handbuchs geteilt. Längere intellektuelle Linien werden gerade in den eher ideengeschichtlich ausgerichteten Lemmata gezogen. Dort, wo es um Praxen im 18. Jahrhundert geht (etwa in Artikeln über Geselligkeit, Reisen, in gewisser Weise auch Landschaft, Musik und Universitäten/Akademien oder Zensur), liegt der Schwerpunkt nicht so sehr auf dem Traditionsbruch als vielmehr auf der Vielfältigkeit der Erfahrungen abhängig vom Ort (und auch von der Zeit in einem 150 Jahre umfassenden Abschnitt). Hierzu trägt auch der Eintrag „Erfahrung“ (Oliver R. Scholz) selbst bei, der das Denken über Erfahrung im 17. und 18. Jahrhundert als Ausdifferenzierung beschreibt.

---

<sup>1</sup> Andreas Pecar und Damien Tricoire, *Falsche Freunde: war die Aufklärung wirklich die Geburtsstunde der Moderne?* (Frankfurt am Main und New York: Campus Verlag, 2015), 5.

So wirkt der Charakter des Handbuchs, dem man an manchen Stellen mehr redaktionelle Linienführung gewünscht hätte, gerade aufgrund seiner Offenheit einem Vorwurf entgegen, hier würde „die Aufklärung“ kanonisch für späteren geschichtspolitischen Gebrauch aufbereitet. Im Gegenteil bietet der Band reichlich und zuverlässig Information auf dem neusten Stand und erlaubt damit eine Historisierung, die dem Anachronismusvorwurf entgegenwirken kann.

Es ist bemerkenswert, mit welchem Engagement sich der Verlag um solche Grundlagenwerke bemüht, die weit mehr als kleingeschnittene Häppchen für den raschen Verzehr bereithalten und der Leserschaft auch das Graubrot (manchmal vielleicht sogar unnötig) komplizierter Formulierungen aus geübter akademischer Feder zumuten. Es wäre zu wünschen, dass sich davon nicht nur eine letztlich überschaubare Gemeinde von Experten und Nachwuchsforschern ansprechen lässt. Das Handbuch ist das Produkt einer mehr als zehnjährigen Aufbauarbeit für ein inzwischen international weithin wahrgenommenes Zentrum der Aufklärungsforschung, dessen insbesondere um Anthropologie, Esoterik und Vereinswesen kreisende Arbeiten nicht zuletzt in den entsprechenden Einträgen (von Jörn Garber und Monika Neugebauer-Wölk) Früchte tragen.



# Würdigung statt Mythisierung

## Kulturelle Bezüge zur individuellen und kollektiven Erfahrung des Ersten Weltkriegs

Isabella von Treskow (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Rezension; Erster Weltkrieg; Erinnerungskultur; Gedächtnis; Seybert, Gislinde; Stauder, Thomas

Gislinde Seybert und Thomas Stauder, Hrsg., *Heroisches Elend: der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kulturen = Misères de l'héroïsme: la Première guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes = Heroic Misery: The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*, 2 Bände (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014), 1625 S., 149 s/w Abb.

\*\*

Kein Triumph, keine Macht, kein Siegerglänzen in den Augen. Vom Standpunkt einer Gegenwart, die an den Helden nur ausnahmsweise glaubt und an der Haltung des Soldaten nichts ausschließlich Entsprechendes erkennen, die genereller gesagt einem ungebrochen Heldischen in Kriegen nichts mehr abgewinnen will, beziehen die Perspektiven des in zwei Teilen erschienenen Sammelbands ihre Energie der „Durchsehung“<sup>1</sup>. Aus der gewählten „Lage“ des „Blickpunktes“<sup>2</sup> der Herausgeberin Gislinde Seybert und des Herausgebers Thomas Stauder wird folglich von der Warte der Skepsis aus ein alldings beeindruckend prall gefüllter Raum zugänglich, in dem sich bildnerische, musikalische, filmische und im weitesten Sinne literarische Produkte und Stellungnahmen mit dem Wissen um den Ersten Weltkrieg verflechten, inbegriffen die Phase davor und die Zeit nach den politisch-militärischen Ereignissen von 1914 bis 1918, bis heute. Wie dieser Raum differenziert und ohne Konvergenzzwang aufgeschlüsselt werden kann, dass das Banale und das

<sup>1</sup> Albrecht Dürer, zit. n. Erwin Panofsky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, in: Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen (Berlin: Volker & Spiess, 1980), 99–167, hier 99.

<sup>2</sup> Panofsky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, 123.

Große nicht als Gegensätze erscheinen müssen, wie Denkmuster sich wandeln und verwandelt werden können, dass Positionen lohnend plastisch gemacht werden müssen, die (an sich legitimen) Abstraktionszielen als nebensächlich erscheinen, lässt sich an den über siebzig wissenschaftlichen Aufsätzen erkennen, die die beiden gewichtigen Teilbände mit je nahezu 800 Seiten vereinen.

Helden-Idee und -Versprechen, Anforderungen besonders an den Mann als Helden, Anti-Heldentum, Opfer, Verlust, Verzweiflung, Mythisierung und der Tod als Bedingung von Heroisierung sind der Sache nach die Kerngegenstände der Bände. Grundlegend für die heutige Idee des Heroischen ist dabei, dass dies von außen zugewiesen wird, weniger die denkbare Interpretation durch die Handelnden selbst,<sup>3</sup> eher die Vorstellung, dass ein „selbst- und geschichtsmächtiger [...] Charakter[...], der sein subjektives Wollen in das Ganze einer Handlung objektiviert“<sup>4</sup>, als Idee des bürgerlichen Subjekts in der bürgerlichen Gesellschaft ein Phantasma bleibt. Nicht zu bestreiten ist indes, dass die Kriegführung im Ersten Weltkrieg mit Mythisierungen einherging, die sowohl Heeresführer wie den einzelnen Soldaten betrafen, der *idealiter* einen „eisernen Willen“ zu besitzen hatte, durch welchen er zum Helden erwuchs.<sup>5</sup> Dem entgegen stand schließlich die Einsicht vieler Soldaten im Feld in die Tatsache, dass „der Krieg nicht nur ein schreckliches, sondern auch ein anonymes Grauen darstellte“<sup>6</sup>, in dem Heldentum sich schwer bemerkbar machen kann. Die Perspektiven von G. Seybert und Th. Stauder sind aus dieser Richtung gedacht und daher kulturwissenschaftlich, der theoretische Rahmen ist mentalitätshistorischer und gedächtnistheoretischer Art. Hinzu treten Gender-Theorie, nicht nur der Rollenverteilung im Krieg wegen, sondern auch da Heroik und Männlichkeit aufs Engste gekoppelt sind, daneben literatursoziologische, xenologische und intermediale Herangehensweisen. Kulturwissenschaftlich ist auch, einzelne Personen zu Wort kommen zu lassen bzw. die Dokumente von Frauen und Männern

<sup>3</sup> Wie zum Ursprung des heroischen Bewusstseins durch die Akteure Michael Naumann in *Strukturwandel des Heroismus: vom sakralen zum revolutionären Heldentum* (Königstein/Ts.: Athenäum, 1984) vorschlägt.

<sup>4</sup> Renate Martinsen, *Der Wille zum Helden: Formen des Heroismus in Texten des 20. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1990), 9.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu auch das Kurzkapitel „Helden“ in Gerhard Henke-Bockschatz, *Der Erste Weltkrieg: eine kurze Geschichte* (Stuttgart: Reclam, 2014), 134–6.

<sup>6</sup> Benjamin Ziemann, *Gewalt im Ersten Weltkrieg: Töten – Überleben – Verweigern* (Essen: Klartext, 2013), 51.

systematisch zu untersuchen, die nicht Funktions- oder Entscheidungsträgerinnen oder -träger waren und nicht als Künstler, Künstlerinnen oder Intellektuelle Bekanntheit erlangten. Damit ist die dritte programmatische Entscheidung von *Heroisches Elend* benannt, die Hinwendung zu Lyrik, Drama, Presse, bildender Kunst, Musik, Narrativik auch in „kleinen“ Werken und punktuellen Äußerungen, in denen deutlich wird, dass – um nur ein Beispiel zu nennen – auch bei positiver Haltung zur Nation, derer das neue Italien so dringend bedurfte, kritische, antimilitaristische Positionen möglich waren, wie jene von Gian Pietro Lucini, dessen Schriften Stefano Magni (Aix-Marseille) analysiert (I, 519–35). Das Ziel, neue Quellen zu erschließen und wenig bekannten Stimmen Gehör zu verschaffen, ist im Fall dieses Buch-Projekts voll aufgegangen.

Thomas Stauder führt im Vorwort, einem einleitenden Grundlagenkapitel, einleuchtend von der „Höhe nie da gewesener Zahl von Menschenopfern“ (23) zum Dilemma „der männlichen Kriegsteilnehmer zwischen traditionellem ‚Heldentum‘ und anonymem Massensterben“ (40) hin. Er erläutert die Legitimationsprobleme des Heldischen, des Heldenkults und des Heldentods für das 20. Jahrhundert, die bekanntermaßen zum einen mit den neuen Kampftechniken des Ersten Weltkriegs und den Zahlen der in den Krieg involvierten Personen zu tun haben, zum anderen mit einem weltfremden Bild von Mann und Männlichkeit, mit Erwartungen an die Soldaten (auch dieser an sich selbst) zusammenhängen, so beispielsweise der der französischen Soldaten, die hofften, bald nach Kriegsbeginn als „vainqueurs pour la grande gloire de la France“ (Thabette Ouali (Tunis), I, 702) nach Hause zurückzukehren und im Roman *Les Croix de bois* (1919) von Roland Dorgelès schließlich nichts anderes als den Tod selbst repräsentieren (vgl. I, 711).

Im genannten Vorwort von Stauder, „Der Erste Weltkrieg aus gesamt-europäischer und kulturwissenschaftlicher Sicht“, legt der Herausgeber die Konjunktoren der verschiedenen nationalen, vor allem der deutschen und französischen Gedenktraditionen dar. Aufgehängt am Beispiel der Orte und Topoi „Versailles“ und „Verdun“ erläutert er die gegenläufige Symbolpolitik von Gedenkweisen und erklärt, was mit welchen Mitteln für Gegenwart und Zukunft festgehalten wird. Dabei führte der Weg, was Frankreich und Deutschland betrifft, von extremen Diskrepanzen zur aktuellen Zusammenführung der Erinnerungslinien. Instruktiv verbindet Stauder anschließend die Beobachtungen zu Museen und Ausstellungen in Frankreich, Deutschland, Italien und Großbritannien mit der Entwicklung von Patriotismus und

Versöhnungswillen. Rezeptionsfreundlich sind die Kurzzusammenfassungen der Beiträge im zweiten Teil des Vorworts, das mit den Worten schließt, dass im „Oxymoron ‚heroisches Elend [...] nunmehr der zweite Teil ganz eindeutig die Oberhand gewonnen habe“ (52). In der Tat: Wer nicht völlig verbohrt ist, sieht *a potiori* das Leid, den Schmerz, die Wut und die Trostlosigkeit, die der Einzelne im Krieg empfinden musste, unabhängig davon, ob bestimmte Akte beispielsweise als mutig und in diesem Sinne „heldenhaft“ aufzufassen sind. Kritisch zu sehen sind schließlich nicht eigenständige Handlungen der Rettung, der Auflehnung oder der geschickten Intervention in je eigenen Handlungszusammenhängen, sondern die Verpflichtung des Soldaten, im Kampf für die Nation bis zur Selbstzerstörung zu gehen („denn wir gehen, das Vaterland zu schützen! [...] Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen.“<sup>7</sup> – So Heinrich Lersch in seinem Gedicht „Soldatenabschied“, verfasst am 2. August 1914). Die Funktion steht in der Kritik, nicht der Einzelne, die Ideologie, nicht ein herausragender Akt, die Lüge, nicht Entschlossenheit und Durchhaltevermögen oder andere Charakteristika außergewöhnlicher Handlungen.

Im Zentrum der Beiträge stehen die Vorhersage dieses „Elends“, der Zusammenbruch von Ideen, die die „heldischen“ Ansprüche an den Einzelnen integrierten, und, wie Gislinde Seybert im Vorwort „Zur Entstehungsgeschichte dieses Projekts“ schreibt, „die geistige Verarbeitung dieses Konflikts, in dem die Zerstörungskraft und -wut einer immer weiter getriebenen Technologie unkontrolliert freigesetzt wurden“, welche „die Kraft des menschlichen Geistes im Guten wie im Bösen“ beweist (I, 21). In ihrer persönlichen Ansprache zeigt Seybert, dass Wissenschaft nicht aus dem objektiven Nichts entsteht, sondern am Beginn eben der „Augenpunkt“<sup>8</sup> von Interessierten steht, die manchmal insistieren müssen, um ihr Anliegen durchzusetzen, motiviert in diesem Fall explizit pazifistisch.

Arnd Bauerkämper (Berlin) eröffnet die Serie der thematischen Einzelbeiträge im Band I, Kap. *Gedächtnisreflexionen*. Ähnlich wie Thomas Stauder schlägt er in „Zwischen nationaler Selbstbestätigung und Universalisierung des Leids – Der Erste Weltkrieg in intellektuellen Diskursen, in der Geschichtsschreibung und Erinnerung“ (63–93) einen sehr großen Bogen. Mit beeindruckender Sachkenntnis stellt Bauerkämper Einzeldokumente, z. B.

<sup>7</sup> Heinrich Lersch: „Soldatenabschied“, in: Steffen Elbing, *Heinrich Leersch (1889–1936): eine literaturpolitische Biographie* (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2015), 316.

<sup>8</sup> Panofsky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, 124.

den Aufruf *An die Kulturwelt* vom Oktober 1914 oder das Musical *Oh! What a Lovely War* (Joan Littlewood, 1963), in den Gesamtzusammenhang erinnerungskultureller Bewegungen. Aufschlussreich verzeichnet er die Wellengänge zwischen Überhöhung und Demythisierung, um schließlich den Verlust der „Orientierungsfunktion für das Handeln und Verhalten“ (82) zu konstatieren, wobei bemerkenswert bleibt, dass „die Konzentration auf das heldenhafte Opfer“ erst in den 1980er Jahren „nahezu vollständig aufgegeben“ wurde (82). Er profitiert von den Recherchen für seine wegweisenden Untersuchungen *Das umstrittene Gedächtnis – Die Erinnerung an Nationalismus, Faschismus und Krieg in Europa seit 1945* (2012) und *Der Faschismus in Europa, 1918-1945* (2006), seiner in Publikationen erkennbar weitverzweigten Wissbegierde und dem Talent der konzisen Zusammenschau. In seinem Beitrag macht er geltend, dass der Erste Weltkrieg in europäischen Ländern, v.a. aber in Frankreich, einen für das kollektive Selbstverständnis zentralen Stellenwert einnahm und einnimmt. Der Historiker führt unzählige Aspekte an, die die kollektivhistorische Rezeptionsgeschichte bestimmten, von der Außenpolitik zu Kommissionen und geschichtsbildenden Institutionen, zu denen auch Wissenschaften zu zählen sind, insbesondere aber die von Stauder ebenfalls aufgeführte Institution des Museums und die Steuerung der Errichtung von Denkmälern (inklusive der Nicht-Errichtung von Denkmälern, so in Russland; vgl. 81). Aus militär- und kulturgeschichtlicher Sicht zeigt Bauerkämper, wie der Glaube an das heldenhafte Opfer abhanden kam, erst recht die nationalchauvinistische Nabelschau, hingegen auch, wie momentan das nationale Gedenken mit der jeweiligen Vergangenheitsinterpretation an das „Leitbild“ des „leidende[n] Opfer[s]“ (84) anknüpft, als eines, das ganz Europa betraf (vgl. 83). Damit werden weder Verdrängen noch Verwischen von Verantwortung und Schuld befürwortet, gemeint ist sicher auch nicht, dass die Konsequenzen jenseits von Europa historisch nicht ins Gewicht fallen. Relevant im Kontext der Ziele von G. Seybert und Th. Stauder erscheint vielmehr – auch sehr konkret politisch – die Beobachtung, dass die einstigen europäischen Gegner im transnationalen Prozess die Gräben von einst überwinden wollen, sei es auch, wie der Historiker Bauerkämper unter Verweis auf Tony Judts *Postwar – A History of Europe Since 1945* (2006) festhält, um den Preis von „Ikonisierung“ und „Enthistorisierung“ (84).

Ebenfalls einen großen Bogen schlägt der Geschichtswissenschaftler Mark Connelly (Canterbury) mit „Trench warfare: the Great War in Bri-

tish life, from 1919 to the present“ (I, 317-32). Connelly unterscheidet zwei Stränge der britischen Rezeptionsgeschichte, den populären und den akademischen, zeigt etappenweise die Entwicklung der Haltung zum Ersten Weltkrieg, dessen Vorzeit gemeinhin als geradezu idyllisch angesehen wird, eine Sicht, die Literatur und Film befördern, deren Ende er hingegen als Ende der Illusion der „splendid isolation“ beschreibt, in der Großbritannien sich lange wähen durfte (330).

Hat A. Bauerkämper für *Heroisches Elend* mit seinem sowohl systematisch vorwärtsschreitenden wie inhaltlich weit greifenden Aufsatz eigentlich ein Buch im Kleinen verfasst, besticht „Gefühle und Töten im Krieg“ des Literaturwissenschaftlers Bernd Hüppauf (New York) durch die Verve, mit der er Fragen ins offene Nichts schickt, temperamentvoll Kritik an der „Kriegsgeschichte der Moderne“ (100) übt, Literatur, Zeichnung und Fotografie integriert und spitz auf methodische Probleme der Kriegsforschung, z.B. die Übertragbarkeit individualpsychologischer Erkenntnisse auf Gesellschaften verweist, hier in Bezug auf das Gefühl der Angst. In seinen Ausführungen, die sich als Teil einer Kulturgeschichte des Kriegs verstehen – dies nicht zuletzt auf der Basis zahlreicher Einzelarbeiten zum Ersten Weltkrieg, zum Expressionismus und demletzt der Monographie *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs* (Bielefeld, 2013) –, macht er vor Kritik an älteren Positionen, so der von Hannah Arendt in *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft* (1951), und jüngeren Positionen nicht halt. Letzteres betrifft hier gleich eingangs die von Cora Stephan in *Das Handwerk des Krieges* (1998), deren Äußerung zur „Zivilisierung des Kriegs“ durch Rationalisierung er scharf widerspricht (vgl. 96, 106). Das Verhältnis von Vernunft und Gefühl steht im Mittelpunkt von Hüppaufs Überlegungen zu Emotionen, Tod und Zerstörung. Exemplarisch wird die Funktion der Repräsentation des emotionalen Verhältnisses zum Töten als Ursache völlig konträrer Kriegsdarstellungen an Ausschnitten aus Ernst Jüngers *Das Wäldchen 125* (veröffentlicht 1925) und aus *Im Westen nichts Neues* (1928) von Erich Maria Remarque herausgestellt. Mit Blick auf moderne Techniken der Kriegführung unterstreicht Hüppauf die Rolle der Emotionen für Entscheidungen, stellt sich damit ihrer latenten Abwertung und Unterschätzung entgegen und plädiert für ihre Einbindung in Werturteile, die konkreten militärpolitischen Entschlüssen und akut einer „Moral für die neuen Formen des Kriegs und insbesondere den Krieg der Drohnen“ (134) zugrunde liegen sollen.

Rémy Cazals (Toulouse) liefert den dritten Beitrag in *Heroisches Elend*. Dem Historiker verdankt die Erste-Weltkriegs-Forschung viel, gerade bezüglich der Veröffentlichung und Wertschätzung marginalisierter Texte als Quellen der geschichtswissenschaftlichen Arbeit. Sein Beitrag legt den Parcours von Jean Norton Crus *Témoins* (1929) bis zu heutigen Publikationsmechanismen dar. Am Ende pocht Cazals noch einmal auf den Wert von Zeugnissen zum Krieg 1914-1918, die erst das „Funktionieren der Gesellschaft zu ihrer Zeit“ („le fonctionnement de la société de l'époque“, 153) weiter erhellen könnten. Dies Plädoyer ist ein Aufruf gegen Uniformisierungstendenzen in der französischen und europäischen Geschichtswissenschaft. Er wird in *Heroisches Elend* unmittelbar erhört, indem im Band I im Unterkapitel *Briefe, Tagebücher und Berichte von Zeitzeugen als historische Quellen* mehrere unbekannte Tagebücher, Briefe, Zeichnungen und Photographien zu entdecken sind. Überzeugend ist in diesem Teil die sorgfältig argumentierende Untersuchung der französischen Schützengrabenzeitungen durch Loredana Trovato (Enna, Sizilien). Ab Ende 1914 von den „poilus“ selbst verfasst und verbreitet entstehen an den Fronten Zeitungen, die in einigen Fällen über Jahre hinweg erscheinen, so beispielsweise *Cingoli-Gazette* oder *Rigolboche*. Das Medium Zeitung ist an sich bereits komplex, die Entstehungsbedingungen vereinfachen die mediale Konstitution der *Journeaux des tranchées* nicht und die Zielsetzungen der Ablenkung, Aufheiterung und des Spotts verlangen den Autoren einiges ab. Wie sich dies vor allem sprachlich niederschlägt, zeigt Trovato in Bezug auf die Wahl von Titel und Untertitel dieser Presse, auf Wortspiele und die eigene Lexik. Sie konstatiert die Kreation eines eigenen Idioms, die ihren Wert nicht nur für den Augenblick der Lektüre hat, „parce que créer veut dire vivre“ (220).

Es folgen in diesem Teil das Unterkapitel *Erinnerungstraditionen und Gedächtnisorte*, dann *Das symbolische Kapital der Intellektuellen* (ebenfalls in drei Unterkapitel aufgeteilt), *Menschenbild und Geschlechterrollen*, im Band II *Der erste Weltkrieg und die Parameter der Psychoanalyse, Literarische Darstellungen des Ersten Weltkriegs* und als sechste große Partie *Spuren des Ersten Weltkriegs in nichtliterarischen Medien*.

Im großen Untersuchungsraum von *Heroisches Elend* finden in deutscher, französischer und englischer Sprache verfasste Einzelstudien ihren Platz. Sie sind von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern verfasst, die an Universitäten, im Schuldienst oder auch just an den Institutionen beschäftigt sind, um welche es wegen ihrer geschichtspolitischen Funktion der

Herausgeber-Equipe geht: Museen, Europäisches Parlament, Brecht-Forschungsstätte Augsburg, *Bund der Deutschen Katholischen Jugend*, *Bibliothèque nationale de France* und viele andere mehr. Exemplarisch aufgeführt seien die Analyse des „kosmopolitischen“ Tagebuchs von Constance Graeffe durch Sophie De Schaepe (Pennsylvania State University; I, 157–72), die Untersuchung des Frauenbilds in der *Revue hebdomadaire* von Agnès Sandras (Paris; II, S. 815–35), die Studie zur Änderung des Berufsbilds und der Berufssituation von Lehrerinnen in unveröffentlichten Ego-Texten von Loukia Efthymiou, (Athen; II, 857–71), der neue Blick auf die Skulpturen *Trauernde Soldaten* von Emil Krieger auf dem deutschen Soldatenfriedhof von Lange-marck und *Die Eltern* von Käthe Kollwitz auf dem Soldatenfriedhof Vlaslo durch Karen Shelby (New York; II, 1451–75) und die Untersuchung der Liedtexte der Chansonnière Mylène Farmer, wie der Autor Michel Arouimi (Dunkerque) sagt, „un peu simplement qualifiée de ‚gothique‘“ (1495), welche eine befremdliche Nähe zu Worten und Gedanken von Ernst Jünger aufweisen, dem, wie man weiß, die französische Kultur gerne den roten Teppich ausrollt. Die feinen Verbindungen zwischen den Chansons, *Im Stahlgewitter* und anderen Werken Jüngers, der Assoziationsreichtum des Literaturwissenschaftlers und Komparatisten, die Art und Weise, in der er seine Gedanken vorwärts treibt, der Kenntnisreichtum und Sinn fürs Düstere der Poesie (man vgl. Arouimis *Jünger et ses dieux*, 2011), heben diesen Beitrag von schüchterneren Arbeiten ab.

*Heroisches Elend* bleibt folglich nicht bei den unmittelbar mit dem Krieg verbundenen Ereignissen stehen, sondern zeigt die Funktion der Medien für die Weitergabe und Formung von Wissen und Standpunkten anhand einer Vielzahl von Beispielen auf. Die Idee des Heldenhaften kommt in sehr unterschiedlicher Weise zum Vorschein, von den manifesten Gedenkriten am Arc de Triomphe bis hin zum metaphorischen Mausoleum, das Mylène Farmer dem unbekanntem Soldaten im Lied „Aime“ erbaut (Arouimi, II, 1502) und der „Horror-Ästhetik“ im Comic, wie sie von Anne Cirella-Urrutia (Austin, Texas) auch unter transgenerationalen Aspekten untersucht wird. Der geographische Raum bleibt West- und Mitteleuropa. Polen, die Tschechische bzw. Tschechoslowakische Republik, die 1918 unabhängig wurden, oder weitere ost- bzw. mittelosteuropäische Länder, Russland und Südosteuropa treten nicht oder nur am Rande in den Blick. Der westliche europäische Raum wird indes in diesen Bänden aus der Distanz von hundert Jahren nach Kriegsbeginn vom Blickpunkt der Herausgeberin und des Herausge-



bers aus als ein Raum erschlossen, in dem „Einzeldinge“<sup>9</sup>, aber auch größere Zusammenhänge den ihnen zukommenden Rang für das aktuelle kulturell vermittelte Geschichtsbild des Ersten Weltkriegs finden. Es entstehen in der Zusammenschau schließlich Verbindungen von Fragen und Konvergenzen von Sachverhalten, die in ihren Bezügen neu und vielversprechend ungewöhnlich sind.

---

<sup>9</sup> Panofsky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, 99.



## Texts and the City

### Post/Koloniale Städte als Kreuzungs- und Knotenpunkte von Literaturen, Kulturen und Medien

Beatrice Schuchardt

ZUSAMMENFASSUNG: Rezension; Postkoloniale Studien; Stadt; Kolonial; Postkolonial; Westafrika; Karibik; Französisch-Kanada; Maghreb; Europa; Kambodscha; Lüsebrink, Hans-Jürgen; Mbondobari, Sylvère

Hans-Jürgen Lüsebrink und Sylvère Mbondobari, Hrsg., *Villes coloniales, métropoles postcoloniales: représentations littéraires, images médiatiques et regards croisés* (Tübingen: Narr, 2015).

\*

\*\*

Der auf einer Sektion des VII. Romanistentages in Duisburg/Essen (2010) basierende Sammelband stellt die Frage nach der Les- und Sichtbarkeit der Stadt im Spannungsfeld von kolonialer und postkolonialer Stadtimagination. Damit einher geht die Frage nach der Rückwirkung der kulturellen und medialen Darstellungsformen auf die durch die BeiträgerInnen untersuchten literarischen, filmischen und musealen Repräsentationen des Urbanen. Dem Band ist daran gelegen, koloniale und postkoloniale Diskursivierungen der Stadt auf der Basis der ihr zugrundeliegenden Dynamiken als ein im Wandel begriffenes Verhältnis zu lesen; ein Verhältnis, das ebenso Raum für Begegnungen und Interaktionen bietet, wie es Konflikte und Konfrontationen birgt.

Die Dynamik des städtischen Raums wird – wie die Herausgeber mit Alexis Nouss anmerken – wesentlich durch widerstreitende Kräfte geprägt, die entweder bündelnd („co-“) oder trennend („dis-“) wirken, die aber auch die Überschreitung kultureller, sozialer und/oder räumlicher Grenzen initiieren können („trans-“). Zutage treten diese Kräfte etwa im Verhältnis von Zentrum und Peripherie, von Kosmopolitismus und Lokalität, von Urbanem und Ruralem sowie anhand der im Stadtraum sichtbar werdenden sozialen Stratifizierungen und, nicht zuletzt, im Prozess der Aneignung und Wiederaneignung von Praktiken, Räumen und Diskursen. Gerade diese Perspektive

des Bandes auf die ebenso dynamischen wie spannungsreichen Kräfteverhältnisse im städtischen Raum erweist sich als besonders gewinnbringend, greifen doch viele der Beiträge genau diese Thematik auf.

Der urbane Raum im historischen und kulturellen Kontext des Kolonialismus und sein postkolonialer Widerpart, der in Relation zum kolonialen Denken – wie Héléne Destremes in ihrem Artikel treffend bemerkt – weniger als ein „Danach“, als ein „Über-Hinaus“ zu begreifen ist (255), erscheint in Lüsebrinks und Mbondobaris Band zudem als privilegierter Ort der Mestizierung und der Synkretismen. Als ein solcher bringt er seinerseits neue Ausdrucksformen hervor. Postkoloniale Imaginationen des Urbanen artikulieren sich, ebenso wie ihre durch Migrationen und Transkulturation geprägten Bewohner, entsprechend in einem Zwischenraum der Kulturen, Sprachen und Medien.

Die siebzehn Beiträge des Bandes sind in drei Sektionen gegliedert: Teil I „Représentations littéraires et images médiatiques coloniales“ widmet sich literarischen, filmischen und musealen Repräsentationen kolonialer Stadtentwürfe und ihren postkolonialen Überschreitungen (23–123). Teil II „Villes et cultures postcoloniales“ nimmt postkoloniale Städte als Orte neuer sozialer und kultureller Lebensformen in den Blick (125–247), während Teil III mit der Überschrift „Regards croisés“ (247–78) ein Motiv benennt, das auch die ersten beiden Abschnitte prägt. Kennzeichnendes Merkmal dieses Teils ist jedoch, wie das Vorwort verrät, nicht allein die Kreuzung kolonialer und postkolonialer Perspektivierungen der Stadt, sondern eine Verschränkung von ‚retrospektiven‘ und ‚prospektiven‘ Blicken auf die Stadt (19).<sup>1</sup>

Eine solche Verschränkung leisten etwa die Beiträge Frank Jablonkas und Marie-Clémence Adoms zum Zouglou als neuer musikalischer und sprachlicher Ausdrucksform der Elfenbeinküste. Jablonkas äußerst differenzierte, im Zwischenraum von Kulturwissenschaft und Linguistik angesiedelte Analyse (207–26), begreift das Zouglou als eine subversive Strategie des *Singing Back*. Über die Verbindung der ‚Hyper-Medialisierung‘ des Zouglou durch eine global agierende Musikindustrie einerseits mit dem konkreten lokalen und soziokulturellen Kontext der Elfenbeinküste andererseits (217), entsteht eine glokale Ausdrucksform, die ebenso kulturbewahrend wie erneuernd wirkt (221).

<sup>1</sup> In einfachen Anführungszeichen gesetzte Passagen markieren die von mir ins Deutsche übersetzten Elemente aus dem französischen Originaltext.

Interessant ist, dass Adoms äußerst gewinnbringende Studie zum Zougou (227–46) mit dem Song „Premier gaou“ (1999) der Gruppe *Magic System* den gleichen Text in den Blick nimmt wie Jablonka und dabei teils zu ähnlichen, teils aber auch zu anderen Schlüssen gelangt. Dies ist insbesondere auf ihre von Jablonka abweichende Transkription des Primärtextes zurückzuführen. Auf die Varianz der möglichen Transkriptionen des Liedtextes, wie sie beispielsweise im Netz kursieren, hatte Jablonka in seiner Analyse bereits hingewiesen. Dass diese Varianz nun auch in den beiden Beiträgen hervortritt, zeigt den hohen Grad der Kodierung des Zougou als einem in der urbanen Jugendkultur wurzelnden, in steigendem Maße aber auch einem aufstrebenden bürgerlichen Publikum als identifikatorisches Element dienendem Kulturprodukt. Adoms Artikel skizziert in erhellender Weise die Ursprünge des Zougou sowie seine Bezüge zur Jugendsprache des Nouchi. Die Verfasserin identifiziert das Zougou als eine dynamische, zwischen verschiedenen Stadt- und Lokalkulturen migrierende Ausdrucksform, die ebenso Medium der Artikulation einer sich allmählich zum Mainstream wandelnden, ehemaligen Subkultur des Urbanen ist, wie es eine Überlebensstrategie in Zeiten der ökonomischen und sozialen Krisen repräsentiert (240). Dieses Moment der Krise tritt bei Adom prononcierter hervor als bei Jablonka.

Perspektivierungen des Krisenhaften erweisen sich vor allem für die im Band untersuchten postkolonialen Stadt-Imaginationen als prägend, die teils alpträumhaft und dystopisch anmuten, teils aber auch utopistische Entwürfe wagen. Postkoloniale Dystopien des Urbanen nehmen etwa die Beiträge Albert Guaffos und Dominique Ranaisvoisons in den Blick. Guaffos Untersuchung der literarischen Vertextung der tanzanianischen Metropole Tanga und ihrer Nord-Süd-Achse zeigt (77–88), dass Krisen in postkolonialen Stadtentwürfen nicht zwangsläufig auch paralyisierend wirken, sondern dass sie vielmehr übergängliche Räume einer in Veränderung begriffenen Lebenswelt darstellen, die insbesondere im Vergleich zum durch Tradition und Nostalgie geprägten Raum des Ruralen bedrohlich erscheinen. Innovativ ist Guaffos Übertragung von Arjun Appadurais Konzept des *ethnoscape* auf Eza Botos literarische Skizze der Stadt Tanga. Dieser Transfer ermöglicht es Guaffo, den urbanen Raum ebenso als anthropologische Konstante wie als Ort des Wandels zu fassen.

Dominique Ranaisvoisons Analyse kolonialer und postkolonialer Romane über die madagassische Hauptstadt Antanarivo (137–48) untersucht aus der Perspektive der Geokritik nach Bertrand Westphal, inwiefern urbane

Architekturen literarische Stadtentwürfe von der Kolonialzeit bis heute in unterschiedlicher Weise prägen. Dreh- und Angelpunkt der Textanalysen ist der *Rova* (142–4), ehemaliger Palast des madagassischen Herrschergeschlechts und Metonymie der lokalen Kultur. *Ranaisvoison* veranschaulicht nicht nur die narratologischen Differenzen zwischen kolonialen Reiseberichten und zeitgenössischen madagassischen Erzählungen, sondern auch, in welchem Maße sich unterschiedliche Identitätskonstruktionen in die literarischen Stadtentwürfe einschreiben: Während koloniale Texte über die Beschreibung der lokalen Architektur die kulturelle Differenz Madagaskars herauszuarbeiten und somit wiederum die Stabilität der eigenen Identität zu zementieren suchen (145), offenbaren madagassische Perspektivierungen des Stadtbildes mit ihrem Fokus auf dem Dysfunktionalen und Hässlichen den Selbstzweifel. Auf der Basis von Westphals Konzept der ‚archipelischen Welt‘ erweist sich Antanarivo als Reuse und somit als Falle, aus der es kein Entrinnen gibt (146). Damit weicht Westphal wesentlich von Glissants Verständnis des Archipels als Figur einer offenen Welt ab. Der Vergleich kolonialer und postkolonialer Entwürfe Antanarivos zeigt schließlich, inwiefern sich Selbstbilder in verschiedene literarische Felder jenseits eines ästhetischen Kanons in ganz unterschiedlicher Weise einschreiben (147).

Den durch Guaffo und *Ranaisvoison* untersuchten Dystopien stellt *Hélène Destrempe*s Beitrag (253–66) die utopistischen Stadtskizzen akademischer Autorinnen wie *Germaine Comeau* entgegen. In ihren Narrativen haben die von 1755–1758 durch die englische Kolonialpolitik vorgenommenen Vertreibungen der frankophonen Bevölkerung aus ihren Siedlungen niemals stattgefunden. Die imaginäre Stadt *Laville*, die zugleich auch *Comeaus Roman* betitelt, erscheint entsprechend als kosmopolitischer Schmelztiegel, der die koloniale Vergangenheit und das mit ihr verbundene Trauma nicht kennt (264). Der enge lokale Raum der Provinz Nova-Scotia wird aufgebrochen und öffnet sich auf die Utopie einer harmonischen Urbanität des Verschiedenen hin (266), ein Topos, der auch *Comeaus Roman Loin de France* (263–4) kennzeichnet. Ebenfalls über die in der Kolonialgeschichte Französisch-Kanadas wurzelnde Grenzziehung zwischen einer anglophonen Mehrheit und einer frankophonen Minderheit hinaus gehen die Romane *France Daigles*. In ihren Fiktionalisierungen der Städte *Dieppe* und *Moncton* wird das Regionale in seinen Facetten – der französischen Varietät des *chiac*, der städtischen Topographie mit ihren Ortsnamen und der lokalen Ökopolitik – aufgewertet,

wie die Bildungs- und Gedächtnis-Reise der Protagonisten des Romans *Pas Pire* entlang des Flusses Petitcodiac veranschaulicht (258–9).

Dass nicht nur in postkolonialen Stadtentwürfen, sondern auch in den exotistischen und onirischen Konstruktionen kolonialer Städte Momente der Verunsicherung angesichts einer Differenz hervortreten, die in der Teleologie des kolonialen Diskurses mit seiner im Dienste der *mission civilisatrice* stehenden Fortschrittseuphorie nicht ohne weiteres aufgeht, zeigt die sehr gute Analyse Xavier Garniers über koloniale Imaginationen der marokkanischen Königsstadt Fez (23–36). So erscheint Fez in den durch den Kolonialdiskurs geprägten Darstellungen französischer Reisender entweder als sich dem Besucher verschließende Festung, als Oase und *locus amoenus* oder als opulenter Organismus. Diese mäandernde, labyrinthische Struktur insbesondere der Medina von Fez wird dann in den kolonialen Narrationen über den Aufstand der autochthonen Bevölkerung von 1912 in einen primitivistischen Diskurs eingebettet, in Zuge dessen sich Fez vom begehrenswerten Objekt zur abgründigen Falle wandelt.

Garniers Analyse der kolonialen Konstruktion eines pulsierenden und zuweilen verlockenden Stadt-Körpers mit seinen unterirdischen Wasseradern wird durch Annick Gendres Beitrag über postkoloniale Konstruktionen der Städte Port-au-Prince und Saint-Denis bei Jean Lods und Émile Ollivier idealtypisch ergänzt (37–55). Die Verfasserin zeigt, inwiefern etwa die haitianische Stadt Port-au-Prince bei Ollivier als zugleich abjekter und begehrenswerter Körper erscheint. Der Stadt-Text offenbart sich bei Olivier zugleich als ein Sehnsuchts-Text (45), der im Aufeinanderprall von glorreichem Kolonialdiskurs und einer postkolonialen Ästhetik des Widerstands erotisch aufgeladen wird (43) und damit zugleich infam erscheint (45). Demgegenüber vermag die Verfasserin in Lods Entwurf der auf der Insel La Réunion gelegenen Stadt Saint-Denis einen labyrinthischen Raum der Heimsuchung auszumachen, der sich in der Analyse wiederum als Form des Protestes und Möglichkeit offenbart, den lebensfeindlichen und somit unbewohnbaren urbanen Raum bewohnbar zu machen (49). Auf konzeptueller Ebene offenbart der theoretische Horizont dieses Beitrags Anklänge an Achille Mbembes Essay *On the Postcolony* und Andreas Mahlers Chiasmus von „Text-Stadt“ und „Stadt-Text“. Diese Referenzen finden im Beitrag selbst keine Erwähnung. Die von Genre konstatierte Opazität der Primärtexte wirkt sich stellenweise und insbesondere im Fazit auf den sprachlichen Duktus der Analyse aus.

Der im Vorwort des Bandes angekündigten Dynamik der Relation in Form eines Spannungsverhältnisses von Stadtzentrum und Peripherie bzw. von urbaner und ruraler Kultur widmen sich neben Guaffo auch Charles Bonn, Sylvère Mbondobari und Hans-Jürgen Lüsebrink. Aber auch die Studien von Viviane Azarian und Manfred Loimeier nehmen sich des spannungsreichen Verhältnisses von Zentrum und Peripherie an, wenn sie sich den Perspektiven afrikanischer Schriftsteller auf europäische Metropolen widmen.

Während europäische Zentren wie London und Paris Manfred Loimeier zufolge in der afrikanischen Literatur anfänglich noch als Räume begriffen werden, in denen sozialer Aufstieg möglich ist, etwa in Camara Layes *L'Enfant Noir* (1953) oder Aka Lobés *Kocoumbo, l'Étudiant Noir* (1960), überwiegt in der zweiten Jahrhunderthälfte und darüber hinaus der desillusionierte Blick (247–52). Demgegenüber werden afrikanische Metropolen aufgewertet, die nun europäische Hauptstädte in ihrer Eigenschaft als Chancen- und Zukunftsräume ablösen (247). Dies zeigt sich, wie Loimeier anhand eines breiten Textkorpus veranschaulicht, etwa im Werk von SchriftstellerInnen wie Fatou Diome, Abdourahman A. Waberi, Wilfried N'Sondé, Alain Mabanckou oder Calixthe Beyala. Romane, die nicht mehr *über* Paris erzählen, sondern die vielmehr Narrative der Ernüchterung entrollen, deren lebensfeindliche Kulisse Paris ist, illustrieren die ‚Desakralisierung‘ (249) des Mythos. Erweist sich das *Writing Back* insbesondere in den anglophonen Literaturen des afrikanischen Kontinents als prägende Strategie, so überwiegt in den franko- und germanophonen Produktionen afrikanischer Schriftsteller eher der Topos der „Dezentralisierung des Blicks“ (251).

Viviane Azarian arbeitet in ihrer Analyse frankophoner Romane wie u.a. Camara Layes *L'enfant noir*, Bernard Dadiés *Climbié*, Birago Diops *La plume rabouée* oder Ferdinand Oyonos *Une vie de boy* anschaulich heraus (185–94), inwiefern afrikanische Literarisierungen westlicher Metropolen die dichotomischen Strukturen kolonialer Diskurse aufnehmen, um sie sodann mit einer ‚Dynamik der Formen‘ zu kombinieren. Daraus entstehen Stadtentwürfe, die nicht statische Beschreibung, sondern dynamische Narrative einer Deplatziierung sind (186). In dieser ihrer Funktion leisten sie eine Umkehr des Blicks ebenso wie eine Umkehr der Klischees (189). Azarian konturiert, inwiefern europäische Metropolen wie Paris im Kontext postkolonialer Migrationsbewegungen zu Chronotopoi werden, in die sich Dichotomien aber nicht nur einschreiben, sondern in denen sie sich auch kreuzen und ver-



schränken (193). Dabei vermag es die individuelle Perspektive der Protagonisten, das koloniale Geschichtsdispositiv ebenso in Frage zu stellen wie die räumlichen Segregationsmechanismen postkolonialer Metropolen. Wie Ranaivosoa macht auch Azarian Westphals Geokritik für ihre Analyse fruchtbar: Mit Hilfe der Übertragung der Konzepte von endogener, exogener und allogener Raumwahrnehmung auf ihren Textkorpus gelingt es ihr, das Phänomen des ‚Sich-Fremd-Fühlens‘ in der Heimat auf eine Dynamik der Blicke zurückzuführen (192).

Einen erhellenden Überblick über das sich verschiebende Verhältnis von Stadt und Land bzw. von Stadtzentrum (*cité*) und Altstadt (*m dina*) in der algerischen Literatur seit den 1950er Jahren bietet der Beitrag von Charles Bonn (149–62). Er zeigt, dass algerische Texte der 1950er Jahre im Gegensatz etwa zu den Literaturen Marokkos und Tunesiens auf ein seitens der antikolonialistischen französischen Linken bestehendes Bedürfnis antworten, das ländliche Algerien im Gegensatz zur westlichen Industriekultur zu schildern, wie dies etwa bei Mouloud Feraoun und Mouloud Mammeri der Fall ist. Bonn argumentiert überdies, dass eine dichotomische Perspektivierung des Städtischen als politischem und des Ländlichen als apolitischem Raum für die algerische Literatur spätestens seit Kateb Yacines Roman *Nejdma* nicht mehr haltbar ist, denn hier kehren sich die herkömmlichen Zuschreibungen um: Während die beiden in der Stadt beheimateten Figuren von der politischen Realität wie ‚abgeschnitten‘ sind, zeichnen sich die dörflichen Protagonisten durch politisches Engagement und Pragmatismus aus. Doch auch bei Feraoun und Mammeri ist der dörfliche Raum kein Idyll, sondern in Auflösung begriffen und bereits von der Moderne affiziert (161). Demgegenüber richten nachfolgende Generationen algerischer Schriftsteller ihren Blick auf die Stadt. So zeigen etwa die Romane Mohammeds Dibs, dass im Zuge einer fortschreitenden Moderne nicht mehr ‚nur‘ das Ländliche auf dem Spiel steht, sondern der Raum an sich, der nicht mehr Identitäts-, sondern mehrfach kodierter Alterit tsort ist. Als mögliche Gründe für die räumliche und thematische Verschiebung vom Ländlichen hin zum Städtischen f hrt Bonn zum einen die Urbanität des Romans an, ein Genre, das in der arabo-berberischen Kultur keinerlei Tradition hat und sich bereits in der Entscheidung der Autoren für das Französische durch den kulturellen Bruch auszeichnet (156–7). Als weitere mögliche Gründe vermutet Bonn aber auch die Verortung der Schriftsteller in der Stadt sowie eine ‚postkoloniale‘ Tendenz zur Verstädterung (161).

Hans-Jürgen Lüsebrinks Analyse (194–206) widmet sich dem ehemaligen Fischerdorf Dakar und seinem Wandel zur Hauptstadt des Senegal und Metropole des frankophonen Westafrikas. Ist Dakar im kolonialen Imaginären Frankreichs noch Dreh- und Angelpunkt der diskursiven Konstruktion einer ‚Plus Grande France‘ (195) und Sinnbild des Exotischen, so werden diese kolonialen Konstruktionen seit den 1950er und -60er Jahren durch afrikanische Schriftsteller und Filmemacher herausgefordert. Lüsebrink veranschaulicht anhand von Abdoulaye Sadjis Roman *Maïmouna* die Darstellung der Stadt als Ort des Materialismus, der Desillusionierung und des Verlustes von Werten und Traditionen, die nur noch auf dem Lande Bestand haben (199–201). Hier zeigen sich Analogien zu Loimeiers Beobachtungen. Mit dem in seiner Einheit von Ort, Zeit und Handlung an die aristotelische Dramentheorie angelehnten und zugleich romanesk anmutenden Film *Borom Sarret* von Ousmane Sembène (202–4) identifiziert Lüsebrink ein Narrativ, das – ebenso wie Sadjis Roman – einen Gegendiskurs zum Kolonialen bildet. Sembènes Film entwirft in seiner Konturierung der sozioökonomischen, räumlichen und kulturellen Stratifizierungen Dakars im Spannungsfeld von Zentrum und Peripherie ein ‚radikal neues‘ Bild der Stadt (204). Beide Werke setzen dem Kolonialdiskurs als einem utopistischen, teleologisch auf die Zukunft gerichteten Narrativ eine in der Gegenwart verortete Ästhetik des Realismus entgegen, deren Raumdarstellungen durch die kulturellen Felder afrikanischer und westlicher Erzähltechniken gleichermaßen geprägt sind. Dadurch entstehen Lüsebrink zufolge neue Wahrnehmungsfelder (204–5).

Der Relationierung von Stadt und Land, Zentrum und Peripherie verschreibt sich auch Sylvère Mbondobaris Studie über die Darstellung der afrikanischen Städte Cotonou, Conakry und St. Louis in der von Nocky Djedanoum herausgegebenen Anthologie *Amours de villes, villes africaines* (2001). Ähnlich wie Loimeier, Bonn und Lüsebrink konstatiert auch Mbondobari einen Wandel in den literarischen Stadtdarstellungen im Übergang von der ersten und zweiten zur dritten und vierten Generation afrikanischer Schriftsteller. Wird die Stadt bei ersteren in Opposition zum idyllischen Land und Ort des Werteverlustes, der Gewalt und der Entfremdung des ‚schwarzen Mannes‘ (166) gesehen, so wird der urbane Raum ab den 1980er Jahren und mit der dritten Autorengeneration zunehmend als vom Dorfleben unabhängiger Kosmos wahrgenommen. Ab der Jahrtausendwende und mit der Migrantenliteratur der vierten Generation erscheint die Stadt dann zunehmend als Text (166): Die Autoren werden zu ‚Architekten‘ des ‚Stadttext-

tes'. Mahlers spezifische Konzeptionierung des Terminus spielt auch hier keine Rolle, was – wie auch im Falle von Gendres Beitrag – wohl in erster Linie dem Umstand geschuldet ist, dass Theoreme aus anderen Sprachräumen in Frankreich kaum oder nur partiell zur Kenntnis genommen werden. Mbondobari arbeitet heraus, inwiefern insbesondere die Stadtentwürfe der rezenten afrikanischen Literatur durch die Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit, Geschichte und Gedächtnis, Realem und Wunderbarem gekennzeichnet sind (180). Konzeptuell greift Mbondobari dabei unter anderem auf Noras Konzept des Gedächtnisortes zurück (171). Die Stadt, hält Mbondobari abschließend fest, erweist sich in den Texten Florent Couao-Zottis, Tierno Monémembos und Boris Boubacar Diops als ein Raum, in dem die koloniale Vergangenheit in der Gegenwart neu interpretiert, ja sozusagen ‚konjugiert‘ wird, ohne dass die Texte aber in die Klage über die ‚Misere postkolonialer afrikanischer Metropolen‘ einstimmen (181).

Auch Emmanuelle Radar gründet ihre Studie über die Ruinen von Angkor Wat und deren Wandlung vom national-kolonialen hin zum interkulturell-postkolonialen *lieu de mémoire* auf Pierre Noras Konzept des Gedächtnisortes (57–75). Radar erweitert Noras Typologie allerdings um Bill Schwartz' Unterscheidung von prämodernen, modernen und postmodernen Gedächtnisorten. In ihrem überaus gewinnbringenden Artikel zeigt Radar, inwiefern die Tempelanlage von Angkor ein zunächst vergessener, also ein ‚wahrer‘ Gedächtnisort im Sinne Noras war (65), bevor er von französischen Archäologen restauriert und in den 1920er und -30er Jahren als Vorzeigeobjekt der *mission civilisatrice* diente. Davon zeugen die teils von einer kolonialen Rhetorik geprägten, sich in Bezug auf die koloniale Inszenierung der Ruinen als Spektakel teils aber auch kritisch äussernden Reiseberichte der Epoche (65). Die dort geschilderten Tempelanlagen repräsentieren insofern einen ‚modernen‘ Gedächtnisort im Sinne Schwartz', als dass das Verhältnis von präkolonialer Vergangenheit und kolonialem Aneignungsprozess stellenweise hinterfragt wird, so etwa im Bericht des Journalisten Louis Rouboud (1931). In Jean-Marie Gustave Le Clézios Reiseroman *Livre des fuites* (1969) offenbart sich Angkor nicht mehr als nationaler, sondern als interkultureller Gedächtnisort, der sich einer Arretierung durch den kolonialen Diskurs genau in dem Moment verweigert, in dem sich die Ruinen als ‚französische Erfindung‘ erweisen (67). Diese Perspektive wird in einer der drei alternativen Versionen von Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979a/b; 2001) radikalisiert, wenn die Tempelanlagen dort im Bombardement der ame-

rikanischen Luftwaffe in Flammen aufgehen (69–70). Die Möglichkeit der Darstellung eines gänzlich neuen Typus des Gedächtnisortes regt Radar in ihrer Lektüre von Wong Kar-weis Film *In the Mood for Love* (2000) an. In der dortigen Darstellung der Ruinen koexistieren Vergangenheit und Gegenwart, was sie am ehesten dem prämodernen Gedächtnisort annähert (72).

Wenn sich Radars Artikel den kolonialen Inszenierungen eines touristischen Ortes und seinen künstlerischen Umdeutungen in der jüngeren Vergangenheit widmet, so nimmt sich Sylvie Mutets Beitrag mit den Kolonialausstellungen von London (1851), Berlin (1896) und Paris (1907) dem Moment der musealen Inszenierung an. Dieser sehr gute und äußerst lesenswerte Beitrag nimmt sich nicht nur den mannigfaltigen Arten der Zurschaustellung, Exotisierung und Stereotypisierung autochthoner Kulturen und ihrer Bewohner durch die Kolonialausstellungen an. Mutet widmet sich in ihrer aufmerksamen Lektüre darüber hinaus Texten über die Ausstellungen, die Besuchern wie dem Literaten Théophile Gautier mit ihrem „effet cage“ (101) ebenso faszinierend wie abschreckend erscheinen (94–6). Auch die Geschichte der Ausstellungsorte selbst wird von der Verfasserin beleuchtet, und zwar vor, während und nach ihrer Nutzung als Expositionsflächen. Neben der Tendenz einer wachsenden ‚Entmenschlichung‘ (109) in der Inszenierung der autochthonen Bewohner der Kolonien konstatiert Mutet die Darstellungstechnik der *Colony in a Box*, die dem Besucher die ‚Essenz‘ (101) einer exotisierten Welt im Kleinen vorgaukelt. In den europäischen Metropolen vermeintlich authentisch nachgebaute ägyptische Stadtviertel und togoische Dörfer führen zum Effekt einer *mise en abyme* der ‚Stadt in der Stadt‘. Mit ihrer Frage nach dem Nachhall der untersuchten Ausstellungen in der Gegenwart geht Mutets Beitrag zudem dem Phänomen der ‚Ausstellungen über die Ausstellungen‘ nach, deren weitere Beforschung sie als wünschenswert formuliert (109).

Romanen und Novellen algerischer AutorInnen widmen sich Ricarda Bienbeck und Sonia Zlitni-Fitouri in ihren jeweiligen Untersuchungen. Beide arbeiten die palimpsestische Überlagerung vergangener und gegenwärtiger Stadtbilder heraus. Grundet sich Zlitni-Fitouris Analyse von Salim Bachis Entwurf der imaginären Stadt Cyrtha im Roman *Le chien d’Ulysse* auf die Konzepte von Intertextualität und Suche, so setzt Ricarda Bienbecks Studie zur Wahrnehmung Algiers im Werk Maïssa Beys die Konzepte von Autotextualität und Begegnung zueinander in Beziehung.

Zlitni-Fitouri zeigt (113–23), inwiefern das imaginäre Cyrtha – das die Städte Constantine, Oran aus Albert Camus' *La Peste*, Dublin aus James Joyces *Ulysses*, Ithaca aus Homers *Odyssee* und die griechische Insel Kythira in sich vereint (118–9) – zum Theater der kulturellen Vermischung (*brassage*', 114) und Motor der Erzählung wird (121). In intertextuellen Spielen, auto-referenziellen Passagen und Dopplungen (113) überlagern sich die vielen genannten realen und imaginären Orte in einer synästhetischen Stadtwahrnehmung, in der sich lyrische Passagen immer wieder durch das Medium Bild punktiert sehen (119). Daraus entsteht eine urbane Poetik, die eine Stadt in ihren Metamorphosen – vom Ort der Gewalt und der Heimsuchung hin zum Raum und Objekt der Sinnsuche – skizziert. Der Protagonist des Romans Hocine fungiert hierbei als moderner Odysseus, der im Gegensatz zu Homers Held jedoch nicht triumphieren, sondern der allgegenwärtigen politischen Gewalt zum Opfer fallen wird (121).

Bienbeck (125–47) hingegen vermag in den Texten Maïssa Beys und insbesondere in der Novelle *Sur une virgule* (1998) die Versöhnung zweier Perspektiven auf die postkoloniale Stadt Algier zwischen *melting pot* und Ort der Segregation auszumachen (125). Auf der Basis von Michel de Certeaus Perspektivierung der Fabel als einen *espace médiateur* sowie mit Hilfe von Jean-François Lyotards Begriff der ‚kleinen Erzählungen‘ und Hayden Whites These der Annäherung von *écriture* und Historiographie, erkennt Bienbeck in der in Beys Texten zentralen Gattung des Tagebuchs einen Zwischenraum (135): Dort wird die Begegnung der französischen und arabischen Kultur über zeitliche Grenzen hinweg möglich, dort offenbart der Stadtraum aber auch seine palimpsestische Struktur (128). Diese entsteht durch die stetige Aneignung und Wiederaneignung der Stadtviertel Algiers durch verschiedene kulturelle und politische Gruppen. Letztlich gelingt es Bienbeck, die drei von ihr analysierten Texte *Sur une virgule*, *Bleu Blanc Vert* (2006) und *Pierre sang papier ou cendre* (2008) mit Hilfe des Begriffes der Autotextualität als ‚verschränkte Erzählungen‘ zu identifizieren, in denen die Bezogenheit verschiedener Werke eines Autors aufeinander anhand wiederkehrender Erzähltechniken zutage tritt (134).

Einer innovativen Relektüre des Romans *La Peste* (1947) von Albert Camus widmet sich schließlich Ieme van der Poel im letzten Beitrag des Bandes (267–78). Anhand einer Rehistorisierung und politischen Rekontextualisierung des Romans sowie durch den Verweis auf seine nicht zufällige Verortung in der algerischen Stadt Oran, in der sich die koloniale Segregation der

Kulturen als besonders rigide erwies, erörtert Poel die bisher von der Sekundärliteratur vernachlässigte Frage, warum die arabische und jüdische Bevölkerung Orans in *La Peste* so gut wie keine Rolle spielt (268). Der Vergleich verschiedener Entwürfe des Romans sowie angesichts Camus' Engagement als kritischem Intellektuellen, als der er der rigiden Kolonialpolitik seiner Zeit mehr als skeptisch gegenüberstand, veranlassen van der Poel zu der Vermutung, dass Camus seinen Text unter dem wachsenden Druck einer rasch an Anhängern gewinnenden rechtskonservativen Politik überarbeitet hat, um dessen Erscheinen zu ermöglichen. Im Zuge dieser Überarbeitung wurde die arabisch-jüdische Kultur aus der Darstellung der Stadt getilgt, um dem Roman eine universellere Gültigkeit zu geben.

\*

\*\*

Abschließend bleibt festzuhalten, dass der Sammelband *Villes coloniales / Métropoles postcoloniales* zum einen gewisse Konstanten, zum anderen aber auch Herausforderungen vor Augen führt, mit denen sich kultur- und literaturwissenschaftliche Analysen konfrontiert sehen, die im weiteren Feld der *Postcolonial Studies* angesiedelt sind. Eine Herausforderung stellt die in den vergangenen Jahren bereits viel und intensiv diskutierte Unschärfe des Begriffs ‚postkolonial‘ dar. Auch in den Beiträgen des Bandes wird dieses Adjektiv ganz unterschiedlich verwendet, wenn es ebenso zur Bezeichnung historischer Momente ‚nach‘ dem kolonialen Zeitalter herangezogen wird, wie es zur Skizzierung eines ‚mestizierten‘ Verständnisses von Kultur oder zur Benennung einer kolonialen literarischen Diskursen diametral entgegenstehenden Ästhetik dient. In der Einleitung des Bandes wird diese heterogene Verwendungsweise nicht weiter problematisiert.

Darüber hinaus fällt auf, dass in den einzelnen Beiträgen des Bandes gewisse Topoi immer wieder auftreten. Diese erweisen sich als wiederkehrende Konstanten des Themenkomplexes des (Post-) Kolonialen, die nicht nur die vorliegende, sondern andere Studien zum genannten Themenbereich durchziehen (vgl. u.a. die Dissertationen von Stemmler, 2004; Schuchardt, 2006; Richter, 2007). Zu diesen Topoi zählen zum einen die zurückgeworfenen, sich kreuzenden oder sich überlagernden Blicke und Diskurse. Bereits in der Einleitung des Bandes werden diese mit den Techniken des *Writing* bzw. *Filming Back* als strukturbildende Elemente angekündigt (15; 18), für den dritten Abschnitt des Bandes sind die sich ‚kreuzenden Blicke‘ titelgebend (6). Entsprechend häufig finden sich die Themen der sich überlagernden, zurückgeworfenen und umgekehrten Blicke und Diskurse in den ver-

schiedenen Beiträgen wieder (Ranaisvoison, 137–9; Jablonka, 215; Azarian, 189; Loimeier 251–2).

Auch andere Denkfiguren wie das Palimpsest (Gendre, 40–2; Zlitni-Fitouri, 115; Bienbeck, 128), die Deplatzierung (Gendre, 53; Azarian, 186 u. 191), das Labyrinth (Garnier, 27–9; Gendre, 43–5; Zlitni-Fitouri 114) und das Konzept der Heimsuchung (Gendre, 48; Zlitni-Fitouri 122) werden wiederholt aufgegriffen, wobei diese Konzepte nicht zwangsläufig auf bestimmte Theoretiker wie Bhabha (für die Deplatzierung), Mbembe (für die Heimsuchung) oder Khatibi (für das Labyrinth) zurückgeführt werden. Dabei ist die Rekurrenz der genannten Denkfiguren zweifellos darin begründet, dass sie in den untersuchten Gegenständen selbst strukturgebend sind. Dies ist insofern erwähnenswert, als dass somit ersichtlich wird, in welchem Maße die genannten Topoi die Strukturen kolonialer und postkolonialer Texte, aber eben auch den Wissenschaftsdiskurs über diese Texte prägen, und zwar über kulturelle, mediale und disziplinäre Grenzen hinweg.

Kaum eine Rolle spielt hingegen das vor allem im anglophonen sowie im deutschsprachigen Raum in den *Cultural* und *Postcolonial Studies* noch um die Jahrtausendwende ebenso populäre wie umstrittene Konzept der Hybridität nach Bhabha, das nicht erst mit Kien Nghi Has kritischer Perspektivierung des „Hypes um Hybridität“ (2010) im Abwind begriffen ist. Im frankophonen Bereich konnte sich Bhabhas Konzept aufgrund von attraktiveren, aus dem eigenen Sprach- und Kulturraum stammenden Theorieangeboten, wie beispielsweise Derridas Konzept der *différance*, die Foucault'sche Diskursanalyse, Glissants Begriffe des Archipelischen und der Relation oder dem Konzept der *métissage* kaum durchsetzen. Dies veranschaulicht auch der vorliegende Band. Explizit auf Bhabha bezieht sich allein Jablonka, der auf die Figuren des *In-Between* und des *Third Space* zurückgreift (207–9). Zwar tauchen das Hybride, das Dritte und das Zwischenräumliche in einzelnen Analysen punktuell auf; sie werden aber entweder auf die Primärexte selbst (Mbondo-bari, 180) oder auf Theoretiker aus dem frankophonen Raum zurückgeführt, z.B. auf de Certeau (Bienbeck, 131–3).





# Doppelte Verfremdung

## Evelyn Dueck über Celans Dichtung und ihre Übersetzungen

Hermann H. Wetzler (Regensburg)

**SCHLAGWÖRTER:** Rezension; Celan, Paul; Lyrik; Lyrikübersetzung; Übersetzungstheorie; Dueck, Evelyn

Evelyn Dueck, *L'Étranger intime: les traductions françaises de l'œuvre de Paul Celan (1971–2010)*, Communicatio 42 (Berlin: de Gruyter, 2014), 465 S.

\*

\*\*

Man nehme einen ‚schwierigen‘ Dichter in der einen Sprache (Paul Celan) und einen ebenso schwierigen in einer anderen (André du Bouchet) und lasse den zweiten den ersten übersetzen. Wird es addiert doppelt schwierig oder multipliziert ‚einfach‘? Auf jeden Fall lässt sich an einem solchen Beispiel (ergänzt durch weitere Übersetzer Celans) hervorragend studieren, was aus einem Text im Prozess der Übersetzung wird und welche implizite (und zum Teil auch explizite) Poetik hinter dem Schaffensprozess beider Autoren steht. Letztlich erhellt die Übersetzungs-Analyse auch den Originaltext derart, dass man jedem Interpreten raten möchte, sich diesen Zugang zu einem besseren Verständnis eines Gedichtes nicht entgehen zu lassen.

Mit der Lyrik und insbesondere mit ihren Übersetzungen ist es für den Leser im wahren (etymologischen) Sinn des Wortes ein ‚Elend‘. Das Elend oder besser, ohne die eindeutig negative Note des deutschen Begriffs, auf Französisch gesagt, das ‚dépaysement‘ oder, weniger schön, die ‚déterritorialisation‘ (93) beginnt nämlich schon im lyrischen Originaltext. Denn er ver-fremdet (durch allerlei künstliche Zurüstungen wie rhythmische und lautliche Parallelismen, von der Gebrauchssprache abweichende Wortwahl und Wortstellung, ungewöhnliche Bilder etc.) die Norm der (Quell-) Sprache, derer sich der Dichter bedient, und dies teilweise so gründlich, dass die entstandenen Texte seinen Sprachgenossen als „dunkel“ (Celan) bis unver-

ständig gelten.<sup>1</sup> Und das ‚Elend‘ steigert sich noch mit der Übersetzung in eine andere Sprache. Denn der zur Katachrese verkümmerte Begriff ‚Übersetzung‘ tut so, als seien der Ausgangspunkt und das Ziel der *translatio* wie bei einer Fähre eindeutig definiert. Doch ist nicht nur, wie bereits festgestellt wurde, die Quellsprache verfremdet, sondern erst recht die Zielsprache, die ja von der Ausgangssprache aus gesehen per Definition eine Fremdsprache ist.

Es ist eben eine Illusion zu glauben, jedes Wort habe nur eine oder mehrere im Lexikon fixierte Bedeutungen. (Rimbaud spricht in seinem Brief vom 15. Mai 1871 davon, dass man Mitglied der Académie Française sein müsse, d.h. „toter als ein Fossil, – um [auf die Idee zu kommen,] ein Lexikon zu verfassen, in welcher Sprache auch immer.“<sup>2</sup>) Selbst wenn die denotative Bedeutung einigermaßen zuverlässig zu bestimmen ist, so sind die Konnotationen, die historischen Bedeutungsvarianten, die lautlichen und inhaltlichen Anklänge an andere Wörter, deren Bedeutung mit aufgerufen wird, und die noch individuelleren persönlichen Assoziationen keinesfalls vollständig in einem Lexikon zu erfassen.<sup>3</sup> Ganz gewöhnliche, scheinbar eindeutige und harmlose deutsche Begriffe wie ‚Dusche‘ oder ‚Rauch‘ haben im Kontext der Vernichtungslager unwiderruflich ihre ‚unschuldige‘ Eindeutigkeit verloren.

Doch nicht nur die Komponente des Zeicheninhalts ist vieldeutig schildernd und daher meist nur in beschränktem Umfang, unter Verlusten, ja manchmal mit störenden Zungenschlägen in die Zielsprache zu übertragen,

<sup>1</sup> Dueck (93) zitiert Deleuze „Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n’est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minorisation de cette langue majeure, un délire qui l’emporte, une ligne de sorcière qui s’échappe au système dominant.“ Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris: Minuit, 1993), 15. Aus der Eigenheit, dass der ‚Tenor‘ der Celan’schen – wie der meisten zeitgenössischen Metaphern/Bilder – meist nicht sprachlich ausformuliert ist, sondern aus dem Vehikel erschlossen werden muss, folgt die vielbesprochene Dunkelheit der Poesie, vgl. dazu Paul Celan, *Der Meridian*, Endfassung – Entwürfe – Materialien, *Werke*, Tübinger Ausgabe, hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schull (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), § 27, 7, 30–1, 140.

<sup>2</sup> „Il faut être académicien, – plus mort qu’un fossile, – pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit.“ Arthur Rimbaud, lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, *Œuvres complètes*, éd. par André Guyaux, Bibliothèque de la Pléiade 68 (Paris: Gallimard, 2009), 346.

<sup>3</sup> Dabei bleibt noch außer Acht, dass Celan in mehreren Sprachen zuhause war und selbst in seinen Gedichten einzelne Wörter, Syntagmen, ganze Zitate und komplexe Denkfiguren aus mehreren Sprachen, neben dem Französischen etwa aus dem Hebräischen und Russischen auftauchen oder auch nur anklingen.

sondern vor allem die in der Alltagssprache eher unbeachtete enge Koppelung von Zeicheninhalt und Zeichenkörper. Bei dieser engen Koppelung von Zeicheninhalt und Zeichenkörper, die grundsätzlich und irreparabel zu einer besonderen Schwäche von Übersetzungen führt (infolgedessen lässt Lefebvre z. B. das Wort ‚Schmerz‘ mit seinen speziellen lautlichen Qualitäten im Titel „Die Silbe Schmerz“ unübersetzt; vgl. 393), geht es jedoch nicht nur um die lautmalend sinnliche Seite. Denn die lautliche Äquivalenz bzw. Ähnlichkeit wirkt sich nach dem Jakobsonschen Äquivalenzprinzip auch auf die Semantik aus. (Dueck [397] verweist z. B. auf den Reim Glanz – Franz, der das abwesende Wort (Toten-) Tanz suggeriert.)

Werden nun, um auf unsere Ausgangsfrage zurück zu kommen, die Gedichte Celans in ihren französischen Übertragungen doppelt verfremdet (sprich völlig unverständlich) oder im Gegenteil kongenial ‚einfach‘? Die Antwort kann nur lauten: ‚Einfach‘ werden sie keinesfalls, es sei denn, sie würden mit Gewalt gegen ihre ursprüngliche Mehrdeutigkeit ‚einsinnig‘ (etwa biographisch-anekdotisch) vereinfacht. Wenn der Übersetzer dagegen (wie der von Dueck [196, Anm. 130] zitierte Philosoph Lacoue-Labarthe) der Meinung ist, Celans Lyrik sei weder übersetzbar noch kommentierbar, dann kann das Ergebnis ein durchaus völlig unverständlicher Text sein, der die Sinnsuche des Lesers ins Leere laufen lässt: „Ils se dérobent *nécessairement* à l’interprétation, ils l’interdisent. Ils sont écrits, à la limite, pour l’interdire.“

Literaturwissenschaftliche Theorien hinken erfahrungsgemäß und sogar notwendig den Texten innovativer Dichter um Jahre hinterher, da die neuen theoretischen Einsichten in der Regel erst anhand von Texten gewonnen werden, die den Erwartungen nicht mehr entsprechen. Die neuen Phänomene lassen sich nicht mehr mit der überkommenen wissenschaftlichen Metasprache fassen, so dass erst ein geeignetes Instrumentarium geschaffen werden muss. Insofern sind die Übersetzungen von Celans Gedichten ins Französische ein Glücksfall, da sie eine Weiterentwicklung der Übersetzungstheorie geradezu erzwingen, zumal schon die Illusion der umstandslosen Verständlichkeit deutschsprachiger Gedichte durch deutsche Muttersprachler von Celans Texten nicht unterstützt wird, und erst recht nicht von den Übersetzungen in die Zielsprache, wenn sie von einem Dichter mit eigenem dichterischen Anspruch wie du Bouchet stammen. Angesichts von zwei gleichermaßen ‚dunklen‘ Texten muss zuerst geklärt werden, was einen lyrischen Text in der Art Celans ausmacht und wie eine Übersetzung auf diese Eigenheiten reagieren kann.

Evelyn Dueck tut daher in ihrer Zürcher Dissertation sehr gut daran, der Analyse der französischen Übersetzungen Celans eine fundierte Auseinandersetzung mit der Übersetzungstheorie von Schleiermacher bis Deleuze/Guattari vorzuschicken (Kap. I). Als Fazit hält sie fest:

Par conséquent, l'original et la traduction, le Même et l'Autre, peuvent-être considérés [...] comme faisant partie d'une même multiplicité littéraire, c'est-à-dire que l'œuvre source *n'existe pas* en tant que telle, mais quelle est toujours en train de se créer (ou, pour utiliser le futur antérieur : elle est ce qui aura été créé par la lecture). De même, la traduction 'naît' au sein du texte source comme l'une de ses possibilités et l'analyse des traductions ne compare pas la traduction à un original, mais elle la compare à un 'original-en-mode-de-traduction' [...]. (93)

Der gewählte Titel *L'Étranger intime* ist ein Glücksfund, da er im Oxymoron der Vertrautheit in der Fremdheit bzw. der Fremdheit in der Vertrautheit die ganze Komplexität sowohl des lyrischen Textes selbst als auch seiner Übersetzung aufscheinen lässt.<sup>4</sup>

Ich greife aus der Fülle der interessanten Gesichtspunkte, die die Revue der von E. Dueck resümierten Übersetzungswissenschaft eröffnet, einen Punkt heraus, der ins Zentrum der Celanschen Dichtung und seiner Übersetzungen führt: die Analogie zwischen der Metapher und der Übersetzung, zwischen Metaphorologie und Traductologie

Celan unterscheidet die Metapher als rhetorische Figur vom Bild:

Und was wären dann die Bilder?

Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.

(*Meridian*, 10.)

Angesichts der Fülle an Metaphern in seinem Werk kann sich das ad-absurdum-Führen der Metapher nur auf die traditionelle rhetorische Figur der substituierenden, einen Begriff bloß durch einen anderen, ‚poetischen‘ ersetzende Metapher beziehen und nicht auf die „*métaphore vive*“<sup>5</sup>, bei der nichts vorgängig Bekanntes, bestimmbar Analoges ersetzt wird, sondern im dynamischen metaphorischen Prozess etwas Neues entsteht, das bisher noch nicht zur Sprache gebracht wurde. Diese Art der Metapher und die ihr entsprechende Metaphertheorie bietet auch einen vielverspre-

<sup>4</sup> Ähnliches versucht auch der Titel *Gegenübersetzungen* von Ute Harbusch (Göttingen: Wallstein 2005), der sich auf Celans Übertragungen französischer Symbolisten bezieht.

<sup>5</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive* (Paris: Seuil, 1975).

chenden Zugang zum Verständnis dessen, was eine Übertragung (nicht umsonst die wörtliche Verdeutschung von Metapher) von einer Sprache in die andere überhaupt leisten kann (und sollte). Lebendige Metaphern funktionieren insofern ähnlich wie eine Übersetzung, als beide nicht (in dieser Bedeutung vertraute, ‚eigentliche‘; bzw. zur Quellsprache gehörige) Begriffe durch unvertraute („uneigentliche“), in der Normsprache inkompatible (bzw. fremdsprachliche) lediglich ersetzen, sondern zwischen zwei ursprünglich semantisch inkompatiblen Bereichen (bzw. zwei unterschiedlichen Sprachen) interagieren, die in der mehr oder minder suggerierten (bzw. in der Übersetzung behaupteten) ‚Analogie‘ etwas Neues entstehen lässt.

La mise en parallèle de la théorie moderne de la métaphore et celle de la traduction permet, par ailleurs, de mettre en question le critère de l'équivalence pour l'analyse des traductions. Si l'écart entre la traduction et le texte source est constitutif et irréductible, la traduction ne peut être ni la substitution, ni l'effet secondaire de ce dernier, mais elle est liée au texte source par une relation dynamique d'*interaction*<sup>6</sup>. (54)

Aber selbst die Interaktionstheorie der Metapher ist bei ihren Verfechtern (Richards, Black, Weinrich etc.) aufgrund ihrer Terminologie (Tenor – Vehikel, Bildempfänger – Bildspender) noch von der Substitutionstheorie infiziert. Denn tatsächlich ist der Tenor/Bildempfänger in derartiger („moderner“) Metaphorik gar nicht eindeutig zu bestimmen und sprachlich zu fassen. Deswegen ist die Metapher aber noch lange nicht „absolut“. Das ‚eigentliche‘ Glied der Metapher bleibt nicht „im Verborgenen“, während das ‚uneigentliche‘ Glied „allein sprachlich in Erscheinung tritt“ (148, nach G. Neumann), vielmehr wird das ‚Eigentliche‘ auf diese Weise suggeriert, erschaffen; die Lektüre ist laut Celan „lyrische Landvermessung“, denn „Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.“<sup>7</sup>

Nehmen wir ein von Dueck (147) aufgenommenes Beispiel Weinrichs: Das berühmte Oxymoron „schwarze Milch“ aus der „Todesfuge“ ist eine besonders in die Augen springende semantische Inkompatibilität, bei welcher der Platz des erwarteten, üblichen Begriffs („weiß“) nicht durch ein ‚ähnliches‘ Farbadjektiv oder -substantiv (etwa ‚Silber‘ oder ‚Elfenbein‘) eingenommen wird, sondern durch ein besonders ‚unähnliches‘, nämlich durch sein Ge-

<sup>6</sup> Dueck verweist in diesem Zusammenhang zwar auf I. A. Richards (*The Philosophy of Rhetoric*, 1936), doch wäre auch die Vertiefung dieses Gesichtspunkts in P. Ricceurs Werk über die Metapher (*La métaphore vive*, 1975) erhellend gewesen.

<sup>7</sup> Zitiert von Beda Allemann in seinem Nachwort zu P. Celan, *Ausgewählte Gedichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 153.

genteil („schwarz“). Durch die offensichtliche Verletzung der Norm (bei der das *tertium comparationis* einer Metapher durch Ähnlichkeit definiert ist, hier jedoch durch Unähnlichkeit) betont Celan die Anomalie und zwingt den Leser zur Reflexion über ihre Bedeutung. Die Farbangabe ‚schwarz‘ wird erst in Verbindung mit „Milch der Frühe“, „trinken“ und dem gesamten Gedicht verständlich, da sie den Kontext der frühkindlichen, Leben spendenden Nahrung aufruft und in unüberbrückbaren Kontrast setzt zur Farbe des Todes. Die Metapher ist so kühn, nicht weil ihr Vehikel (ihr Bildspender) semantisch „einen kleinen Schritt“ vom ‚eigentlich‘ erwarteten Begriff entfernt liegt, wie Weinrich behauptet<sup>8</sup>, sondern weil der gewählte Begriff so fern wie möglich von ihm ist. Beide Begriffe gehören zwar zum Wortfeld ‚Farbe‘, aber hier als *pars pro toto* in erster Linie zum Wortfeld Leben – Tod.

Die Analogie zwischen Metapher und Übersetzung besteht nun darin, dass der Begriff der Zielsprache denjenigen der Quellsprache nicht einfach ersetzt, sondern dass aus der Differenz der beiden (daher auch die Notwendigkeit einer zweisprachigen Ausgabe) ein metaphorischer Prozess in Gang gesetzt wird, bei dem der Leser die Bedeutung erst annäherungsweise ermitteln muss; – ein Prozess, der grundsätzlich unabschließbar ist und unterschiedliche, wenn auch keine beliebigen Übersetzungen rechtfertigt.

La métaphore, chez Celan, a un ‘trait phénoménal’ [s. o. das „Wahrgenommene und Wahrzunehmende“]. Le poète semble suggérer que le caractère phénoménal des mots du poème (leur quête de phénoménalité) est la meilleure réponse à la question de savoir s’il existe un ‘lieu propre’ du poème. [...] L’essentiel est dans la recherche d’un au-delà par le poème et non pas dans le comblement de cette quête (surtout pas par une critique externe [etwa eine biographistische] au poème). [...] il insiste sur la séparation définitive des langues. Comme pour la métaphore, aucune passerelle ne mène d’une langue à l’autre, le lecteur doit prendre le risque de sauter : « du mußt dich zum Sprung entschließen ».

(149)

Eine ähnliche Rolle wie die Metapher spielt laut Dueck (Kap. 1.2) das Zitat. Ein besonders eindrückliches Beispiel für die Art, wie Celan das Zitat zu einer Art metaphorischem Prozess nutzt, indem er nicht nur die Seite des Zeicheninhalts, sondern auch die des Zeichenkörpers durcharbeitet, um so neuen Sinn zu generieren, bietet das Gedicht „HUHEDIBLU“ aus der „Niemandrose“ (108–12). Bei diesem Zitat interagieren nicht lediglich zwei ursprüng-

<sup>8</sup> Harald Weinrich, „Semantik der kühnen Metapher“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37 (1963): 325–44: „Sie trägt uns nicht in einen ganz anderen Bereich, sondern nur einen kleinen Schritt zu einer anderen Farbe.“ (335)

lich semantisch inkompatible Begriffe (von denen der eine oft gar nicht ‚auf den Begriff gebracht‘ ist noch gebracht werden kann) und ihre Bedeutungsbereiche miteinander, sondern zwei unvereinbare Vorstellungen von Dichtung, diejenige Verlaines und diejenige Celans. Für Verlaine steht als *pars pro toto* ein schon vom jungen Celan übersetzter Vers aus dem „Sagesse“-Gedicht „L’espoir luit comme un brin de paille dans l’étable“ („Ah, quand refleuriront les roses de septembre!“ in der schon bezeichnend veränderten Übersetzung Celans: „Wann blühen wieder die Septemberrosen?“), aus dessen semantischem und lautlichem Material Celan nicht nur eine ganze Strophe, sondern das ganze Gedicht entwickelt.<sup>9</sup>

Wann,  
wann blühen, wann,  
wann blühen die, hühendiblü,  
huhediblu, ja sie, die September-  
rosen?

Dueck arbeitet im Hauptteil ihrer Arbeit sehr sorgfältig und im Detail die Geschichte der Übersetzungen ins Französische und jeweils die implizite (und teilweise auch explizite) Poetik heraus, die hinter den Übersetzungen der verschiedenen Autoren steht. Ihre Analyse der konkreten Übersetzungen wird von folgenden methodischen Voraussetzungen geleitet:

[...] la traduction poétique n’est pas considérée comme une interprétation (herméneutique) du texte source. Elle peut plutôt être définie [...] comme une *lecture* poétique en correspondance et en interaction créative avec l’œuvre source. Par conséquent, l’analyse n’étudie pas si le traducteur ‘a bien compris’ le texte source, mais elle cherche à mettre en relief de quelle manière la correspondance ‘texte source – texte cible’ est mise en œuvre par la traduction. [...] Elle n’établit donc des liens de causalité ni entre la personne historique de l’auteur et son œuvre, ni entre la personne historique du traducteur et la traduction. Cette étude ne prétend identifier ni le ‘vrai sens’ des poèmes celaniens, ni la valeur définitive d’une traduction. Elle suppose, au contraire, que chaque texte échappe à la volonté de son auteur, de son traducteur *et* de son critique, ou, en tout cas, qu’il les dépasse largement. (158–9)

Celan lehnt selbst einen äußerlichen Bezug auf die Biographie ab, „Tout cela [Leben etc.] se trouve dans les poèmes [...] et ce qui ne s’y trouve pas n’est pas essentiel“ (163, Anm. 3), was jedoch nicht heißt, dass seine Gedichte

<sup>9</sup> Vgl. Hermann H. Wetzels, „Verlaine et les poètes de langue allemande“, in *Paul Verlaine*, hrsg. von Pierre Brunel und André Guyaux, Coll. de la Sorbonne [1996] (Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2004), 131–49, hier 139–49.

nicht „wirklichkeitswund“ wären. Zu welchen Schwierigkeiten das führt, mag die Diskussion über die Kritik Meschonnic's an der Übersetzung des ersten Worts im Gedicht „Engführung“ von Jean Daive zeigen (154ff.):

VERBRACHT ins  
 Gelände  
 Mit der untrüglichen Spur  
  
 Dé-  
 porté dans  
 l'étendue  
 à la trace sans faille

Meschonnic tadelt Daive („défiguration-censure“) wegen der Übersetzung von „Verbracht“ mit „Dé- | porté“, die angeblich das Wesentliche verfehle, nämlich den direkten Hinweis auf die Shoah zu vermeiden und dennoch einen Bezug zum historischen Kontext aufrecht zu erhalten. Dueck weist mit Recht darauf hin, dass Daive im Gegenteil durch die ungewöhnliche Teilung und rhythmische Trennung des Wortes auf zwei Zeilen dieses Ziel erreiche, die Etymologie des Wortes parallel zur deutschen betone und dadurch zur Bedeutungserweiterung beitrage.

Das Grundproblem allerdings bleibt, dass man ein Wort nicht ohne eine genaue Kenntnis des Bedeutungsspektrums zur Zeit der Abfassung des Gedichtes übersetzen kann. Celan hat das Wort ‚deportiert‘ nicht vermieden, um den Bezug zum historischen Phänomen und gleichzeitig zur Biographie zu verunklaren, sondern um die Bedeutung zu intensivieren und zu erweitern, da in ‚verbracht‘ nicht nur die denotative Bedeutung von ‚deportiert‘ aufgehoben ist, sondern im Sinne von ‚jmd. hinwegschaffen‘ (in eine Straf-anstalt, ein Irrenhaus verbringen) das bürokratisch Menschenverachtende mitschwingt, das den Menschen in die Nähe einer Sache rückt, und die damit verbundene, ideologisch begründete Fremdwörtervermeidung im Dritten Reich. (Was daran „euphemistisch“ sein soll, wie B.Wiedemann in ihrem Kommentar meint, ist nicht einsichtig.) Außerdem hat das Wort *verbracht* noch lautliche Vorteile: Die Vorsilbe ‚ver-‘ (wie in vernichten, verreißen, verprügeln etc.) ist zerstörerischer als das eher räumliche ‚de-‘, von den harten Konsonantenfügungen des gewählten Partizips /rbr/ und /cht/ einmal ganz abgesehen. Nicht zu vergessen ist die paronomastische Nähe von *verbracht* zu *Verbrechen* und zu [es ist] *vollbracht* aus dem Kontext der Passion Christi.

Das konkrete Beispiel zeigt allerdings auch, dass eine Übersetzung in den meisten Fällen nicht um eine Vereindeutigung (wenn auch hier gemildert



durch die Worttrennung in zwei Zeilen) herunkommt und damit wesentliche Nuancen des Originaltextes verfehlen muss.

Im Zentrum der Untersuchung (Kap. III; 161–432) stehen die ‚poetischen‘ Übersetzungen du Bouchets, die ohne jeglichen Kommentar auskommen und das Wesentliche der Celanschen wie der eigenen Dichtung in der „étrangeté innée de la langue maternelle“ (186) sehen, die einen bestimmten Kontext bevorzugende ‚lecture juive‘ (Broda, Meschonnic, Jackson) und die ‚philologischen‘ Übersetzungen Lefebvres. Hierbei kommt Dueck angesichts der analysierten Übersetzungen (zumindest implizit) nicht umhin, auch die ihrer Meinung nach den Celan-Gedichten und auch den Übersetzungen eher äußerlichen Gesichtspunkte mit einzubeziehen, die sie in ihre methodischen Grundsätzen (o.) eigentlich ausgeschlossen hatte.

Du Bouchet sieht in Celan einen Geistesverwandten, dessen *Meridian*-Rede er zu einer Art poetologischem Manifest der Dichter um die Zeitschrift *L'Éphémère* erwählt. Die Sammlung *Strette* (1971) (gemeinsam von du Bouchet, Jean-Pierre Burgart, Jean Daive, John E. Jackson übersetzt) stellt Celan nicht als einen ausländischen Autor vor, „mais comme un poète contemporain de langue allemande de première importance pour la poésie française“ (227–9). Die freundschaftliche Zusammenarbeit und die Übereinstimmung in grundsätzlichen Fragen der Poesie führt dazu, dass Celan nur sehr vorsichtig, wenn überhaupt korrigierend eingreift. Dueck (231) formuliert das euphemistisch: „[...] Celan accorde la priorité au caractère poétique [!] de la traduction prévalant même sur les capacités linguistiques de son traducteur.“ Dennoch lässt sich im Werk der beiden Dichter eine unterschiedliche Akzentsetzung beobachten:

En généralisant outre mesure, on peut dire que la poésie de Du Bouchet se focalise sur les cassures, cherche à montrer des ‘trous’, des ‘brisures’ de la langue, tandis que la poésie de Celan conçoit les différentes significations et formes morphologiques et syntagmatiques comme des *couches* qui se superposent, se pénètrent, se voient, c’est-à-dire qu’elle semble mettre l’accent sur les liens (même utopiques et éphémères). (238)

Während Du Bouchet und seine Mitübersetzer in *Strette* auf jegliche zusätzliche Information über den Dichter Celan verzichten (keine Biographie, keine Einleitung, keine Anmerkungen etc.), um so die Einzigartigkeit des Gedichts und die Ablehnung jeglicher biographischer oder genetischer Interpretation zu unterstreichen (174), steht Jean-Pierre Lefebvre am anderen Ende des Übersetzungsspektrums. Er liefert dem Leser in und um seine

kommentierten Übersetzungen einen ausführlichen Peritext („tous les liens entre la poésie et le ‚monde extérieur‘“) wie auch die notwendigen Intertexte, die es ihm erlauben, den ganzen Reichtum der Originale und ihrer „poésie de recherche“ auszuloten (221). Diese philologische Detailversessenheit nennt Dueck „demokratisch“, da sie dem Leser alle notwendigen lexikalischen, historischen und biographischen Fakten an die Hand gibt, die es ihm erlauben, einen Zugang zu den Gedichten zu finden, wenn sie auch letztlich den Eindruck gewinnen, dass angesichts des Umfangs der zusätzlichen Informationen das Wie und das Warum ihrer textuellen Verarbeitung etwas zu kurz kommt (208).

Die Dissertation ist nicht nur aufschlussreich für die Geschichte der französischen Lyrik der Nachkriegszeit, sondern sie bietet auf dem ‚Umweg‘ (der letztlich gar kein Umweg ist) über die französischen Lektüren und Übersetzungen einen privilegierten Zugang zu Celans Werk sowie zur Dichtungs- und Übersetzungstheorie allgemein.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Ihrem Gegenstand Lyrik entsprechend, bei dem es auf jedes noch so kleine Detail ankommt, ist die Arbeit sehr sorgfältig redigiert. Die berühmten Ausnahmen, die die Regel bestätigen, stellt die uneinheitliche Schreibweise des Namens du Bouchet und „un désiderata“ (48) statt ‚desideratum‘ dar.

# „Une immense tapisserie brûlante, belle et contradictoire“

## Die französisch(sprachig)e Poesie der Gegenwart

Jana Nürnberger (Regensburg)

**SCHLAGWÖRTER:** Rezension; Poesie; Französische Poesie; Frankophone Poesie; Maxence, Jean-Luc; Siri, Françoise

Jean-Luc Maxence, *Au tournant du siècle: regard critique sur la poésie française contemporaine* (Paris: Seghers, 2014).

Françoise Siri, *Le Panorama des poètes: enquête sur la poésie francophone du XXI<sup>e</sup> siècle* (Paris: lemilieu, 2015).

\*\*

Als „immense tapisserie brûlante, belle et contradictoire“<sup>1</sup> bezeichnet Jean-Luc Maxence die französische Poesie dieses neuen Jahrtausends in einem Interview in *Recours au poème*. In dieser unübersichtlichen und heterogenen poetischen Landschaft verspricht er Orientierung mit seiner Publikation *Au tournant du siècle: regard critique sur la poésie française contemporaine*. Auf 180 Seiten nimmt sich Vf. das vor, was Autoren von Anthologien<sup>2</sup> schon für die französische Poesie des 20. Jahrhunderts mit dem abnehmenden Einfluss des Surrealismus als letzter „großer“ poetischen Strömung einstimmig als heikles Unterfangen darstellen und was sich im 21. Jahrhundert ungleich schwieriger gestaltet: Die Klassifikation einer literarischen Gattung, für die es zunehmend diffiziler wird, überhaupt Kriterien der Gattungszugehörigkeit zu definieren. Vf. stellt seinen „essai de passion“ (11) in die Tradition bekannter Anthologien wie die Serge Brindeaus<sup>3</sup>, Robert Sabatiers<sup>4</sup> und Jean

<sup>1</sup> Gwen Garnier-Duguay, „Jean-Luc Maxence“, [www.recoursaupoe.me.fr/rencontre/jean-luc-maxence/gwen-garnier-duguay](http://www.recoursaupoe.me.fr/rencontre/jean-luc-maxence/gwen-garnier-duguay), aufger. am 04.05.2016. Hieraus das Titelzitat.

<sup>2</sup> Z.B. Bernard Delvaille, *La Nouvelle Poésie française: anthologie* (Paris: Seghers, 1977), 5–17.

<sup>3</sup> Serge Brindeau, Hrsg., *La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945* (Paris: Saint-Germain-des-Prés, 1973).

<sup>4</sup> Robert Sabatier, Hrsg., *Histoire de la poésie française*, Bde. 6–9 „La poésie du XX<sup>e</sup> siècle“ (Paris: Albin Michel, 1988).

Orizets<sup>5</sup>. Als Vorbilder dienen ihm in erster Linie Jean Rousselots *Panorama critique des nouveaux poètes français*<sup>6</sup> und Bernard Delvailles *La Nouvelle Poésie française: anthologie*<sup>7</sup>, die sich beide der Bekanntmachung junger, noch wenig beachteter Autor(inn)en ihrer Zeit verschreiben<sup>8</sup> (18–9).

Im 21. Jahrhundert finden zwar traditionelle poetische Strömungen ihre Fortsetzung, doch sind diese kaum mehr voneinander abgrenzbar, sodass Maxence von einer „instauration de l’hybride comme principe“ (13) spricht. Hinzu kommen neue Tendenzen und Formen, die mit der literarischen Tradition brechen und es zusätzlich erschweren, Leitlinien und Marksteine zu erkennen (13). Maxence setzt sich das von Rousselot für seine Anthologie formulierte Ziel, „[...] de [ne pas] faire état de ses préférences personnelles, mais de procéder à un recensement objectif de toutes les tendances qui se côtoient, se succèdent, s’interpénètrent aujourd’hui“ (18)<sup>9</sup>. Diese Tendenzen unterteilt er in sechzehn Kapitel, in denen er jeweils in der Regel eine Strömung oder Schule umreißt, diese literaturgeschichtlich einordnet und ihre wichtigsten Vertreter(innen) aufführt. Die Vorstellung der Vielzahl von Autor(inn)en erstreckt sich von der rein namentlichen Erwähnung über die Nennung einzelner biobibliographischer Details bis hin zum ausführlichen Porträt mit Abdruck einzelner Gedichte oder Auszüge daraus. Dabei stützt Vf. sich auf einschlägige Anthologien, darunter die eingangs genannten.

Die ersten zwei Kapitel sind den Schulen gewidmet, die traditionell die beiden entgegengesetzten Seiten der poetischen Kreation verkörpern und als extreme Pole auch das Feld der Gegenwartspoesie strukturieren: „l’école de l’émotion, du rythme des mots, de la compréhension, voire de la musique“ (113) einerseits und „l’école de la recherche sur le langage, du rejet *a priori* de toute émotion, de tout lyrisme [...], de l’éclatement du signifiant, d’un hermétisme savant par tendance et définition“ (113) andererseits. Letztere von Strukturalismus und Surrealismus beeinflusste Strömung greift Maxence unter dem Titel „La ligne blanche“ (21–30) an und legt bereits den entgegen

<sup>5</sup> Jean Orizet, *La Poésie française contemporaine* (Paris: Cherche-Midi, 2004).

<sup>6</sup> Jean Rousselot, *Panorama critique des nouveaux poètes français* (Paris: Seghers, 1952).

<sup>7</sup> Delvaille, *La Nouvelle Poésie française*.

<sup>8</sup> Maxence äußert sich zu seinem Vorhaben in Garnier-Duguy, „Jean-Luc Maxence“, wie folgt: „Rassembler ce qui est éparé s’avère pour moi un réflexe vital, autant dire une thérapeutique! Je rêve, sur ce plan, d’être un successeur de Jean Rousselot, de Serge Brindeau, de Bernard Delvaille, de Robert Sabatier, d’Alain Bosquet même, en moins catégorique toutefois. Le public jugera. Le public et le temps également“.

<sup>9</sup> Vf. zitiert hier Rousselot, *Panorama critique des nouveaux poètes français*, ohne Seitenangabe.

seiner Zielsetzung alles andere als objektiven Charakter seines Essays frei. Unlesbar, langweilig und elitär sei diese „poésie blanche“ (24), genau wie ihre Vertreter, „enfants naturels d'André du Bouchet“ (21), darunter Jacques Dupin, Michel Deguy, Bernard Noël, Yves Bonnefoy und Jacques Roubaud, die ihren Erfolg mitunter ihrer Nähe zum Kapital verdankten (24). So begrüßt er die zunehmende Abwendung von dieser „poésie de laboratoire“ (29) hin zu einer lesbareren und lyrischen Form der Poesie (31–42), die aus der 1941 von Jean Bouhier gegründeten *École de Rochefort* hervorgeht und sich heute im Gegensatz zur erstgenannten Schule einer lebendigen und großen Nachkommenschaft erfreut. Die Themen ihrer Gedichte – Natur, Landschaft und Ökologie – leiten sich aus dem „humanisme laïc proche de la nature“ (32), der „écologie romantique“ (32) ihrer Vorläufer ab. Zu den direkten Nachfolger(inne)n zählen Jacques Taurand und Jacques Simononis, zu den späteren Michel Héroult, Jean-Pierre Lesieur und Nathalie Picard. Der Konflikt zwischen diesen beiden Grundtendenzen der Poesie spiegelt sich in der Rivalität zwischen den Marseiller Poet(inn)en des *Cahier critique de poésie* sowie des *Centre international de poésie de Marseille* und des von Paris aus organisierten *Printemps des poètes*, wie Maxence in einem gesonderten Kapitel erläutert (111–8).

Im dritten Kapitel (43–58) behandelt Jean-Luc Maxence, Herausgeber der *Anthologie de la poésie mystique contemporaine*<sup>10</sup>, sein Steckenpferd. Den Begriff ‚mystique‘ fasst er sehr weit als „indépendance de l'âme par rapport à la matière ou, dans le sens baudelairien, d'aspiration vers l'infini“<sup>11</sup> (43) und nicht zwingend an den Glauben an einen Gott gebunden. Dennoch sammelt Vf. unter dem Titel „La source mystique“ (43) in erster Linie christliche Dichtung. Unter den durch die Bank älteren Vertretern wie Pierre Oster und Gérard Pfister, Leiter der christlichen *Éditions Arfuyen*, finden sich auch jüngere Ausnahmen, so Jean-Pierre Lemaire, Philippe Delaveau und Étienne Orsini, den er als besondere Entdeckung des 21. Jahrhunderts befürwortet und selbst mit *Le Nouvel Athanor* verlegt.

Den Neo-Surrealisten, einer sehr heterogenen Gruppe von Autoren, von denen keiner an André Breton heranreicht, ist das vierte Kapitel (59–65) gewidmet: „Aucun de ces auteurs n'a le génie du maître, sa colère, son imagination, sa force d'insurrection“ (60). Während beispielsweise Christophe Dau-

<sup>10</sup> Jean-Luc Maxence, Hrsg., *Anthologie de la poésie mystique contemporaine* (Paris: Presses de la renaissance, 1999).

<sup>11</sup> Vf. zitiert sich hier selbst aus *Anthologie de la poésie mystique contemporaine*, ohne Seitenangabe.

phin seine überbordende Inspiration nicht immer geeignet ins Werk setzen könne (61), sei Alain Jouffroy hingegen schon jetzt eine Legende durch sein Engagement im Medium einer „poésie inventive et impertinente“ (61). Marc Alyn und Jean Orizet lobt der Verfasser für ihren „activisme poétique, sympathique et utile“ (64).

In „La poésie dite ‚féminine‘“ (67–75) fasst Maxence Autorinnen unterschiedlichster Herkunft zu einer eigenen Strömung zusammen, nicht ohne zu prophezeien, dass diese Differenzierung nach Geschlechtern in Zukunft hinfällig sein werde. Für die Dichtung von Andrée Chedid aus Ägypten, Vénius Khoury-Ghata, Nohad Salameh und Béatrice Bonhomme-Villani aus den Maghreb-Staaten, Anne Perrier aus der französischen Schweiz sowie Nicole Brossard und Hélène Dorion aus Québec hält Vf. diese Differenzierung aber offensichtlich noch für notwendig und gerechtfertigt.

Männliche Autoren, die auf Französisch schreiben, aber nicht aus Frankreich kommen, finden ebenfalls in zwei gesonderten Kapiteln Erwähnung. In „Francophones et francophiles“ (77–84) werden „les poètes importants du monde islamo-arabe qui poétisent en langue française“ (83) vorgestellt. Die Auswahl ist mit Autoren wie Salah Stétié, Tahar Ben Jelloun und Abdellatif Laâbi wenig überraschend. Daneben wird auch der aus dem Irak stammende und in Frankreich lebende Salah al-Hamdani vorgestellt (81–3). Zu den bereits im vergangenen Jahrhundert bekannten Autoren der „négritude au XXI<sup>e</sup> siècle“ (85–8), darunter Aimé Césaire, Édouard Glissant und Jean Métellus, kommt mit James Noël ein junger, von Bruno Doucey verlegter Autor (87–8).

Mit den maßgeblich von der Beatgeneration beeinflussten Poet(inn)en der 68er untersucht Maxence eine weitere Strömung des 20. Jahrhunderts, die einen Einfluss auf die Poesie der Gegenwart hat (89–98). Als Referenzwerk dient Bernard Delvailles Anthologie<sup>12</sup>. Maxence greift einige der dort aufgeführten Poeten, so Frank Venaille et Pierre Tilmann, sowie mit Valérie Rouzeau eine Poetin heraus. Aufgrund der journalistischen und verlegerischen Tätigkeit mancher dieser Autoren schließt Vf. eine Reflexion über die Vereinbarkeit des schriftstellerischen Schaffens mit anderen Berufen an – für Maxence ein „dilemme de Janus“ (94). Bei Michel Baglin, Herausgeber der Onlinezeitschrift *Texture*, halten literarisches Schreiben und Verlagstätigkeit einander wie in nur wenigen Fällen die Waage (94–5).

Die bei dieser Generation mitunter gegebene Verbindung von Politik und Poesie ist heute bei einer weiteren Gruppe von Autoren, den „poètes mili-

<sup>12</sup> Delvaille, *La Nouvelle Poésie française*.

tants“ (99–104), zu finden. Hierzu zählen Francis Combes „gaucho-libertaire“ (100), Henri Deluy, Gründer der Zeitschrift *Action poétique*, René Depestre aus Haiti, Unterstützer Fidel Castros und Che Guevaras, sowie Roland Nadaus, langjähriger Bürgermeister von Guyancourt (101–2).

Auch der Dialog zwischen Poesie und Philosophie wird in der Gegenwart fortgeführt (105–10). Aktuell gehören die „poètes-philosophes“ (105) in der Regel einer älteren Generation an, so „Max Alhau le taciturne, Anne Teyssiéras l'énigmatique“ (105) und „Michel Deguy, le fougueux“ (106). Doch gibt es jüngere Ausnahmen, z.B. Antoine Emaz, Philippe Beck und Jean-Louis Giovannoni, denen der Verfasser zwar die Kenntnis der großen Philosophen zuschreibt, deren Dichtung er aber als „électrique et froide, toujours !“ (109) bezeichnet.

Eine Reihe von „étonnants poètes voyageurs“ (119–26) formen in der Nachfolge Blaise Cendrars', für den Reisen einer „initiation poétique perpétuellement recommencée“ (119) gleichkommt, eine weitere Gruppe: Alexandre Romanès, einer Zirkusfamilie und „culture tzigane“ (120) entstammend, André Velter, Leiter des Bereichs für Poesie bei Gallimard und Vielreisender, Jean Chatard, dessen Poesie von seinen Reisen mit der Marine beeinflusst ist, sowie Jean-Marie Berthier als einer der bedeutendsten Vertreter, der auf fünf verschiedenen Kontinenten gelebt hat (120–6).

Viel Raum gibt Vf. in den letzten Kapiteln neuen Formen, die die aktuelle Poesie Frankreichs maßgeblich prägen: „Il tombe sous le bon sens que ce livre, conçu comme un panorama critique, restera de bout en bout ouvert à toutes les formes poétiques vivantes, y compris le slam, la poésie sonore, digitale et ce qui peut encore apparaître comme des pratiques assez peu orthodoxes et marginales, mais où se niche sans aucun doute un versant important de la poésie de demain : son chant populaire“ (14). Zu den Spielarten der mündlichen Poesie (127–33), die heute eine wachsende Konkurrenz für die schriftliche Poesie darstellt, zählt Maxence die „poésie-spectacle“ (111). Den Begriff leitet Maxence von Guy Debords „société du spectacle“ (111) ab und siedelt diese Form in der Tradition von Dadaismus und Surrealismus an, ohne sie jedoch näher zu charakterisieren. Ihre Vertreter, „quelques [...] troubadours farfelus du macadam, redresseurs de torts, devant un décor libertaire souvent, entre performeurs et diseurs de rue, quelques inclassables [...]“ (127) sind u.a. Jean-Pierre Verheggen aus dem Umfeld der Zeitschrift *TXT* und Jimmy Gladiator, der sich zwischen Postsurrealismus und Anarchismus bewegt (127–8). In der Zeitschrift *Java* und bei den ihr nahe stehenden Po-

et(inn)en spielt die poetische Performance und mit ihr die körperliche Seite der Poesie eine besondere Rolle, „tant l'appel à la sonorité, avec bruits, onomatopées, mots criés, ruminés et répétés“ (129). Hier wären Charles Pennequin mit seiner „poésie sonore“ (129) und Hervé Brunaux zu nennen. Sonderformen der mündlichen Poesie sind Slam und Rap, die besonders ausführlich vorgestellt und definiert werden: Ihnen sind ihre Herkunft aus den USA, die Bedeutung des Rhythmus und der Ausdruck von Protest gemeinsam. Im Slam nehmen überdies Improvisation, Dialog und Inszenierung einen wichtigen Platz ein (145–9).

Daneben revolutionieren das Internet und soziale Netzwerke die Poesie der Gegenwart (151–60): „Un nouveau monde de signes et d'émerveillements se lève“ (160). Für diese Publikationsformen sind ihr ephemerer Charakter sowie die mit ihrer einfachen und schnellen Zugänglichkeit verbundene Schwierigkeit, Blogs und Websites mit literarischem Anspruch und Wert zu finden, kennzeichnend. Letztere gilt es, mit dem ihnen eigenen Rhythmus und Stil lesen zu lernen. Als Blogs von Qualität nennt Maxence z.B. „Etc-iste“ von Thomas Vinau, „La Méduse et le Rénard“ von Guillaume Sicaudeau sowie die Blogs von anaTene Fishturn (155–8). Bedauerlich ist, dass Maxence an dieser Stelle nicht auf die *poésie numérique* eingeht, die ja die eigentliche Revolution im Bereich der poetischen Kreation, nicht nur ihrer Publikation, darstellt. Vielleicht ist dem Verfasser die digitale Kunst, die den Fokus erneut auf die Materialität des Zeichens legt, ebenso wenig geheuer wie die im ersten Kapitel behandelte Poesie des sprachlichen Experimentierens. Wer diese Lücke füllen möchte, kann bei Roberto Simanoswki<sup>13</sup> einen allgemeinen Überblick über digitale Poesie erhalten.

Im *Épilogue* (161–3) betont Maxence die Subjektivität und Vorläufigkeit seiner Darstellung sowie die Schwierigkeit der Vorhersage, welche der vorgestellten Autor(inn)en von bleibender Bedeutung für die literarische Welt sind: „il ne peut en effet exister que des tableaux personnels permettant de se faire une idée de la richesse du présent“ (162). Damit kommt Vf. dem, was dieser Essay leistet, schon näher als mit seinem eingangs gesetzten Ziel einer objektiven Bestandsaufnahme der Gegenwartspoesie. „[C]e recul indispensable et ce sang-froid qui permettent de maintenir une certaine lucidité de non-partisan *a priori*“ (18), die Maxence eingangs als notwendig für sein Vorhaben nennt, sind nicht immer gegeben. Sein ironischer, flapsiger,

<sup>13</sup> Z.B. Roberto Simanoswki, *Textmaschinen – Kinetische Poesie – Interaktive Installation: zum Verstehen von Kunst in digitalen Medien* (Bielefeld: transcript, 2012).



umgangssprachlicher und metaphorischer Stil geht einher mit stark subjektiven, anscheinend von persönlichen Befindlichkeiten des Autors – selbst Poet – geprägten Wertungen. Seine Ausführungen scheinen zum Teil stark auf die Sicht eines männlichen, linksalternativen Autors fortgeschrittenen Alters beschränkt und für eine ähnliche Zielgruppe geschrieben: Der Autor richtet seine Kritik gegen alles, was er als elitär und präventiös empfindet. Autorinnen finden bei ihm in erster Linie auf neun Seiten in dem Kapitel zum weiblichen Schreiben Platz. Dass schriftstellerisches Talent unabhängig von Herkunft und Hautfarbe ist, hebt der Verfasser besonders hervor: „Poètes arabes, noirs, jaunes ou papous, que nous importe! Le talent est partout, et doit être le seul passeport des poètes“ (88). Ebenso integriert er zwar neue Formen der Poesie, verwendet aber gleichzeitig viel Raum darauf, dies zu rechtfertigen: „Alors, acceptons les métamorphoses du temps présent“ (152). Diese Haltung entspricht der einer Generation, die nicht mit Internet und sozialen Netzwerken aufgewachsen ist. Das Explizieren dessen, was eigentlich selbstverständlich sein sollte, strengt mitunter bei der Lektüre an. Die stark assoziativen und zum Teil wenig kohärenten Ausführungen erschweren es überdies, grundlegende Charakteristika der einzelnen Tendenzen herauszufiltern. Präzise Abgrenzungen und Definitionen der einzelnen Strömungen sind nicht immer in ausreichendem Maß gegeben. In jedem Fall ist dieser Essay aber ein Versuch eines ordnenden Überblicks und eine umfassende Zusammenschau von aktuell in französischer Sprache schreibenden Lyriker(inne)n, deren Namen Maxence auch aus Bereichen zusammengetragen hat, in die die Poesie heute sukzessive vordringt und für die es noch keine umfassende Darstellung gibt, namentlich das Internet und die Bühnen und Straßen unserer Städte. Aufgrund der Unübersichtlichkeit und der zeitlichen Nähe des Untersuchungsgegenstands ist dies eine nicht zu unterschätzende Leistung.

\*\*

Um das in *Au tournant du siècle* skizzierte Bild der französischen Gegenwartspoesie zu vervollständigen, sei als Ergänzung vergleichend eine Publikation herangezogen, die 2015 beim Verlag lemieux erschienen ist und sich demselben Untersuchungsgegenstand widmet: Françoise Siris *Le panorama des poètes: enquête sur la poésie francophone du XXI<sup>e</sup> siècle*. Die Journalistin stellt in diesem Band 33 Poeten in alphabetischer Reihenfolge auf je ca. sechs Seiten vor: „Je vous propose, pour chacun, trois ‚entrées‘ possibles: un portrait croqué sur le vif, un entretien avec le poète – comme dans la vie, il vous parle à

bâtons rompus de ses centres d'intérêt –, et bien sûr des poèmes“ (16). Jedes Porträt beginnt mit einer griffigen Unterüberschrift, die dem Namen der Autorin bzw. des Autors folgt und in der Siri schlaglichtartig formuliert, was die jeweilige Dichtung bzw. die Dichterpersönlichkeit ausmacht. So lautet der Untertitel bei der bereits im letzten Jahrhundert als großen Poetin gefeierten Andrée Chedid „Voir plus haut que le mur“ (90) – ein Motto, das die Künstlerin laut eigenen Angaben durch ihr Leben getragen hat und auch ihr Werk kennzeichnet. In einem essayistischen und fragmentarischen Stil zeichnet Françoise Siri anschließend die Porträts der Autor(inn)en, reiht biobibliographische Details aneinander und flicht Zitate der Poet(inn)en selbst ein. Es folgen auf zwei weiteren Seiten Auszüge aus Interviews mit den Schriftsteller(inne)n, die Vf. in den meisten Fällen persönlich getroffen hat. Die Fragen heben größtenteils auf den Bezug der Poeten zur (bzw. ihren Platz in der) Gesellschaft, ihre Positionierung hinsichtlich der Themen, die diese aktuell umtreibt, sowie ihr eigenes Schreiben ab. So kreisen die Gespräche um Politik, Geschichte, Rassismus, Faschismus, Minderheiten, Exil, Sprache und Identität, Reisen, Journalismus, Werbung, Literaturbetrieb, Sport, Natur, Glaube und Musik – und natürlich die Poesie selbst. Anschließend können sich die Leser(innen) anhand von Gedichten bzw. Gedichtauszügen, in vielen Fällen Erstveröffentlichungen, selbst ein Bild des literarischen Schaffens der Schriftsteller(innen) machen. Bei den abgedruckten Gedichten überwiegen klassische Formen, doch finden auch neue und experimentelle Ausprägungen, z.B. die *poésie sonore* Pauline Catherinots (72–7) und die Poesie in Gebärdensprache Mathilde Chabbeys (78–83) ihren Platz.

Ca. zwei Drittel der porträtierten Schriftsteller sind auch in *Au tournant du siècle* zu finden. Wie Maxence bemüht sich Siri um einen vielfältigen und breit gefächerten Zugang, um ihrem Untersuchungsgegenstand in seiner Mannigfaltigkeit gerecht zu werden. Dies geschieht bei ihr freilich nicht durch eine möglichst große Zahl an Autor(inn)en, sondern vielmehr durch eine entsprechende Auswahl: „Les poètes que vous allez rencontrer sont de tous styles et de tous âges, de 35 à 100 ans. La variété vous permet de voir ce livre comme celui de tous les chemins possibles en poésie [...]“ (17). Neben oft schon im letzten Jahrhundert etablierten Größen wie Georges-Emmanuel Clancier und Jacques Roubaud tauchen gleichberechtigt (noch) unbekannte Namen auf, etwa Adeline Baldacchino und Emmanuelle Favier. Anders als Maxence, macht die Journalistin macht bereits im Titel deutlich, dass ihr

Panorama Künstler jeglicher Herkunft, die in französischer Sprache schreiben, darunter auch Nicht-Muttersprachler(innen), umfasst. Zudem besteht ein beinahe ausgewogenes Verhältnis zwischen weiblichen und männlichen Autoren. Ein Drittel der Autoren sind weiblich, was dem Verhältnis zwischen Poetinnen und Poeten in der Realität entspricht.<sup>14</sup> Somit scheint ihre Heterogenität und Vielfalt, die Maxence für seinen Essay so herausstreicht, bei Siri natürlicher und selbstverständlich gegeben. Der Titel zeigt überdies, dass es sich zwar wie bei Maxence um einen Überblick handelt, die Herangehensweise jedoch eine andere ist. Die Schreibenden, nicht die Poesie, stehen im Vordergrund. Siri nimmt nicht den Versuch einer Synthese vor, sondern gibt auf 226 Seiten den Stimmen der Dichterpersönlichkeiten selbst viel Raum – die Polymorphie der Gegenwartspoesie kommt in dieser Polyphonie ihrer Vertreter(innen) zum Ausdruck. Die Tatsache, dass auf dem Buchumschlag die Namen aller Poet(inn)en aufgeführt sind, macht dies auf den ersten Blick erkennbar.

\*

\*\*

In beiden Publikationen geht es nicht nur darum, einer breiten Leserschaft eine Übersicht über die französische bzw. französischsprachige Poesie des 21. Jahrhunderts zu geben, sondern dieser überhaupt zu größerer Sichtbarkeit zu verhelfen. Jean-Luc Maxence stellt in seinem Vorwort fest: „La poésie d’aujourd’hui semble parfois claquer-murée dans un certain anonymat obligé; elle manque de crédibilité, de diffusion, de promotion, de visibilité. Elle est condamnée à une marginalisation de fait, en somme“ (17). Die Frage nach der Gegenwartspoesie ist also immer auch an die Frage nach ihrer Verbreitung geknüpft, wie bei beiden besprochenen Verfassern deutlich wird. Siris Porträts geht eine Untersuchung der aktuellen Rolle der Poesie sowie der Poet(inn)en selbst in der Gesellschaft, insbesondere im Literatur- und Kulturbetrieb, voraus, in der wir erfahren, dass es sich in erster Linie um das Fehlen einer „visibilité institutionnelle“ (13) handelt. Bei Festivals, allen voran dem *Printemps des poètes* und dem *Marché de la Poésie*, steht die Poesie durchaus im Rampenlicht und erfreut sich steigender Zuschauerzahlen. In Buchhandlungen hingegen fristet sie ein Schattendasein. So kommt neben den Selbstverlagen besonders kleinen Verlagen, denen die Entdeckung und Bekanntmachung neuer Autor(inn)en oftmals zu verdanken ist, eine hohe Bedeutung zu (9–17). Dies wird auch bei Maxence – selbst Gründer eines kleinen Verlags für Poesie, *Le Nouvel Athanor*, – gleich zu Beginn deutlich: Er

<sup>14</sup> Françoise Siri in „Les mots migrants“, radio RGB 99.2 FM, 01.09.2015.

widmet seinen Band den großen Verlegern von Poesie: Pierre Seghers, Jean Breton, Bruno Durocher und Pierre-Jean Oswald. An weiteren Stellen hebt er die Verdienste der Verleger(innen), deren Namen oft an die Seite der von ihnen publizierten Poet(inn)en gestellt werden, sowie der Zeitschriften für Poesie wie *NU (e)*, *Nunc*, *Poésie*, *Europe*, *Midi*, *Les Hommes sans Épaules* (103) hervor.

\*\*

Hinsichtlich der geringen Sichtbarkeit der Poesie in der Gesellschaft betont Jean-Pierre Siméon, künstlerischer Leiter des *Printemps des Poètes*, in seinem Vorwort zu Siris Publikation: „contrairement à ce qu'on voudrait nous faire croire [...] [,] les poètes sont ici et maintenant bien présents parmi nous dans la cité [...] [,] ces veilleurs attentifs qui interrogent sans cesse la vie telle qu'elle se fait, telle qu'elle se perd, telle qu'elle se rêve“ (7). Unter dem Schirm Siméons einleitender Worte steht die Poesie bei Siri im Zeichen der Zeitzeugenschaft, ebenso bei Maxence. Zu Beginn von *Au tournant du siècle* unterstreicht Vf. durch Zitate von Léon-Gabriel Gros und Vladimir Jankélévitch die Bedeutung der Zeitzeugenschaft und leitet seinen Essay mit den Worten „Le temps passe, la poésie témoigne“ (7) ein. Die Poesie als „mauvaise conscience de son temps“ (16), hier wird Saint-John Perse zitiert, sie gibt Zeugnis besonders von den Dingen, die unsichtbar und unsagbar sind. Der Poet, der nicht in seinem Elfenbeinturm sitzt, sich auch nicht mit formalen Experimenten und Bauchnabelschau seiner eigenen Disziplin zufrieden gibt, sondern mit seinem Leben und Werk fest im gesellschaftlichen und menschlichen Miteinander verankert ist, davon Zeugnis gibt, es verstehen hilft und gleichzeitig hinterfragt, steht also im Zentrum beider Publikationen. In den von Siri geführten Interviews erscheint die Poesie als aktiver Faktor der sozialen Teilhabe. So hebt beispielsweise Jeanine Baude im Gespräch mit Siri hervor: „le poète [...] est un acteur de la vie, du quotidien. Il agit“ (51). Dass die Poesie „résistance“ (Michel Baglin, 27, vgl. auch Jeanine Baude, 51, Bruno Doucey, 135) oder (mit den Worten Jeanine Baudes) eine „forme de lutte“ (49) sein kann, illustriert Claude Beausoleil am Beispiel des *Printemps érable* in Québec, in dem die Poesie wie während der *Révolution tranquille* wieder auf Spruchbändern und an Mauern gesprayed auftauchte (57). Für Werner Lambersy, geb. 1941 in Anvers als Sohn einer jüdischen Mutter und eines Vaters, der sich der Waffen-SS anschloss, ist die Poesie, wie die Kultur im Allgemeinen, „[celle] qui combat le fascisme“ (159). Freilich ist die revolutionäre Kraft der Poesie nicht in erster Linie in Form eines direkten Beitrags

zu gesellschaftlichen Umwälzungen zu verstehen. Vielmehr macht die Poesie im Medium der Sprache vor, wie Systeme untergraben und neu geschaffen werden können und ist so ein Ort „d'autres visions du monde et de la vie“ (128), wie die Québecer Autorin Hélène Dorion unterstreicht. Die Poesie agiert auch im Kleinen, im zwischenmenschlichen Bereich als „recherche de communion“ (Siri, 96), so bei Andrée Chedid, und, laut Beausoleil, als „lien universel entre les hommes“ (Siri, 56). Michel Baglin bringt dies wie folgt auf den Punkt: „La poésie manifeste au fond une forme de confiance dans le fait que la communication profonde entre les êtres est possible. C'est en cela qu'elle reste vitale!“ (Siri, 27).

\*\*

Die vorgestellten Publikationen ergänzen sich gut und sind kurzweilig und leicht zu lesen. Vertiefte literaturwissenschaftliche Kenntnis über das Gebiet wird man durch sie nicht erlangen, doch eignen sie sich dafür, sich einen ersten Überblick zu verschaffen. Eine vergleichende Lektüre erlaubt es überdies, Aussagen über zentrale Charakteristika der französisch(sprachig)en Poesie der Gegenwart zu treffen: In erster Linie sind hier ihre Heterogenität und Hybridität, die geringe Sichtbarkeit der schriftlichen Poesie und die damit verknüpfte Notwendigkeit ihrer Sichtbarmachung, ihre Verankerung in der Gesellschaft im Sinne einer Zeitzeugenschaft und ihre Fähigkeit, mit der Zeit zu gehen und sich neuen technologischen Entwicklungen nicht nur anzupassen, sondern sie als Erweiterung ihrer Ausdrucks- und Publikationsformen nutzbar zu machen, zu nennen. Da sich beide Bände explizit an eine breite Leserschaft statt eines Fachpublikums richten, sollte man diese mit den adäquaten Erwartungen in die Hand nehmen. Im Falle von Siri überzeugt v.a. das Format, das die Stimmen der einzelnen Autor(inn)en erklingen lässt. Hilfreich ist auch die Zusammenstellung von Internetseiten, Zeitschriften und Festivals bzw. anderen Veranstaltungen für Poesie im Anhang. Wünschenswert wären gleichwohl etwas längere Bibliographien, die das weiterführende Lesen erleichtern. Maxence kann in erster Linie als Fundgrube empfohlen werden. Gerade im Bereich der Blogs und Internetseiten wagt sich der Verfasser auf neues Terrain vor, was umfassende Rechercharbeiten voraussetzt haben mag.<sup>15</sup> Sowohl *Au tournant du siècle* als auch *Le Panorama des poètes* sind gute Ausgangspunkte für tiefer gehende Recherchen.

---

<sup>15</sup> Der Verfasser verweist hier auf die Unterstützung durch den befreundeten Poeten Dominique Boudou.



## Littérature et faillite de l'humain

### *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, par Catherine Coquio

Peter Kuon (Salzburg)

**MOTS CLÉS :** mémoire ; témoignage ; catharsis ; trauma

**SCHLAGWÖRTER :** Rezension ; Erinnerungskultur ; Zeugenschaft ; Katharsis ; Trauma ; politische Kultur ; Coquio, Catherine

Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Le temps des idées (Paris, Armand Colin, 2015), 320 p.

\*\*

Signer un livre par un « Épilogue » qui retrace la biographie intellectuelle de l'auteure, c'est souligner l'importance que celui-ci a, d'abord, pour elle. Cette rétrospective, en style télégraphique, suit le cheminement d'une comparatiste, éprise de poésie baudelairienne, fascinée par la littérature décadentiste, qui, au hasard d'une rencontre avec un anarchiste juif, Mécislas Golberg, se trouve prise dans le filet des catastrophes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, de l'antisémitisme de la Belle Époque à Auschwitz, du génocide des Arméniens à celui des Juifs, du Rwanda au Cambodge, de l'Algérie aux Balkans, de l'Irak en Syrie, d'une guerre à l'autre, à ne pas en sortir. Catherine Coquio, dans son étude des littératures nées de la « faillite de l'humain », se voit obligée de joindre à sa formation comparatiste un savoir nouveau mettant à profit l'ensemble des sciences humaines, et cela pour tenter de comprendre les mécanismes de la Catastrophe et les possibilités de la « transmission [...] après la destruction » (271). « Le nouveau bagage », écrit-elle, « faisait signe à l'ancien, il allait falloir ramasser les deux. La promesse de bonheur laissait place à celle du deuil. Mais celle-ci ne devait pas éclipser celle-là. » (271) Profession de foi d'une philologue qui, malgré tout, ne cesse de croire au pouvoir de la littérature et à l'utilité de son étude. On imagine Sisyphe heureux.

Dans son « Introduction », Catherine Coquio brosse à contre courant un tableau de la *culture de la mémoire* qui « régule et ritualise nos sociétés et nos paysages » (22). Son réquisitoire, violent et brillant, s'attaque aux « totems »

(38) de cette « religion de la mémoire » (24) mondialisée : la victime, le bourreau, le spectre, le témoin, le trauma, la transmission, le deuil, etc. Il vise surtout le concept de *passage de témoin* qui, pensant la transmission, de génération en génération, du trauma hérité, enferme la société dans un deuil sans fin. Ne faut-il pas craindre que l'éthique du trauma partagé n'affaiblisse la pensée du présent et de l'avenir, voire qu'elle se substitue à l'action politique ? L'auteure s'inquiète, à juste titre, d'un « humanisme d'après » (20) qui sert de cache-sexe à la violence de nos sociétés : « Au royaume de Schengen la brutalité normalisée à l'endroit des étrangers indésirables accompagne l'utopie du "plus jamais ça". » (20)

Quels sont les remèdes à la maladie mémorielle ? Catherine Coquio oppose à la « mémoire fétichisée, désamarrée du réel » (26) la mémoire vive des survivants qui portent témoignage de la Catastrophe. La « sécularisation critique » du témoignage passe par le déchiffrement des textes « pour tenter de comprendre la nature singulière de la "vérité" dont ils parlent, eux. » (35–6) Par vérité, l'auteure entend « tout ce qui de la vie, de la mort et du sens a été emporté, mais qui doit se penser et se dire pour qu'un *monde* existe » (35). Cette vérité absente, qui hante le survivant, cause le mal de vérité qui traverse les témoignages. Mais, dans le même temps, le survivant qui s'applique incessamment à dire ce qui manque, professe une foi dans « les pouvoirs du langage » (37) que Catherine Coquio qualifie d'utopique. Dans ce retour à Ernst Bloch et à son ouvrage *Le Principe Espérance*, elle trouve l'argument qui lui permet d'ouvrir la mémoire de la Catastrophe vers le présent et l'avenir.

*Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* s'articule en trois parties qui s'interrogent respectivement sur la crise de la vérité dans les sociétés nées de la Catastrophe, sur la sacralisation de la mémoire et le potentiel utopique du témoignage, enfin, sur le rêve cathartique du dire et faire dire la vérité.

La première partie, « Le mal de vérité », commence par une discussion des réflexions sur le mensonge et la vérité de Koyré, Arendt, Derrida et Lyotard. Avec les régimes totalitaires du xx<sup>e</sup> siècle, qui nient l'évidence, manipulent les faits, réécrivent l'histoire et « fabriqu[ent] une *autre* réalité » (49), le mensonge politique a changé notre rapport à la vérité. La conceptualisation philosophique du *mal de vérité*, qui trouve son origine dans la destruction de la réalité et la négation de l'événement, est, cependant, inadéquate, qu'elle se fasse sous les auspices du mal absolu derridéen ou du différend lyotardien. Catherine Coquio ramène ces discours sacralisants (et, du coup, déréalisants) à la seule instance d'autorité qui soit, à savoir le survivant qui a fait l'expérience



*spécifique* de l'événement effacé et nié, le témoin qui, par après, rétablit le réel par « le langage et sa production de sens » (63). Le témoin, pour exprimer sa vérité, est obligé de donner à son langage une forme qui soit à la hauteur de l'événement vécu :

[...] il faut symboliser la réalité *et* la destruction de la réalité, il faut ramener dans le monde du sens la destruction du sens, il faut dire la méta-réalité de la destruction sans effacer sa réalité : un tel effacement devient folie intime ou trahison quand la réalité fait l'objet par ailleurs d'un effacement pervers. Il faut donc faire imaginer la réalité historique *et* son irréalité qui force l'incrédulité et impose l'anormal : celui de "l'anti-humain" (Primo Levi) et celui du monde inhumain qu'il a fait exister dans le temps humain. L'imagination de l'anormal requiert ici le savoir anormal du témoin, mais la restitution de ce monde requiert aussi une création. Si celle-ci fait défaut le témoignage risque d'être rabattu sur la preuve. (63)

Le combat que mènent les témoins va donc beaucoup plus loin que la réfutation du négationnisme : il s'attaque, de façon radicale, à tout discours qui fausse l'événement. Catherine Coquio suit ce combat, en regroupant des auteurs qui, à première vue, ont peu en commun : Rousset, Margolin, Kouznetsov se battant, dans l'après-guerre immédiat, contre le mensonge qui masquait la réalité du Goulag en URSS ; Chalamov se refusant à sacrifier la vérité symbolique (et nécessairement plurielle) du témoin à celle, factuelle, de la preuve qui servait, entre autres, à incriminer des écrivains tels que Mandelstam, Kiš et Celan ; Kertész s'engageant, sur les traces d'Orwell et d'autres, dans la voie de l'écriture solitaire, obstinée, et par là du refus existentiel du mensonge politique, à la recherche d'une « narration adéquate à l'absurdité de l'expérience » (87) ; Sebald, enfin, Coetzee, Harlan et d'autres héritiers de la Catastrophe, hantés par les traces mémorielles d'atrocités qu'ils n'ont pas vécues, mais comblant le vide de l'expérience par l'imagination. Cette quête du vrai-dire de la part des témoins se heurte, cependant, à une société qui transforme la vérité sur les crimes de masses du xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles en objet de marchandages médiatiques et de litiges politiques. C'est en passant en revue les efforts et les échecs des tribunaux internationaux pour juger les crimes perpétrés en ex-Yougoslavie, au Rwanda et au Soudan, et en rappelant les réactions impuissantes, voire cyniques, de la communauté internationale face à la guerre en Syrie que Catherine Coquio illustre l'éclatement du régime d'autorité de la vérité. Cette fresque comparée des désastres de notre époque, du génocide des Arméniens à l'actualité politique en passant par la Shoah et la Seconde Guerre mondiale, désenclave la mémoire et, dans

le même temps, méduse l'auteure. L'un de ses mérites est justement de ne pas cacher pas sa rage devant la suite interminable de désastres devenus normalité médiatique – sans conséquence – aux yeux des *bystanders* occidentaux. « Mais pour qui », s'écrie-t-elle au sujet de la guerre syrienne, « tout ceci fait-il désastre ? » (109). Face à la perte d'autorité d'une vérité que les instances juridiques n'arrivent pas à établir et que le pouvoir politique n'est pas prêt à respecter, le témoignage peut devenir, selon l'expression – *apocryphe* – d'Antelme, un « modèle d'autorité sans pouvoir » (99). Une telle autorité fragile repose sur la transformation du survivant en auteur, qui trouve « par la langue une voie d'accès à la destruction qui visait sa parole et son corps » (99) et qui réussit ainsi, « par un travail d'écriture individuelle » (100), une forme de transmission.

Dans la deuxième partie de l'essai intitulée « Le témoignage comme utopie et la mémoire comme religion », Catherine Coquio, au lieu de figer le témoignage en objet sacré, cherche à dégager la promesse d'utopie qu'il contient. Les malentendus sont d'ordre épistémique. Figure paradoxale « du savoir et de la foi » (114), le témoignage s'appuie sur une notion de vérité double : « une vérité qui *prouve* et une autre qu'on *éprouve*, une vérité qui *atteste* et une autre qu'on *incarne*, une vérité qu'on *documente* et une autre qu'on *dit*, une vérité qu'on *démontre* et une autre qu'on *vit*, une vérité qu'on *établit* et une autre qu'on *croit* » (115). Ce qui intéresse l'auteure, ce n'est pas d'étudier comment le statut ambigu du témoignage s'articule dans les textes – cela, elle le fait magistralement dans un autre livre<sup>1</sup> –, mais de voir comment la culture de la mémoire se saisit d'un des deux pôles, celui de la vérité pathétique du verbe incarné, pour sacrifier le témoignage. Elle s'en prend avec verve à l'idée selon laquelle les auteurs héritiers, par une « transformation intérieure, presque une *conversion* » (149), pourraient devenir à leur tour témoins. L'idée de *passage de témoin*, voire de *témoin de témoin*, apparue avec le nouveau millénaire, est devenue la baguette magique des discours actuels sur la transmission de la Shoah. Cette idée vise, en réalité, à transférer tout le prestige dont jouissent le survivant et son témoignage aux auteurs dits *de troisième génération* et à leurs fictions. Il s'agit, écrit Catherine Coquio à propos de l'actualité littéraire, d'un « nouveau transfert de sacralité » qui dote le romancier d'une mission « apostolique » (150), celle de créer, par sa fiction une chaîne mémorielle, en convertissant soi-même et ses lecteurs en *témoins*

<sup>1</sup> Catherine Coquio, *La littérature en suspens : écritures de la Shoah. Le témoignage et les œuvres* (Paris : L'Arachnéen, 2015).

*du témoin*. Sa critique d'un « bovarysme testimonial » (121) se nourrit de la conviction que l'empathie de l'héritier se mettant à la place du mort pour revivre son expérience et parfaire son témoignage nécessairement lacunaire, ne contribue pas à une meilleure connaissance des œuvres laissées par les survivants, mais, tout au contraire, qu'elle les déréalise, les déshistorise et les dépolitise. La sacralisation du témoignage « fait obstacle à une réelle passation des textes dans leur puissance de perturbation, et non de régulation » (123). Je ne peux que la suivre sur ce point mais je regrette toutefois que l'auteure reste trop vague sur « le travail critique à long terme » qu'elle appelle de ses vœux et « dont les méthodes sont encore à penser » (123). Dans la suite de son texte, Catherine Coquio retrace, avec une prudence un brin trop académique, la préhistoire de la *culture de la mémoire* actuelle : elle suit les méandres du concept de mémoire (de Maurice Halbwachs au *memory turn*), l'institution du *devoir de mémoire* et l'avènement de la mémoire au second degré, fustigés par Régine Robin<sup>2</sup> et défendus par Marianne Hirsch<sup>3</sup> ; elle commente les réflexions de Lyotard, de Derrida et d'Agamben qui préparent la sacralisation du témoignage du point de vue philosophique ; elle souligne l'importance capitale, dans ce processus, de l'esthétique de la voix dans SHOAH de Claude Lanzmann et revient, enfin, au double statut épistémique du témoignage, en montrant que la valorisation de l'acte de foi s'inscrit dans la tradition chrétienne, dès l'épisode de saint Thomas qui demande une preuve au lieu de croire. « Le passage du témoignage en littérature », conclut l'auteure, « semble réactiver le paradigme théologique du “véritable témoignage”, le *témoignage en esprit*, dès lors que le témoin vise le “sens” à travers les “faits” et cherche une “valeur” » (171).

Afin de libérer la *valeur* du témoignage – texte profane – d'un cadre de référence inadéquat, Catherine Coquio, par un retour à Ernst Bloch, introduit la notion d'utopie. Cette opération, qui consiste à substituer à la grille de lecture théologique une autre d'inspiration marxiste, n'est pas sans risque. On a l'impression que l'auteure, pour sortir de l'impasse d'une culture de mémoire stérile, se saisit du messianisme laïque du *Principe Espérance* comme d'une planche de salut, sans passer au crible critique un utopisme prophétique faisant feu de tout bois (je me rappelle avec nostalgie les amphis combles, à Tübingen, où retentissait le verbe de maître). C'est ainsi qu'elle pêche, par

<sup>2</sup> Régine Robin, *La mémoire saturée* (Paris : Stock, 2003).

<sup>3</sup> Marianne Hirsch, *The generation of postmemory : writing and visual culture after the Holocaust*, (New York : Columbia Univ. Press, 2012).

fois, par un usage passe-partout du terme, en appelant *utopie* des projets impossibles ou irréalisables (« Deux grandes utopies se sont installées au lendemain de l'extermination : établir la preuve de l'événement [...] ; écrire le roman ou poème de la Catastrophe », 195). Dans la logique de son essai, le recours à Bloch est, cependant, nécessaire pour redéfinir le *message* du témoignage et l'ouvrir vers le présent et l'avenir. Catherine Coquio reconnaît la « dimension utopique inhérente au témoignage du génocide » (180) dans « l'usage qui peut être fait du *langage* par un sujet, à qui le langage a manqué » (178). Le témoin, en s'efforçant de traduire « une forme d'inhumanité produite par des hommes [...] dans un langage accessible aux gens "normaux" afin qu'elle soit intégrée dans la gamme [...] des expériences humaines » (178), professe sa foi dans le langage, un langage apte à transmettre l'expérience et à rejoindre cet autre/celui qui ne l'a pas vécue : « L'humain désormais serait ce qui, dans le langage du témoin – celui de l'englouti comme celui du survivant – vient s'adresser au vivant et espère trouver quelqu'un » (202). L'auteure restreint cette dimension utopique au « témoignage de la désappartenance » (182), c'est-à-dire au témoignage du génocide. On peut se demander si la *fonction utopique* blochienne n'est pas à l'œuvre dans tout témoignage visant à transmettre une expérience-limite, qui requiert « une refonte intégrale du langage et de la pensée » (182). Il vaudrait alors la peine d'étudier les traces que laisse cette fonction utopique dans le « récit de l'anormal, de l'inconnu ou de l'impossible, vécu par un homme *a priori* ordinaire et qui doit [le] faire partager au grand nombre » (178), c'est-à-dire dans le témoignage *ordinaire* qui se débat avec le langage sans toujours réussir à le refondre. L'intérêt de l'auteure se porte, cependant, davantage sur ce qu'elle appelle l'« authentique création testimoniale » : « le témoignage [...] "hissé au niveau de l'art", mais un art fortement déplacé, étrangé par la découverte verbale d'une "réalité exceptionnelle", bien que celle-ci ne soit "étrangère", ni à l'âme ni à l'histoire humaines » (186). J'éprouve, je dois l'avouer, un certain malaise face à cette quête du *haut de gamme* dans le domaine testimonial, car les livres de Kertész, de Chalamov, de Kiš, pour relever d'« un art anti-littéraire » (185), ne sont pas moins entrés dans le royaume de la littérature. Il est pourtant vrai (et Catherine Coquio le souligne avec force) que l'entrée en littérature de textes qui réfléchissent « jusqu'au bout la scission d'humanité, donc jusque dans le langage à utiliser ou réinventer » (203) déplace les lignes de partage du champ littéraire, en ancrant la crise du langage, moteur de la modernité, dans la référentialité incontournable de la Catastrophe et, par là même, en introdui-

sant au sein de la littérature sa propre mise en question, radicale et permanente.

La troisième partie de l'essai, « Le retour de la catharsis », à partir de l'idée héritée de la tragédie grecque qu'il peut y avoir une vie d'ensemble après les grandes catastrophes, à condition que la vérité soit dite et partagée, s'attache à dégager un principe *Espérance* pour notre temps. En revenant sur les grands procès contre les criminels nazis (Nuremberg, Francfort et Jérusalem), sur les tribunaux internationaux mis en place dans les années 90, sur les diverses formes de justice transitionnelle en Afrique du sud (la Commission Vérité et Réconciliation), au Rwanda (les Gacaca), au Cambodge (les Chambres Extraordinaires) et ailleurs dans le monde, Catherine Coquio suit « les modulations de *l'idée cathartique* lorsqu'elle passe par les mots "transition", "réparation" et "réconciliation", associés aux idéaux de "justice", "mémoire" et "vérité" » (218). Elle passe un peu rapidement sur le potentiel cathartique qu'impliquent les différentes procédures judiciaires ordinaires et extraordinaires, pour s'arrêter plus longuement sur l'analogie entre rituel judiciaire et scène théâtrale. Le théâtre du génocide, de *L'Instruction* de Peter Weiss à nos jours, reprend la *forme-procès* et crée l'espace public qui permet au témoin de dire sa vérité et de trouver l'écoute des autres, afin que la *catharsis* individuelle et collective puisse avoir lieu. Cette « "nouvelle catharsis" à caractère "panique" » (216) se fait jour dans un théâtre politique qui, partout dans le monde, met sur scène les barbaries contemporaines (Rwanda, Bosnie, Cambodge, Libéria, etc.). Un tel théâtre, observe l'auteure, « rappelle les origines de la tragédie, qui racontait, chez Eschyle, la déchirure familiale et le chaos de la guerre, puis la création de l'aréopage nécessaire à la cité, le pardon des Bienveillantes aux Atrides, la réconciliation de Zeus et Prométhée » (236). Alors que le recours à la vieille notion de *catharsis* dans ce rapprochement de la justice et du théâtre est tout à fait pertinent, je suis moins convaincu de la tentative, un peu forcée, de débusquer le *cathartique* dans les méandres du débat (très) français sur « le caractère "irreprésentable" ou non du génocide dans le domaine esthétique et cinématographique » (218). Il est vrai que l'interdit de représentation sous-entend la « condamnation de la catharsis » (238), toutefois quand le terme est exceptionnellement employé par Claude Lanzmann, l'un des protagonistes du débat, ce n'est pas la catharsis, née du « dire-vrai » (224) du témoin qui est rejetée, mais la catharsis sentimentale et fautive, celle produite par des auteurs de fictions (ainsi Steve Spielberg dans *SCHINDLER'S LIST*). Si la reprise – magistrale – du vieux dé-

bat, d'Adorno à Rancière, ne gagne rien sous cet éclairage, en revanche, elle prépare l'apparition triomphale, en clôture de l'essai, d'Imre Kertész, prix Nobel 2002. Catherine Coquio, en effet, n'aurait pas pu trouver meilleur témoin pour appuyer son plaidoyer contre une *culture de la mémoire* et pour une *culture de la catharsis*. Imre Kertész, écrit-elle, « fait de la catharsis après la catastrophe l'enjeu majeur de la civilisation européenne » (255). Cette catharsis ou, plutôt, cette possibilité de catharsis, repose sur l'effort des témoins pour faire imaginer aux autres, par une œuvre littéraire ou artistique, la réalité irréparable de la catastrophe, le pire de leur civilisation, afin qu'ils puissent l'affronter avec lucidité, dans le présent et le futur. Dans *Être sans destin*, l'art kertészien *figure* le camp, au lieu de le représenter, en recourant à une esthétique de la distanciation. Cet art vise à la prise de conscience du lecteur et non pas à son identification sentimentale. C'est pourquoi Imre Kertész prend la défense de LA VIE EST BELLE contre SCHINDLER'S LIST, en distinguant entre catharsis et *kitsch*, à savoir « l'échec et la caricature de la catharsis » (259). Je m'étonne que Catherine Coquio, dans son réquisitoire contre la culture de la mémoire, n'approfondisse pas cette distinction cruciale, qui s'avère une boussole indispensable pour naviguer dans la marée montante des fictions sur la Catastrophe, plus ou moins documentaires, écrites par la génération des *passeurs* de mémoire. Quels sont les critères qui permettent de distinguer l'*holocauste kitsch* d'une œuvre – qu'elle soit de fiction ou non, écrite par un témoin ou non – authentiquement cathartique au sens de Coquio-Kertész, c'est-à-dire capable d'exposer l'auteur et ses lecteurs, corps et âme, à l'insupportable, sans noyer leur sens critique dans un sentimentalisme bon marché ? En contournant ce débat, Catherine Coquio reste tributaire d'une approche littéraire, au fond téléologique, qui éclaire une série d'exemples, les témoignages de l'extrême, par un texte-phare : *Être sans destin*.

*Le mal de vérité*, malgré mes critiques, est un grand livre et un livre nécessaire, si l'on voit, avec Catherine Coquio, l'urgence de dépoussiérer une culture de la mémoire de plus en plus muséale. Il brille, certes, par ses réflexions philosophiques, par son érudition savante, par un savoir encyclopédique sur tout ce qui touche, de près ou de loin, aux catastrophes des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles. Mais il brille, surtout, par la verve de l'auteure qui ne cache pas son désespoir et son espoir : désespoir, quand elle voit la culture de la mémoire – chiffrée Auschwitz – de nos sociétés occidentales fermer les yeux sur les génocides antérieurs et postérieurs, qui se passent aujourd'hui et ne cessent de se préparer ; espoir, quand elle découvre dans les témoignages des

---

survivants, à condition qu'ils réussissent la transmission d'une expérience à la limite du dicible, une catharsis qui permette de retrouver la vie et de regarder vers l'avenir. *Le mal de vérité* pose les bonnes questions, les questions auxquelles nous – spectateurs des catastrophes – devons répondre, des questions qui, en vérité, font mal.





# Der Traum als Forschungsgegenstand literatur- und kulturwissenschaftlicher Romanistik

## Ein Rundflug mit Zwischenstopps

Marie Bonnot, Kristina Höfer, Agnes Karpinski, Martin Meiser, Janett Reinstädler, Sigrid Ruby und Christiane Solte-Gresser (DFG-Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“ (GRK 2021), Saarbrücken)

**SCHLAGWÖRTER:** Rezension; Traum; Graduiertenkolleg „Europäische Traumkulturen“

\*\*

Seit Menschen träumen, denken sie auch über Träume nach; und seit sie sich künstlerisch betätigen, spielt der Traum in ihrem Schaffen eine bedeutende Rolle. Als Forschungsobjekt der Literatur- und Kulturwissenschaften tritt das Träumen besonders hervor, seit die psychoanalytische Traumforschung einerseits die grundlegende Bedeutung des Traumes für individuelle und kulturelle Prozesse offengelegt hat, andererseits aber die Psychoanalyse nicht mehr als die einzige oder dominante Deutungsmacht gelten kann, die den Zugriff auf dieses komplexe und höchst ambivalente Phänomen bestimmt. Die intensive neurophysiologische und kognitionswissenschaftliche Forschung zum Traum zeigt: Wie die psychologische Traumforschung, so sind auch naturwissenschaftliche Ansätze (noch) immer auf die Vermittlung des Traumes durch Erzählungen oder Bilder angewiesen. Narrative oder visuelle Traumdarstellungen sind somit auch ein interdisziplinär relevanter Forschungsgegenstand.

Spezifisch kulturwissenschaftliche Fragen an Traumerzählungen, Traumbilder oder Traumfilme werden vorrangig aus zwei sich ergänzenden Perspektiven gestellt: Zum einen rekonstruieren wissenschaftliche Ansätze ästhetische Traumdarstellungen vor dem Hintergrund entsprechender Traumkonzepte in wissens- oder kulturgeschichtlicher Dimension. Damit tragen sie der besonderen Interdisziplinarität von Traumdiskursen als Forschungsobjekt Rechnung. Zum andern beschäftigt sich eine (medien-) ästhetisch oder gattungsspezifisch ausgerichtete Perspektive mit Fragen

der Materialität und Medialität künstlerischer Traumgestaltung innerhalb ihrer spezifischen ästhetischen Traditionen. Im Mittelpunkt des Interesses stehen hier narrative, poetische, filmische, dramatische, musikalische oder ikonographische Verfahren, die oftmals gerade in komparatistischer, inter- oder transmedialer Perspektive hervortreten.

Bei beiden Blickrichtungen stehen ästhetische Traumdarstellungen im Fokus: Träume werden in den Künsten etwa als Themen, Motive, Topoi, Handlungsmuster, symbolische Deutungsangebote, narrative Modelle, historische Stoffe oder diskursive Rahmungen analysiert. Das Spektrum ihrer Funktionen ist damit ausgesprochen breit. So vermögen literarische Träume das Traumwissen ihrer Zeit (oder auch historisch tradierte Traumdiskurse) zu illustrieren, zu popularisieren, zu kritisieren, zu idealisieren oder zu subvertieren, um nur einige besonders offensichtliche Zusammenhänge zwischen Wissenschaft und künstlerischer Darstellung jenseits einer rein ästhetischen Verwendungsweise zu nennen. Über weite Epochen und Kulturräume hinweg bilden Träume jedenfalls in literarischen Texten, bildkünstlerischen Arbeiten, Filmen, Musik oder Theaterstücken ein anhaltendes Faszinosum. Denn Traumdarstellungen befragen immer auch das grundsätzliche Verhältnis von Realität und Imagination und dienen damit der (autoreflexiven) Auseinandersetzung mit Potenzialen und Grenzen der Literatur und der bildenden Kunst selbst. Nicht zuletzt dies macht sie für literatur- und kulturwissenschaftliche Forschungsperspektiven besonders attraktiv.

Angesichts der skizzierten Breite und Komplexität des Themas bieten sich vielfältige Anknüpfungspunkte für die romanistische Forschung. Alle romanischen Kulturen weisen nicht nur bedeutsame Traumdarstellungen auf; im Laufe der kulturgeschichtlichen Entwicklung finden auch stetige intertextuelle oder intermediale Auseinandersetzungen mit den kanonischen Arbeiten und ihren Traditionen statt. Man denke nur an die lateinisch-römische Philosophie und Kirchengeschichte, die italienische Renaissance-Malerei, das spanische Barock-Theater, Opern aus dem *siècle classique*, philosophisch-literarische Texte der französischen Aufklärung, Lieder und Poesie der Romantiker oder den französischen Surrealismus – sie alle sind kaum zu verstehen, ohne das Phänomen des Traumes und seine geschichtlichen Fortentwicklungen in besonderem Maße zu berücksichtigen.

So hat sich gerade die romanistische Forschung der letzten Jahre dem Traumthema intensiv zugewandt. Wenngleich der Forschungsstand in die-

sem Bereich inzwischen nur noch schwer zu überblicken ist, so fällt doch auf, dass systematisch angelegte, theoretisch fundierte und synthetisierende Überblicksdarstellungen nach wie vor eine Ausnahme darstellen.

Den größten Raum nehmen nach wie vor solche Arbeiten ein, die bestimmte ästhetische Traumdarstellungen einzelner Künstler/innen, Epochen oder Gattungen monographisch behandeln. So setzt sich, um hier lediglich einen ersten schlaglichtartigen Einblick zu geben, etwa Grażyna Maria BOSY mit den Beiträgen der romanischen Lyrik des Mittelalters zur Motiv- und Themengeschichte des Träumens auseinander. Die frühe Neuzeit in Frankreich bildet den Fokus für Nathalie DAUVOIS' und Jean-Philippe GROSPELLINS Arbeit zu Rhetorik und Ästhetik von Träumen in literarischen und philosophischen Texten. Den Traum in der französischen Lyrik von der Romantik bis zum Surrealismus behandelt die Studie von Inga BAUMANN. Antonio ALATORRE legt umfangreiche Studien zum erotischen Traum in der spanischen Poesie des *siglo de oro* vor; die Geschichte der spanischen Traumdarstellung als eigenes Genre wird von Teresa GÓMES TRUEBA rekonstruiert. Aus kunstwissenschaftlicher Sicht widmet sich Stefanie HERAEUS französischen Traumdarstellungen vor allem des 19. Jahrhunderts. Für denselben Zeitraum und ebenfalls in Frankreich erforscht Vanessa PIETRANTONIO den Traum als Archetypus des *sottosuolo*. Uta FELTEN setzt sich unter anderem mit der Traumästhetik Buñuels, Antonionis, Borges' und Tabucchis auseinander. Herbert FRITZ widmet sich dem Traum im spanischen Gegenwartstheater; die labyrinthische Struktur im frankophonen marokkanischen Roman ist Gegenstand der Monographie von Khalid IDOUSS.

An komparatistischen Arbeiten, die neben romanischen auch weitere Kulturräume berücksichtigen, wäre vorrangig Peter André ALTS umfassende Studie über Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit zu nennen. Die Arbeit von Francesca BRAVA vergleicht deutsche und französische Romane der 1970er Jahre. Ebenfalls ein deutsch-französischer Blick liegt Nadja KALTWASSERS Forschungen zu Traum und Alptraum in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts zugrunde.

Die Auseinandersetzung mit Traumdarstellungen aus dezidiert kultur- und wissenshistorischer Perspektive stellt einen weiteren Schwerpunkt innerhalb der gegenwärtigen Romanistik dar. In diesem Zusammenhang bietet Gabriela CERGHEDEAN einen Einblick in den westlichen Literaturkanon, der insbesondere das spanische Mittelalter berücksichtigt. Aus einer kirchengeschichtlichen Perspektive rekonstruiert Burkhard FREIHERR

VON DÖRNBERG die westliche Tradition der Traumdeutung bis zu Augustinus. Sylviane BOKDAM widmet sich ausgiebig der Theorie und Poetik des Traumes in der Renaissance. Traumtheorien, Repräsentationsweisen des Träumens und ihre Interaktionen im französischen 17. Jahrhundert stehen hingegen im Zentrum der Studien von Florence DUMORA. Die Monographie zur Geschichte des Traumes von Jacqueline CARROIS bietet ebenso wichtige Erkenntnisse für die interdisziplinäre Traumforschung wie Susanne GOU-MEGOU, die das Verhältnis von Traumästhetik und Traumdiskurs bei Nerval, Breton und Leiris analysiert.

Zahlreiche Aufsatzbände versuchen der Vielfalt des Themas durch eine dezidierte Heterogenität der Ansätze und Zugänge gerecht zu werden. Dies hat den Vorteil, dass der Traum sowohl historisch als auch theoretisch-methodisch aus einem weiten Blickwinkel erforscht werden kann. Eine synthetische Gesamtschau lässt sich damit allerdings kaum erreichen; der Erkenntniswert liegt meist vielmehr in den Einzelstudien selbst, die um die Traumthematik herum versammelt werden. Aber auch hier wird den Beziehungen zwischen Traumdiskursen und literarischen oder anderen ästhetischen Artefakten ein wichtiger Raum zugestanden. Marie GUTHMÜLLER und Susanne GOU-MEGOU geben einen umfangreichen Band über onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart heraus. Die Zusammenhänge zwischen Traum und Wissenschaft in der italienischen Literatur wiederum sind Gegenstand der von Natascia TONELLI publizierten Studien. Die spanische Traumliteratur und ihre jeweils zeitgenössischen Traumdiskurse stehen im Zentrum gleich dreier Tagungsakten, nämlich der Sammelbände von Estrella RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Kateřina DRSKOVÁ und Laura DOLFI.

Aus dem hier skizzierten Spektrum an romanistischer Traumforschung werden im Folgenden einige ausgewählte Arbeiten zur kulturellen Traumdarstellung genauer in den Blick genommen und, was die jeweiligen Forschungsgegenstände angeht, chronologisch präsentiert: Die Teilrezensionen reichen von historischen Studien zu lateinischen Kirchentexten der römischen Antike über das Mittelalter und die französische Renaissance bis hin zum spanischen Gegenwartsdrama. Vorangestellt werden zwei Arbeiten aus dem Bereich der komparatistischen, vorrangig französischen und spanischen Literaturwissenschaft, die sich zur Aufgabe gemacht haben, einen größeren historischen Zeitraum monografisch abzudecken und da-

mit Einblicke in die literaturgeschichtliche Entwicklung der ästhetischen Traumdarstellung zu liefern.

Von den seit den 2000er Jahren erschienenen frankophonen Werken zur Traumdarstellung in der Literatur des 20. Jahrhunderts liefern nur relativ wenige eine Gesamtschau. Es gibt zwar Werke, die zumindest in Teilen oder auch monografisch die Traumthematik in Werken bestimmter Autoren, wie z.B. Henri Michaux, Michel Leiris oder Raymond Queneau, untersuchen, nur wenige jedoch befassen sich mit einem umfangreicheren Korpus oder beleuchten die Traumdarstellung aus einem theoretischen Blickwinkel.

Julie WOLKENSTEIN indes hat in ihrem Buch *Les récits de rêve dans la fiction*, das 2006 bei Klincksieck erschienen ist, diese Herausforderung angenommen und sich mit dem Verhältnis zwischen Traum und Fiktion aus ästhetischer wie auch narratologischer und epistemologischer Perspektive auseinandergesetzt. Hierfür bedient sie sich nicht nur verschiedener Beispiele aus diversen Epochen – von der Antike (Artemidor, Aischylos, Sophokles) über das Zeitalter des Barock (Shakespeare), der Klassik (Corneille, Racine, Pascal, Descartes), Romantik (Novalis, Hugo), der Moderne (George Du Maurier, Kafka, Larbaud, Proust, Schnitzler) bis hin zur Gegenwart, sondern sie räumt auch – ganz im Sinne eines komparatistischen Ansatzes – der Cineastik einen größeren Platz ein, mit Filmen von George Méliès, Alfred Hitchcock (REBECCA, SPELLBOUND, VERTIGO), Stanley Kubrick (EYES WIDE SHUT), David Lynch (MULLHOLLAND DRIVE) und Arnaud Desplechin (ROIS ET REINE).

Wolkensteins Essay ist in 50 Fragen aufgliedert, deren unterhaltsame Formulierungen („Le freudisme est-il soluble dans le cinéma hollywoodien?“, „Pourquoi Gary Cooper rêve-t-il du logo de la Paramount?“) den wissenschaftlichen Anspruch des Werks jedoch in keiner Weise schmälern. Ziel des Werks, so die Autorin, sei es, „de parcourir de manière subjective et sélective l'histoire littéraire et cinématographique et d'ouvrir, à partir d'exemples précis, une réflexion sur la relation entre rêve et fiction“ (12). Diesem Maßstab Rechnung tragend, enthält das Werk eine Abfolge von Analysen konkreter Beispiele und theoretischen Abhandlungen unter Berücksichtigung narratologischer und ästhetischer Aspekte von Traumepisoden in unterschiedlichen Fiktionsgattungen (Roman, Theater, Kino). Des Weiteren befasst sich die Autorin mit der kritischen Rezeption dieser Traumsequenzen – insbesondere unter Berücksichtigung der Kritik aus psychoanalytischer Perspektive –, um schließlich den fiktiven Status von Traumdarstellungen zu hinterfragen und den Begriff der Fiktion zu überdenken.

Zunächst steckt sie den Untersuchungsgegenstand ab: die Darstellung nächtlicher Träume der Protagonisten, die in einen fiktiven Kontext eingebettet wird, indem „au sein d'un ouvrage d'imagination, une parenthèse radicalement irréelle, une fiction au carré“ erschaffen wird, „qui pourra par ailleurs viser la véracité, la vraisemblance, tenter d'imiter au plus près les particularités du rêve réel“ (10). Anhand von Arbeiten Dorrit Cohns (*Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*, 1978, und *The distinction of fiction*, 1999), Gérard Genettes (*Figures III*, 1972, und *Nouveaux discours du récit*, 1983) sowie Jean-Daniel GOLLUTS *Conter les rêves* von 1993 – die sich eingehender mit der Traumdarstellung befassen – betrachtet Julie Wolkenstein die narratologische Funktion der Traumdarstellung in der Fiktion und unterstreicht deren doppelte Funktion: das dramatische Moment einerseits (zum Beispiel durch mögliche prophetische Eigenschaften des Traums) und das psychologische andererseits (da er Einblicke in das Seelenleben der Protagonisten erlaubt). Mithilfe eines Vergleichs der in den verschiedenen Epochen und Medien gewählten ästhetischen Mittel und der zwischen dem fiktiven Rahmen und der Traumdarstellung erzeugten Kontraste zeigt Wolkenstein auf, dass Traumepisoden sich nicht immer durch einen deutlichen ästhetischen Bruch oder Verfremdungseffekte, wie man sie eigentlich erwarten könnte, vom Gesamtkontext abheben, in den sie eingebettet sind. Eine Gegenüberstellung des linguistischen und narratologischen Ansatzes lässt sie den Status der Traumdarstellung im Roman im Lichte narrativer Techniken, wie z.B. dem inneren Monolog, überdenken und die Hypothese aufstellen, dass die allmähliche Abkehr der Romanciers vom Traum als Episode darauf zurückzuführen ist, dass „l'écriture romanesque, au xx<sup>e</sup> siècle, s'appropri[e] les formes du récit de rêve“ (79). Wolkenstein vermutet, dass die mit der Emanzipation des Traumdarstellungsgenres – bei Breton, Éluard, Aragon, Yourcenar oder auch Queneau und Perec – einhergehende Ausweitung der Traumästhetik auf andere Textsorten sich dem Einfluss der Psychoanalyse, aber auch des Films verdankt, „qui introduit une concurrence redoutable dans la représentation de l'expérience onirique“ (76).

Sie zeigt, dass Traumdarstellungen in hohem Maße die Sinne ansprechen und stets mehr oder weniger interpretationsbedürftig sind. In diesem Zusammenhang geht sie – insbesondere unter Bezugnahme auf André Green, George Devereux und Jean Bellemin-Noël – auf die Geschichte der psychoanalytisch orientierten Kritik der Traumdarstellung ein. Anhand der von ihnen durchgeführten Analysen von Werken der griechischen Tragödie oder

Prousts stellt sie zum einen die Gelehrtheit ihrer Überlegungen, zum anderen aber auch die Risiken des hermeneutischen Reduktionismus der psychoanalytischen Deutung heraus. Die Träume fiktiver Protagonisten, so Wolkenstein, dürften nicht mit echten Träumen verwechselt werden. Diese ästhetische Schöpfung – die umso größer ist, wenn sie in ein größeres Werk eingebettet wird – dürfe nicht psychoanalytischen Untersuchungen unterzogen werden, die dazu neigten, die auf Papier oder Zelluloid gebannten Kreaturen als vollständige psychische Wesen zu begreifen.

In ihrem Essay beleuchtet Julie Wolkenstein zudem die stimulierende Wirkung, die die Traumdarstellung auf das fiktive Genre hat. Sie zeigt, wie das der Fiktionsgattung immanente Potenzial, viele Individuen an einer höchst eigenartigen und intimen Erfahrung teilhaben zu lassen, besonders im Fantasy- und Science-Fiktion-Genre mithilfe einer Traumepisode ausgeschöpft werden kann. Über die Werke von Philip K. Dick (*Au bout du labyrinthe*) und George Du Maurier (*Peter Ibbetson*) schlägt sie den Bogen zu den philosophischen Abhandlungen Descartes', Pascals oder Roger Caillois' über den Bezug zur Realität und der Pluralität der Welten. Auch die Gattungen Autobiographie und Autofiktion werden, insbesondere anhand des Werks Guillaume Dustans (*Plus fort que moi, Nicolas Pages*), aus einem neuen Blickwinkel betrachtet, bei dem der Traum – wenngleich eigentlich nicht als solche konzipiert – wie eine Art Fiktion wirkt, die aus dem Innern heraus das autobiographische Werk beleuchtet.

Im letzten Kapitel ihres Buchs „Le rêve fictif est-il une fiction au carré?“ arbeitet Julie Wolkenstein heraus, dass eine Traumepisode immer eine Funktion innerhalb der Gesamtwirkung eines Werks erfüllt. Gerade weil sich eine Traumepisode so leicht einbetten, so selbstverständlich niederschreiben lasse und bei der Lektüre so augenfällig sei, so Wolkenstein, erfülle sie immer einen Zweck. Abschließend greift sie Freud auf und kommt mit der vortrefflichen Paraphrasierung zu dem Fazit: „le rêve fictif est la voie royale d'accès à la fiction“ (160). Möglicherweise ist dieser Weg aber auch – diese These sei erlaubt – ein Schleichweg, der den Zugang zur Literaturwissenschaft eröffnet.

Neben der französischen Literatur, die eine regelrechte Fundgrube für literarische Traumdarstellungen darstellt, erweist sich ein Blick nach Spanien als besonders produktiv: Gleich zwei der bekanntesten künstlerischen Traumdarstellungen stammen aus spanischer Feder, nämlich das philosophische Barockdrama *La vida es sueño* (1636) von Pedro Calderón de la Barca

und Francisco de Goyas Radierung *El sueño de la razón produce monstruos* (ca. 1799). Jenseits dieser meisterhaft vieldeutigen und weit über die Landesgrenzen hinaus wirkenden Kunstwerke, finden sich in Spanien vom Mittelalter bis heute unzählige weitere ästhetische Gestaltungen von Träumen. Umso überraschender ist die diesbezüglich eher schlechte Forschungslage: Es lassen sich keine 20 Monographien über den Traum in der Kultur Spaniens bibliographieren, zwei Drittel davon widmen sich nur jeweils einem Autor/-Künstler (F. de Rojas, Lucrecia de León, Quevedo, Calderón, Goya, Galdós, A. Machado, García Lorca, Dalí). Zudem ist die Hälfte der Monographien vor 20 und mehr Jahren publiziert worden, keine einzige nach 2006 erschienen. Von den sechs Studien mit breiterer Perspektive fokussieren drei das Mittelalter und die frühe Neuzeit, eine das 20. Jahrhundert; lediglich zwei Bücher bieten einen umfassenden historischen Überblick über Träume in der spanischen Literatur.

1999 im prestigevollen Madrider Wissenschaftsverlag Cátedra publiziert, präsentiert *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género* von Teresa GÓMEZ TRUEBA die bislang umfassendste Darstellung des Traumes in der spanischen Literatur. Im einleitenden Kapitel werden die Prätexte der klassischen Antike und des europäischen Mittelalters (u.a. *Roman de la Rose*, Macrobius, *Divina Commedia*, Boccaccio) benannt und die Relevanz der allegorischen, religiösen und Liebes-Motive in den Träumen seit der mittelalterlichen iberischen Lyrik und Prosa (z.B. Marqués de Santillana, Juan de Mena) betont. Dabei fasst Gómez Trueba die untersuchten literarischen Träume nicht als Motiv, sondern als Gattung mit den folgenden Charakteristika: markiertes Träumen von literarischen Figuren; das Motiv der Traumreise als zweifache Öffnung von Aussagemöglichkeiten (Betonung der textuellen Fiktionalität durch den Traum; Entdeckung neuer Regionen/Sinnsetzung durch die traumhafte Reise in ein Anderswo) sowie, verstärkt seit den Traumsatiren Quevedos, Sozialkritik, didaktische Ausrichtung, Wissensübermittlung und moralische Belehrung (Quevedo, Saavedra Fajardo, A. López de Vega, Polo de Medina etc.). Ab dem 18. Jahrhundert finden sich zunehmend ‚wissenschaftliche Traumreisen‘ in fremde Welten/Sphären (insbes. Torres Villarroel) auf die im 19. Jahrhundert der Übergang zur Science Fiction folgt (u.a. Castillo y Mayone, Enrique Gaspar).

Die sehr kenntnisreiche, sorgfältig recherchierte und eloquent formulierte Studie vermag damit die Kontinuität der Gattung vom spanischen Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nachzuweisen. Hier schließt



die Autorin ihr (detailliert vorgestelltes) Korpus mit der Begründung, ab der Romantik trete das *Unvorhersehbare* des Traumes als neues (auch ästhetisches) Charakteristikum auf und löse die bisherige Gattungstradition zunehmend ab. Führen der gewählte thematische Zugriff wie die breite diachrone Perspektive zu ebenso originellen wie überzeugenden Befunden, beeinträchtigt die unklare Gliederung der Arbeit ein wenig die Überzeugungskraft der Argumentation. So fallen innerhalb der Kapitel anachronistische Beispielfolgen auf, die die vorgenommenen Einteilungen zuweilen verunklaren, zugleich öffnet die Gesamtanlage der Arbeit Wiederholungen die Tür, indem dieselben Beispiele (von insgesamt 40 Autoren) unter unterschiedlichen Aspekten immer neu aufgegriffen werden. Weiterhin sind eine sehr starke Zentrierung auf Quevedo sowie die (schon im Titel nicht markierte) Gleichsetzung von literarischem Traum mit der literarischen Traumreise markant. Kapitel drei vertieft die zuvor skizzierten Merkmale der literarischen Traumreise und ihrer Funktion für das Erzählen. Hierzu wird zunächst das Spektrum des Traumwissens in Spanien entfaltet, wo klassische europäische Traumtheorien (Cicero, Platon, Artemidor, Macrobius) rezipiert und um eigene Bearbeitungen (Juan Luis Vives, Montaña de Montserrat u.a.) erweitert wurden. Weiterhin stehen hier die in literarischen Träumen bereisten Räume (Kosmos, Hölle, mythische Welten, fremde Länder etc.), die Protagonisten der Reiseträume (Autor, ein Cicero, allegorische Figuren) sowie das erzählte Aufwachen im Zentrum der ästhetisch gestalteten Träume. Nach einer kurzen Zwischenbilanz in Kapitel vier (welches Quevedo überzeugend als ‚Scharnier‘ der spanischen Traumliteratur bewertet), folgt in Kapitel fünf eine Auseinandersetzung mit der in Spanien so dominanten Entmythisierung und Parodie des Traumes, die in eine sehr prägnante Analyse der Episode der ‚Höhle des Montesinos‘ im *Quijote* führt. Kapitel sechs ist dem Resümee der gesamten Arbeit gewidmet, betrachtet jedoch auch neue Aspekte hinsichtlich der Funktion des literarischen Traumes (Traum als – anderer – Zugang zu Realität und Wahrheit, als Wahrscheinlichkeitsillusion, als Vorwand zur Inhaltsakkumulation, als Ermöglichung der Ambiguität zwischen Realem und Geträumtem). Ein aussagekräftiger Fußnotenapparat und die gut einhundert Titel umfassende Bibliographie der Sekundärliteratur sichern die Arbeit wissenschaftlich ab und bieten einen exzellenten Fundus für weitere Studien.

Insgesamt ist die Publikation trotz der dargelegten Kritik als aktuellste und umfassendste Studie zum literarischen Traum in den iberischen Traum-

kulturen eine unverzichtbare Referenz und zur Lektüre unbedingt zu empfehlen. Zugleich zeigt sie auch, dass eine Überblicksdarstellung des Traumes in der *neueren* spanischen Literatur nach wie vor aussteht.

Burkard FREIHERR VON DÖRNBERGS Monographie *Traum und Traumdeutung in der alten Kirche: die westliche Tradition bis Augustin* aus dem Jahre 2008 stellt eine historisch-kritische Untersuchung von Aussagen zum Traum dar. Untersucht werden lateinischsprachige christliche Autoren (Tertullian, Cyprian, Minucius Felix, Arnobius, Laktanz, Ambrosius, Prudentius, Hieronymus; Augustin bleibt ausgespart), Märtyrerberichte (Passio Perpetuae, wahrscheinlich von Tertullian redigiert, sowie Passio Mariani und Passio Montani, beide in Nordafrika entstanden) und Heiligenviten (Hieronymus' Viten der Einsiedler Paulus und Hilarion sowie die Vita Martini des Sulpicius Severus).

Das Unplanbare und Ambivalente des Traumes, das sich die Literatur seit jeher zunutze macht, wird auch in christlichen Äußerungen deutlich. Seit Tertullian folgen sie einer pagan-antiken Dreiteilung der Träume: Sie stammen entweder von Gott, von den Dämonen oder von der Seele. Diese Einteilung geschieht jedoch nicht ohne Variationen: Von Gott können nur wahre Träume stammen; Träume mit problematischem Inhalt werden als Gefährdung der christlichen Selbstabgrenzung von der griechisch-römischen Umwelt sowie als Gefährdung des christlichen Lebenswandels wahrgenommen. Nach von Dörnberg lässt sich die gängige These einer generellen Skepsis gegenüber Träumen und Visionen in der werdenden Großkirche nicht halten, so sehr etwa bei Hieronymus auch biblische traumkritische Texte virulent werden. Im Gegenteil: Christliche Autoren verwenden pagan-antike Motive, um ihre Anliegen zu unterstreichen, wie von Dörnberg an Laktanz, Ambrosius und Prudentius nachweist. Laktanz greift das pagan-antik wie jüdisch belegte Motiv „Träume vor einer Schlacht“ auf, um die entsprechenden Träume von Konstantin und Licinius zu beschreiben; Ambrosius weiß antike Traumtheorien in der Trauer um seinen verstorbenen Bruder als Wahrheitsbeweis für die Lehre von der Totenauferstehung nutzbar zu machen; Prudentius greift Motive von Pythagoras und Platon auf, um zu einer entschieden christlichen Lebensführung zu mahnen. In Analogie dazu sind Mahnungen zur Wachsamkeit der spezifisch neutestamentliche Beitrag dazu, Christen zu positiver Lebensführung zu bewegen. Cyprian verallgemeinert dies: Seine umstrittene Autorität stärkt er nicht mit Träumen, sondern mit Visionen, bei denen keine Täuschung möglich sei.

Auch in Märtyrerberichten haben Träume bestimmte Funktionen für eine textexterne Aussage: Die Schilderung der Mühen des Martyriums und die Verherrlichung der Märtyrer intendieren eine Festigung christlicher Glaubensgewissheit, die sich gleichwohl der Gefährdungen des eigenen Christseins (in Richtung Abfall vom Glauben) bewusst ist. Träume haben häufig Zukunftsansagen zum Inhalt, wie etwa der Aufstieg des Märtyrers zum Himmel oder Paradiesschilderungen. Es treten Gott bzw. Christus als guter Hirte, Richter oder Herrscher auf, daneben andere Märtyrer, die den Sterbenden feierlich ins Paradies einholen und am himmlischen Gericht beteiligt sind. Biblische Glaubenshelden hingegen sind nicht zu finden. Sind in paganer Antike speziell sozial hochgestellte Personen Empfänger von Träumen, so wird dies im Christentum vornehmlich, aber nicht exklusiv auf Märtyrer übertragen. Die Nähe zu Gott ist entscheidend, ohne allerdings konkret an bestimmte Bedingungen gebunden zu sein.

Der materialreiche Band zeichnet ein plausibles Bild antiker christlicher Traumtexte, das auch durch andere Untersuchungen zur griechischsprachigen christlichen Literatur bestätigt wird. Methodisch richtig ist, dass die literarische Stilisierung von Traumberichten den unmittelbaren Zugriff auf das reale Erleben von Träumen nicht erlaubt und dass die äußeren Umstände (Infragestellung des Christentums vor 313 vs. Problem entschiedener christlicher Lebensführung nach 313) auch die Darstellung und Bewertung von Träumen beeinflussen. Pagane Analogien sind von Dörnberg ständig präsent; genealogische Ableitungen werden, dem Quellenbefund entsprechend, nur selten expliziert. Abgeschlossen wird das Buch durch eine Bibliographie sowie durch ein Register der Bibelstellen und ein Personenregister. An dem ganzen Band bedauert man lediglich, dass pagan-antike Quellen nicht registriert sind.

Pagan-antike und christlich-spätantike Traumtheorien spielen, wie eine weitere Monographie zu historischen Traumdarstellungen zeigt, besonders in der mittelalterlichen Literatur eine bedeutende Rolle. GABRIELA CERGHEDEAN liefert mit ihrer 2006 publizierten Studie *Dreams in the Western Literary Tradition with Special Reference to Medieval Spain: A Method for Interpreting Oneiric Texts* ein methodisches Verfahren zur Interpretation von Traumdarstellungen in literarischen Texten des spanischen Mittelalters. Das Werk ist in drei große Kapitel unterteilt. Der erste Teil stellt zunächst pagan-antike und christlich-spätantike Traumtheorien vor, angefangen bei Homer und Hesiod, über die griechisch-römische Tradition, Platon, Aristoteles, den

Neuplatonismus bis hin zu den Kirchenvätern, wobei die Autorin hier fälschlicherweise Tertullian hinzunimmt. Anschließend befasst sich ein weiterer Abschnitt mit der Traumbuchtradition und den Traumtheorien des lateinischen Mittelalters vom 12. bis zum 15. Jahrhundert, exemplarisch vorgestellt anhand ausgewählter Textpassagen aus Schriften von Thomas von Aquin, Johannes Gerson, Jacob Sprenger und Heinrich Kramer. Der mittlere Teil behandelt in zwei Unterkapiteln Traumtheorien in spanischen Traktaten des 7. bis 16. Jahrhunderts. Die Autorin stellt ausgewählte Werke von Isidor von Sevilla, Raimundus Lullus, Arnald von Villanova, Fray Lope de Barrientos und Pedro Ciruelo vor, sowie einige Rechtsquellen und Texte der Katechese, zum Beispiel das *Libro de miseria de omne*. Im dritten und letzten Kapitel stehen schließlich literarische Werke des spanischen Mittelalters im Vordergrund. Das Korpus zu untersuchender Texte setzt sich zusammen aus 22 Werken vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, wobei die Analyse insgesamt 33 Traumbeschreibungen umfasst.

Die Auswahl der Autorin beinhaltet Werke verschiedener Gattungen, sowohl lateinische, als auch volkssprachliche Texte: Sie umfasst Versepiik und Erzählungen (z.B. die Erzähltradition zum Leben des spanischen Helden El Cid), Lyrik (z.B. Liebeslyrik von Jaufre Rudel, Bernart de Ventadorn, Johan Soairez Somesso), Hagiographie (z.B. Berceos' *Vida de Santo Domingo de Silos* und *Vida de Santa Oria*) und Visionsliteratur (*Visión de Alfonso X*) und Balladen (*Romance de Dona Alda* und *Romance del conde Grimaltos y su hijo*). Für ihre Untersuchungen greift Gabriela Cerghedeian immer wieder explizit auf Steven F. Krugers *Dreaming in the Middle Ages* (1992) zurück. Krugers Strukturmodell zur Analyse traumtheoretischer Texte ordnet Traumtheorien aus Antike und Mittelalter in eine hierarchische, vom unbedeutenden Tagesrest bis zum prophetischen Traum reichende Skala ein, die zusätzlich zwischen äußeren und inneren Traumursachen unterscheidet. Dieses Modell bildet für die Autorin die methodische Basis ihrer Ausführungen. Generell ist jedoch zu beachten, dass Kruger Texte untersucht, die bereits selbst Traumtypologien enthalten.

Die Erörterung der traumtheoretischen Texte im zweiten Kapitel bleibt leider hinter der Analyse der literarischen Werke zurück. Nicht immer gelingt es der Autorin, die vorhandenen und die möglicherweise nichtvorhandenen Bezüge zwischen traumtheoretischen und literarischen Texten in zufriedenstellender Weise herauszuarbeiten. Das Verhältnis zwischen Traumtheorien und ihrer literarischen Ausprägung erfährt keine

klare Problematisierung, weil die Autorin keine Bezüge zwischen den spanischen Traumtheorien und den literarischen Werken herstellt, sondern das Kruger'sche traumtheoretische Modell und das Kategorisierungssystem aus Macrobius' Kommentar zum *Somnium Scipionis* auf ihre Literatúrauswahl anwendet. Zudem kommt die Besprechung vieler Werke nicht immer über eine inhaltliche Rekapitulation hinaus. Aber da sich das Vorhaben der Autorin auf einen langen Epochenzeitraum und unterschiedliche Textgattungen erstreckt, ist es durchaus nachvollziehbar, dass nicht alle behandelten literarischen und traumtheoretischen Texte mit der gleichen Ausführlichkeit bedacht werden können. Die Stärke der Studie kommt immer dann zum Tragen, wenn es der Autorin gelingt, bei der Analyse der Werke literarische Traditionszusammenhänge aufzuzeigen und die Texte in ihren jeweiligen historischen Kontext einzuordnen. Als Resümee lässt sich daher trotz einiger Vorbehalte festhalten, dass gerade der Überblickscharakter der Studie einen guten Einstieg in das Thema von Traumtheorien im Mittelalter bietet.

Inwiefern theologische und philosophische Konzepte des Träumens mit literarischen Traumdarstellungen verbunden sind, zeigen zahlreiche weitere Arbeiten. So widmet sich beispielsweise die Literaturwissenschaftlerin Sylviane BOKDAM in ihrer nahezu 1.100 Seiten umfassenden Studie *Métamorphoses de Morphée: théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance, en France* aus dem Jahre 2012 dem Traum in der französischen Dichtkunst der Renaissance-Zeit. Ihr zentrales Anliegen ist die Konturierung einer literarischen Gattung namens *songes poétiques*, deren interessante Merkmale sie weniger in konkreten Traumgehalten bzw. Traumgesichten als in der poetischen Form und ihrer Funktionalität erkennt. Bokdam untersucht die Entwicklung und Funktion des poetischen Traumes im 16. Jahrhundert, um zu verstehen, warum und wie die menschliche Erfahrung des Träumens in dieser Zeit zu einer lyrischen Form wird und in welcher Verbindung diese Form zu den ihr eingeschriebenen bzw. von ihr reflektierten Themen und Problematiken steht. Überzeugend wird aufgezeigt, dass die Poetik des Traumes in der französischen Renaissance eine Meta-Poetik darstellt, die neben im engeren Sinne literarischen Fragen auch solche – und zwar wesentliche – philosophischer und theologischer Natur verhandelt.

Die 24 Kapitel umfassende Studie gliedert sich in einen ersten relativ kleineren Teil, in dem Bokdam das breite Spektrum der in der Renaissancezeit virulenten Traumtheorien darlegt, um vor dem Hintergrund den mit diesen vielfältigen Diskursen in Verbindung stehenden, aber eben auch dis-

tinkten poetischen Traum zu erforschen. Ihm bzw. der Poetik des Traumes ist der zweite Teil der Untersuchung gewidmet. Bokdam betrachtet hier ausschließlich lyrische Werke und berücksichtigt dramatische oder Prosa-Texte gar nicht. Nach einer Diskussion des literarischen Traum-Erbes aus dem europäischen Spätmittelalter, wozu insbesondere der französische *Roman de la Rose* und die *Trionfi* Francesco Petrarcas, aber auch neulateinische Dichtungen in der Tradition Ovids zählen, situiert Bokdam die französische Lyrik „am Scheideweg“ zwischen italienischen Vorbildern (neben Petrarca vor allem die *Hypnerotomachia Poliphili*) und vernakularen Ambitionen. Die Wahl und der Umgang mit der Sprache und die Bedeutung der Wörter – gegenüber den Bildern – treten als wichtige Problemfelder des poetischen Traumes hervor und können auch Argumente innerhalb eines historiographischen Motivs darstellen. Detaillierte Textanalysen widmet Bokdam der den Traum paradigmatisch integrierenden Liebeslyrik von Maurice Scève, Pontus de Tyard, Jacques Péletier und Louise Labé sowie den Dichtern der Pléiade, hier vor allem Ronsard. Der *songe de plaisir* tritt als eine eigene Gattung der französischen Liebesdichtung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hervor. Visionäre und allegorische Träume haben schwankende Konjunkturen, letztere geraten zu mitunter wichtigen Versatzstücken in der konfessionellen Auseinandersetzung.

Bokdams Untersuchung bestätigt, dass der Traum in der Renaissancezeit auch in Frankreich ein Gegenstand intensiver Reflexion war und für unterschiedliche Disziplinen eine starke intellektuelle Herausforderung darstellte. Zwar formulierte die französische Renaissance keine wirklich neue Theorie des Traumes, und der Einfluss von Marcilio Ficinos Ideen scheint überschätzt. Diese eher eklektizistische Diskurslage erlaubte es der Dichtkunst jedoch einen eigenen Beitrag zu liefern – ohne dass sich hier lineare Entwicklungslinien oder starre Gattungsgrenzen aufzeigen ließen. Vielmehr gibt es – so Bokdam – eine „cartographie mouvante de petits genres ou sous-genres“ des *songe poétique*, von denen einige auch verschwanden, wie der in der Regierungszeit Franz' I. aufkommende Traum als Dialog zwischen Lebenden und Toten.

Die Poetik des Traumes reflektiert grundsätzliche Fragen, die den Status der Bilder, ihre Macht zu bezaubern und zu täuschen ebenso betreffen wie die Rolle des Dichters in philosophischen Debatten über Realismus und Nominalismus und die Konstitution des träumenden respektive auktorialen Subjekts. Es ist das große Verdienst von Bokdams Studie, dieses Poten-

zial nicht nur aufgezeigt und im historischen Diskurskontext verankert, sondern auch dessen tatsächliche Manifestation in konkreten *songes poétiques* differenziert herausgearbeitet zu haben. Seitens der Kunstgeschichte wünschte man sich, mehr über die medialen Qualitäten der in der Dichtung evozierten Traumbilder und ihren Bezug zu bildkünstlerischen Arbeiten der Zeit zu erfahren. Ausgehend von dem kapitalen Werk Sylvaine Bokdams sollten entsprechende Untersuchungen fundiert anzustellen sein.

Ebenfalls der vormodernen Traum-Poesie, nämlich dem erotischen Traum in der spanischen Barocklyrik, widmet sich der mexikanische Philologe Antonio ALATORRE in seiner 2003 erschienenen Arbeit *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. Bereits der Titel deutet an, was der Band mit beeindruckendem Material belegt: Nicht alles körperliche Begehren wurde von der gestrengen gegenreformatorischen Zensur der Inquisition aus der Literatur getilgt; ganz im Gegenteil boten die Gattung der Lyrik und das Motiv des Traumes einen idealen Deckmantel für die Artikulation von Sinnlichkeit. Die von Alatorre während seiner langjährigen Lehr- und Forschungstätigkeit zusammengetragene Sammlung umfasst 170 Gedichte in überwiegend kastilischer Sprache. Der Band richtet sich an Fachkolleg/innen und interessierte Laien zugleich und will als kommentierte, chronologisch präsentierte Anthologie verstanden sein, die zum Nachvollzug der Entwicklung des erotischen Traum-Motivs der spanischen Barockdichtung einlädt. Es stehen damit weder eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Ideenwelt, noch eine dezidierte Traum-Theorie im Vordergrund; Alatorre verweist lediglich auf die Problematik, die aus der Polysemie des spanischen Wortes *sueño* entsteht, welches zugleich „Traum“ und „Schlaf“ bedeutet, und bietet die folgende, sehr allgemeine Definition: „los sueños son ficción, irrealidad, mentira; [...] hay sueños bonitos y sueños espantosos, etc.“ (13).

Die im Hauptteil dargebotenen, persönlich gehaltenen und gut lesbaren *explications de texte* setzen mit dem ersten erotischen Traum in der spanischsprachigen Dichtung ein, einem spätmittelalterlichen Text des (jüdischen) Autors Sem Tob. Auf die „alte kastilische Literatur“ folgen „die Schule von Boscán und Garcilaso“, Gracián und die „Manieristen“, die erotischen Liebesträume in den Zeiten von Góngora, Lope de Vega, Quevedo und schließlich der Spätbarock mit seiner portugiesischen Rezeption spanischer Traum-Lyrik Ende des 17. Jahrhunderts. Alatorres Interpretationen bieten Erläuterungen zu Inhalt, Form und Gattungen der einzelnen Texte und zeigen detailreich die Verflechtung der spanischen Lyrik mit dem Kanon der abend-

ländischen Literatur auf (klassische Antike, humanistische Tradition, italienische Lyrik mit Dante, Petrarca, Fiorentino, Tasso u.a.). Als wiederkehrende Traumotive werden, neben der Liebeshoffnung und -enttäuschung, die Sehnsucht nach der körperlichen Nähe der Geliebten, die sinnliche Zusammenkunft und der Trennungsschmerz genannt. Weitere Themen sind die mystische *a lo divino*-Lyrik und der Schlaf/Traum als Ruhen des Lebens bzw. Tod. Zuletzt widmet sich der Autor den Grenzerscheinungen des Traumes (Tagträumen, Phantasien, Visionen) sowie anderen ‚Sonderfällen‘, unter die das weibliche lyrische Ich, die cervantinische Ironie, die mexikanische Barocklyrik und nicht zuletzt obszöne Darstellungen (erst ab dem späten 18. Jh.) fallen. Das Fazit gibt Hinweise auf weitere 20, nicht mehr zugängliche Gedichte. Es folgt ein Anhang mit einer Bibliographie der Primärliteratur und einem Namensregister; eine Zusammenstellung der verwendeten Sekundärliteratur fehlt bedauerlicherweise.

Wenn auch *Traum*-Ästhetik und -Theorie nicht Gegenstand dieser Publikation von Antonio Alatorre sind, so bietet der Band doch mit seiner auf Vollständigkeit abzielenden Textsammlung einen sehr informativen, materialreichen Einstieg in die Geschichte der imposanten erotischen Traum-Lyrik in Spanien und kann somit ein idealer Ausgangspunkt für neuere Studien unter einer aktuelleren Forschungsperspektive sein.

Ganz anders ist der Ansatz, den Herbert FRITZ in seinem Überblick über die Verwendung des Traummotivs im spanischen Drama des 20. Jahrhunderts verfolgt. In seinem Buch *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama: Formen und Funktionen* von 1996 versteht er Traum zunächst in einem engen Sinne als ein Ereignis im Schlaf. Am Beispiel einer Vielzahl derartiger dramatischer Träume unternimmt er den Versuch einer Typologisierung von Formen und Funktionen der Traumdarstellung im 20. Jahrhundert.

Als theoretische und historische Basis seiner Untersuchung skizziert Fritz zunächst knapp psychoanalytische Traummodelle (Freud, Adler, Jung, Garma, Fromm) und gibt zudem einen etwa 25 Seiten umfassenden stoff- und motivgeschichtlichen Überblick über Traumdarstellungen in der (spanischen) Literatur von Antike und Bibel bis Ende des 19. Jahrhunderts. Im Hauptteil seiner Arbeit unterzieht Fritz sein umfangreiches Korpus in drei größeren Unterkapiteln textimmanenten Analysen, um Formen, Funktionen und Typen dramatischer Traumdarstellungen im 20. Jahrhundert abzuleiten. Die Form betreffend unterscheidet er zwischen narrativ vermittelten Träumen, die nachträglich erzählt werden, und szenisch vermittelten Träu-



men, die sich unmittelbar als Geschehen ereignen. Anschließend untersucht Fritz die strukturellen Aspekte der Traumverwendung und beschäftigt sich mit der Funktion des Traumes innerhalb des dramatischen Kommunikationssystems, den Möglichkeiten, die der Traum für die Perspektivierung eröffnet, sowie dem Traum als Mittel zur Selbstcharakterisierung. Ausführlicher wird die Rolle des Traumes im Handlungsablauf besprochen: Als Auftakt schafft der Traum eine Atmosphäre für das nachfolgende Geschehen; als Exposition vermittelt er für die Handlung relevante Informationen zur Vorgeschichte; genauso kann er aber auch eine vorausdeutende Funktion haben. Als inszenierter Traum verändert er zudem die Relation der Zeitebenen, indem er Spielzeit und gespielter Zeit die Traumzeit als eine weitere Zeitebene hinzufügt. Im dritten Unterkapitel erarbeitet Fritz auf Grundlage der anfangs skizzierten psychoanalytischen Traummodelle eine Typologie zehn verschiedener Traumtypen. Die Typen können dabei auf Traumarten verweisen, wie Tag- oder Alp- bzw. Angsttraum, oder aber einen spezifischen Aspekt aufgreifen, wie Todes- oder Gewissenstraum. Andere wiederum bezeichnen nicht so sehr einen Typ, als vielmehr die (Aus-)Wirkung des Traumes auf den Fortgang der dramatischen Handlung, z.B. wenn der Traum eine kompensierende Funktion übernimmt oder ein Bild der existenziellen Befindlichkeit des Träumenden zeigt, aber auch wenn er als Bearbeitung eines traumatischen Erlebnisses, als Manifestation des Lebensstils oder als Entscheidungshilfe eingesetzt wird. Darüber hinaus benennt Fritz den Typ des intertextuellen Traumes.

Als Fritz' Buch 1996 erschien, war das Traummotiv in der spanischen Literatur, insbesondere im spanischen Drama, wenig Gegenstand hispanistischer Forschung. Bis heute ist dies kaum anders. Um einen ersten Überblick zu gewinnen, ist das Buch daher geeignet, insbesondere ob des umfangreichen Anhangs, der ein sowohl chronologisch als auch alphabetisch sortiertes Werkverzeichnis enthält (auch über die besprochenen Dramen hinaus und samt Zuordnung zu einer bestimmten Darbietungsform). Darüber hinausgehende, eigene Anwendungsmöglichkeiten bietet Fritz' Typologie jedoch nur bedingt. Zwar wird der Autor seinem Erkenntnisinteresse, inhaltliche und formale Aspekte der Traumdarstellung im Drama herauszuarbeiten, durchaus gerecht; die Abgrenzung seiner Typen untereinander ist aber nicht scharf und eindeutig genug, um als Analyseinstrument dienen zu können. Dies liegt vor allem daran, dass die Abgrenzungen nicht nach einheitlichen Kriterien erfolgen und die Typen entweder Traumarten oder aber deren

Funktion innerhalb der Handlung bezeichnen. Eine Analyse dramatischer Traumdarstellungen, die über die rein inhaltlich-formale Beschreibung hinausginge, kann mit dem von Fritz bereitgestellten Instrumentarium nicht geleistet werden. So zeigen seine abschließenden Beispielanalysen von Buro Vallejos *La doble historia del Doctor Valmy* und José Luis Alonsos *El álbum familiar* dann auch, dass die eigentliche Interpretationsarbeit noch zu tun ist.

Aus den diversen Beiträgen zu dieser Sammelrezension wird ersichtlich, dass aufgrund der sowohl historischen als auch kulturraumspezifischen Breite sowie der wissenschaftlichen Komplexität ästhetischer Traumdarstellungen eine langfristige und breit angelegte Verbundstruktur ein besonders geeigneter Arbeitskontext für innovative Forschungen auf dem Gebiet europäischer Traumkulturen ist. Innerhalb eines solchen interdisziplinären Rahmens kann die kulturwissenschaftliche Traumforschung systematisch vorangetrieben und synthetisiert werden. Um diesem Anliegen gerecht zu werden, kooperieren die Autor/innen dieses Beitrags als Doktorandinnen, Antragstellerinnen und assoziierte Wissenschaftler im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“ (GRK 2021) seit April 2015 an der Universität des Saarlandes. Auf diese Weise sollen die eingangs skizzierten Fragestellungen gemeinsam in einem auf zunächst drei- bzw. viereinhalb Jahre angelegten Projekt bearbeitet und die daraus entstehenden Synergieeffekte wiederum für die individuelle Forschungsarbeit genutzt werden. Innerhalb des Graduiertenkollegs bereiten derzeit 17 Promovierende ihre Dissertationsschriften vor und erforschen zusammen mit 18 etablierten Traumforscher/innen, zahlreichen internationalen Gastwissenschaftler/innen und Fellows Ästhetik, Medialität und Kulturgeschichte des Traumes vom Mittelalter bis zur Gegenwart mit einem Fokus auf Träume in Literatur, Malerei, Theater, Musik und Film.

Ein erster, in enger Zusammenarbeit entstandener Band über *Traumwelten: Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, der von Patricia OSTER und Janett REINSTÄDLER herausgegeben wurde, erscheint in Kürze in der kollegeigenen Schriftenreihe „Traumkulturen“ des Paderborner Fink Verlags erschienen. Hier gehen Mitglieder des Saarbrücker Graduiertenkollegs in 15 Beiträgen theoretisch-methodischen Fragen der Traumforschung nach, indem sie sich aus interdisziplinärer Perspektive mit der Geschichte der europäischen Traumkulturen befassen. Nähere Informatio-

nen zu Forschungsprogramm, wissenschaftlichen Aktivitäten, Kulturveranstaltungen und Beteiligten finden sich unter <http://traumkulturen.de>. Darüber hinausgehende Fragen beantworten die Koordinatorin Ramona Weber und die Sprecherin des Graduiertenkollegs Christiane Solte-Gresser.

\*

\*\*

## Bibliographie

- Alatorre, Antonio. *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Alt, Peter-André. *Der Schlaf der Vernunft: Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: Beck, 2011.
- Baumann, Inga. *Räume der „rêverie“: Stimmungslandschaft und „paysage imaginaire“ in der französischen Lyrik von der Romantik bis zum Surrealismus*. Tübingen: Narr, 2011.
- Bokdam, Sylviane. *Métamorphoses de Morphée: théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance, en France*. Paris: Champion, 2012.
- Bosy, Grażyna Maria. *Romanische alba- und somni-Dichtungen: ein Beitrag zur Motiv- und Themengeschichte der romanischen Lyrik des Mittelalters*. Berlin: de Gruyter, 2012.
- Bravi, Francesca. *La forma del sogno: la rappresentazione del sogno in romanzi tedeschi e francesi degli anni '70 tra filologia e fisiologia*. München: Meidenbauer, 2011.
- Cerghedeau, Gabriela. *Dreams in the Western literary tradition with special reference to Medieval Spain: a method for interpreting oneiric texts*. Lewiston: Mellen, 2006.
- Dauvois, Nathalie und Jean-Philippe Gersperrin. *Songes et songeurs: XIII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle*. Laval: Presses de l'Université Laval, 2003.
- Dolfi, Laura, Hrsg. *Sogno e scrittura nelle culture iberiche: atti del XVII Convegno, Milano 24–26 ottobre 1996*. Rom: Bulzoni, 1998.
- Dörnberg, Burkard Freiherr von. *Traum und Traumdeutung in der alten Kirche: die westliche Tradition bis Augustin (Arbeiten zur Kirchen- und Theologiegeschichte 23)*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2008.
- Drsková, Kateřina. *Sueño, imaginación y realidad en literatura: coloquio internacional České Budějovice 2006: Rêve, imagination et réalité en littérature*. České Budějovice: Edition Universitatis Bohemiae Meridionalis, 2007.
- Dumora, Florence. *L'œuvre nocturne: songe et représentation au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion, 2005.
- Felten, Uta. *Traum und Körper bei Federico García Lorca: intermediale Inszenierungen*. Tübingen: Stauffenburg, 1998.
- Fritz, Herbert. *Der Traum im spanischen Gegenwartsdrama: Formen und Funktionen*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1996.
- Gollut, Jean-Daniel. *Conter les rêves: la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*. Paris: José Corti, 1993.

- Goumegou, Susanne. *Traumtext und Traumdiskurs: Nerval, Breton, Leiris*. München: Fink, 2007.
- Goumegou, Susanne und Marie Guthmüller, Hrsg. *Traumwissen und Traumpoetik: onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Heraeus, Stefanie. *Traumvorstellung und Bildidee: surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer, 1998.
- Idouss, Khalid. *Le rêve dans le roman marocain de langue française: les labyrinthes de la vie intérieure*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Kaltwasser, Nadja. *Zwischen Traum und Alptraum: Studien zur französischen und deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2000.
- Oster, Patricia und Janett Reinstädler, Hrsg. *Traumwelten: Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*. München: Fink 2016.
- Pietrantonio, Vanessa. *Archetipi del sottosuolo: sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo*. Milano: F. Angeli, 2012.
- Priego, Estrella Ruiz-Gálvez, Hrsg. *Rêves et songes/Sueños y ensueños: le discours sur les rêves dans le monde hispanique. Actes du colloque international, 7–9 décembre 2000*. Paris: L'Harmattan 2002.
- Tonelli, Natascia. *I sogni e la scienza nella letteratura italiana: atti del convegno di Siena, 16–18 novembre 2006*. Ospedaletto: Pacini, 2008.
- Trueba, Teresa Gómez. *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Wolkenstein, Julie. *Les Récits de rêve dans la fiction*. Paris: Klincksieck, 2006.

## *Essay und Kritik*

In memoriam Michel Butor (1926 – 2016). . . . .	487
Christof Weiand	
Dante in dürftiger Zeit. . . . .	499
Eine Rezension des neuen Romans <i>Pfingstwunder</i> von Sibylle Lewitscharoff	
Franziska Meier	
« Nous luttons avec l'œuvre comme Jacob avec l'ange ». . . . .	509
De nouvelles études sur Bernanos, une nouvelle édition de ses œuvres romanesques	
dans la "Bibliothèque de la Pléiade"	
Joseph Jurt	
Un centenaire secret. . . . .	531
Tour d'horizon à l'occasion de l'édition des <i>Œuvres complètes</i> de Louis-René des Forêts	
Jonas Hock	
Ein grenzenloser Albtraum? . . . . .	543
Boualem Sansals Dystopie 2084 und ihre mediale Verformung	
Juliane Tauchnitz	
Entretiens avec Tanguy Viel . . . . .	555
Jeux intertextuels : une écriture sur les pistes du roman américain ?	
Stephan Nowotnick et Maren Butzheinen	



## In memoriam Michel Butor (1926 – 2016)

Christof Weiland (Heidelberg)

SCHLAGWÖRTER: Butor, Michel; L'attrape-rêves; Poesie

Am Mittwoch, dem 24. August 2016, ist Michel Butor gestorben, drei Wochen vor seinem 90. Geburtstag. Am Montag, dem 29. August, fand in Lucinges, dem Ort seiner Wahlheimat, die bewegende Trauerfeier statt. Die Bedeutung des Dichters und Schriftstellers Butor ist weltweit bekannt, sein staunenswert umfangreiches Œuvre<sup>1</sup> schon jetzt ein Klassiker nicht nur der französischen Literatur, sondern der ästhetischen Moderne. Bis zum Ende ist Butor produktiv geblieben. Dabei kam der Dichtkunst als Medium der Seinsbefragung erneut eine besondere Bedeutung zu. Als Beispiel für Michel Butors lebensklug-weise und zugleich offen für das Neue sich gebenden Dichtung soll an dieser Stelle ein Gedicht aus den *Textes récents – 37 pages/Neueste Texte – 37 Seiten* stehen, die 2012 erstmals erschienen sind.<sup>2</sup>

Michel Butor hat die vierzehn Gedichte der kleinen Sammlung im September 2011 anlässlich des Symposiums zu seinen Ehren an die Universität Heidelberg mitgebracht und daraus vorgetragen. Die Lesung wurde zum Ereignis. Sang da nicht Orpheus Lieder der Klage, sich mit seiner melodiosen Stimme selbst ermutigend, selbst begleitend? Wurde in der Aufgewühltheit der Bilder dieser wunderbaren Verse und ihrer fließenden Rhythmen nicht pulsierendes Leben eindrücklich erfahrbar? Und waren da nicht, zum Greifen nahe, Welten alter Mythen und neuer, Zivilisationen im Werden und Vergehen, sich drehend in letztem, im erstem Licht?

Die Gedichte wurden nach dem 30. Oktober 2010 geschrieben, dem Todestag von Marie-Jo Butor, der Ehefrau des Schriftstellers. Wieder und wieder wenden sie sich der Trauer zu, einer Trauer, die sich stockend nur aussprechen will, die nur langsam umzugehen lernt mit Verlust, Schmerz, Einsam-

<sup>1</sup> *Œuvres complètes de Michel Butor*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, 12 tomes (Paris: Éditions de la Différence, 2006–10).

<sup>2</sup> Michel Butor, *Textes récents – 37 pages/Neueste Texte – 37 Seiten*, aus dem Französischen übersetzt, kommentiert und eingerichtet von Christof Weiland (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012).

keit. Poesia, Memoria und Pietas schließen in diesen Versen einen anrührend melischen Bund.

Auf den bläulichgrauen Aktendeckel, der die Loseblattsammlung der Gedichte zusammenhält, hat Michel Butor geschrieben: *Textes récents – 37 pages/ Neueste Texte – 37 Seiten*. Dann folgt der Name des Dichters. Der Vorname in der bekannten kalligraphisch fließenden Form; der Nachname in großen Druckbuchstaben mit einem im letzten Abstrich ausschwingenden finalen R – möglicherweise im Schwung der Feder ein ästhetisch dem Tode trotzendes Zeichen.

Butors *Textes récents – 37 pages* sind Verse des Lebens, Verse für das Leben. Lebendig sind sie, diese im ersten Manuskript siebenunddreißig Seiten, die eine Primzahl im Titel tragen. Die Welt – ob alt, ob jung – ist ein Labyrinth. Das läßt sich an allen Gedichten der kleinen Sammlung feststellen. Daraus entwickelt Michel Butor in *L'attrape-rêves*<sup>3</sup> eine besonders gelungene Bildvariation von grundlegender biographischer Bedeutung, wenn er von *l'esprit de l'escalier | tournant dans la cage cherchant | une issue* spricht, *der Gedankenverlorenheit | wie eine Treppe im Gehäuse sich windend | auf der Suche nach einem Ausgang*.

Mit achtzehn Abschnitten (216 Versen) ist *L'attrape-rêves* das umfangreichste Gedicht dieser Sammlung. Es berichtet von einem Albtraum des Unterwegsseins, des Umherirrens, des Sichverlierens. Bilder der Transkulturalität (die befreundeten Indianer Nordamerikas und ihre Kulturen) und der Identität (der Haushalt des Dichters im französischen Lucinges), des fiebrigen Krankseins, der Suche nach der verstorbenen Gefährtin durchdringen einander und erzeugen zugleich eine surreale Traumwelt. Sie stellt dem rationalen Denken viele Fallen.

Der Sprecher des Gedichts stimmt die Totenklage eines modernen Orpheus an. Doch kein Gott scheint ihn zu hören. Er muß die Suche nach seiner Eurydike, die hier keinen Namen hat, selbst voranbringen. Es kommt zu einer Begegnung, die aber, wie es in Träumen üblich ist, unvermittelt abbricht. Ein großer Spannungsbogen baut sich auf zwischen Trauer (*deuil*) und Sehnsucht (*nostalgie*). Die großen Gefühle, auch die der Selbsttröstung, gelten dem *Land, wo die Toten leben – le pays où vivent les morts*.

Nachstehend drucken wir mit der freundlichen Genehmigung des Universitätsverlags Winter in Heidelberg dieses Gedicht sowie einige Anmerkungen zum Text ab.

<sup>3</sup> Butor, *Textes récents*, 64–83.



## L'ATTRAPE-RÊVES

1

Je rêve que je suis indien  
le vent souffle sur la mesa  
avec ses tourbillons de neige  
qui s'agglutinent aux yuccas

Je rêve que je rêve indien  
je suis malade j'ai la fièvre  
englouti dans mes couvertures  
on prépare ma guérison

Élaborant une peinture  
de sable pour y enfermer  
les mauvais esprits obsédants  
que nous appelons des microbes

2

Les katchinas entrent en danse  
mais c'est chez les gens d'à-côté  
je vais de tribu en tribu  
sans pouvoir retrouver la mienne

Je ne suis pas dans un hogan  
ni un tipi mais dans un gîte  
style gringo avec chauffage  
et même l'électricité

En même temps je suis ici  
dans mon village de Lucinges  
où tout se recouvre de blanc  
je me remue parmi des draps

## TRAUMFALLEN

pour/für Tony Soulié

1

Ich träume, dass ich Indianer bin,  
der Wind streicht über die Mesa  
mit seinen Wirbeln aus Schnee,  
die sich an den Yuccas festsaugen.

Ich träume, dass ich auf indianisch träume,  
ich bin krank, ich habe Fieber,  
bin fest in meine Decken gehüllt,  
man kümmert sich um meine Genesung.

Zu diesem Zweck wird ein Bild angelegt  
aus Sand, um darin die bösen  
Plagegeister einzufangen,  
die wir Keime nennen.

2

Die Katsinam beginnen zu tanzen,  
aber das ist jetzt bei den Leuten von nebenan,  
ich gehe von einem Stamm zum andern,  
ohne meinen eigenen finden zu können.

Ich bin nicht in einem Hogan  
noch in einem Tipi, sondern in einer Unterkunft  
ganz im Gringo-Stil: mit Heizung  
und sogar elektrischem Strom.

Gleichzeitig bin ich hier  
in meinem Dorf, Lucinges,  
wo alles sich weiß zudeckt;  
ich wälze mich zwischen den Laken.

3

Déjà mon rêve se défait  
j'essaie d'en saisir des lambeaux  
mais c'est emporté par le vent  
de l'agitation matinale

Pourtant quelqu'un m'avait donné  
un important renseignement  
la solution que je cherchais  
pour un problème intolérable

J'avais entrevu la lumière  
mon ange ou démon déguisé  
avait découvert la formule qui  
maintenant s'est échappée

4

J'aurais eu besoin de filets  
pour capturer tous ces oiseaux  
les enfermer dans ma volière  
de textes pour les étudier

M'introduire dans leur langage  
non pas de mots mais cris et plumes  
leur vol comme en l'antiquité  
clef pour notre divination

Il ne reste qu'un souvenir  
de merveilles mêlées d'angoisse  
qu'il me faudrait reconstituer  
dans l'obscurité de la veille

3

Schon löst mein Traum sich auf,  
ich versuche, ein paar Fetzen festzuhalten,  
aber weg sind sie im  
Auffrischen des Morgenwinds.

Und doch hatte mir jemand  
einen wichtigen Hinweis gegeben,  
die Lösung, die ich suchte  
für ein drängendes Problem.

Ich hatte flüchtig Licht gesehen,  
meinen Engel oder Dämon, verkleidet,  
hatte die Formel ausfindig gemacht,  
die sich wieder verflüchtigt hat.

4

Ich hätte Netze gebraucht,  
um alle diese Vögel einzufangen,  
in meine Text-Voliere sie zu sperren,  
um sie genau in Augenschein zu nehmen,

mich einzuschleusen in ihre Sprachen  
nicht aus Wörtern, sondern aus Schreien und  
in ihren Flug – ganz wie im Altertum – [Federn  
Schlüssel für unsere Zukunftsdeutung.

Es bleibt nur die Erinnerung  
an Wunderbares, das ich, vermischt mit tiefer  
wieder zusammenfügen müsste [Angst,  
in der Nachtwachen Dämmerlicht.

5

Villes déserts en mouvements  
les horizons qui se retournent  
pour nous révéler leur envers  
dans un torrent de frustrations

Malentendus gaffes ratures  
les énervements les échecs  
j'étais pourtant presque arrivé  
mais le portillon s'est fermé

Toujours l'esprit de l'escalier  
tournant dans la cage cherchant  
une issue car on me poursuit  
autre que trappes sur le vide

5

Städte, Wüsten in Bewegung,  
die Horizonte kehren sich um,  
ihre Rückseite uns zu offenbaren  
im Sturzbach aus Vergeblichkeiten.

Falschverstehen, Verlegensein, Versagen,  
Aufregungen und Verlorenhaben,  
dabei war ich schon fast am Ziel,  
doch das Gittertürchen fiel zu.

Wieder und wieder Gedankenverlorenheit  
wie eine Treppe im Gehäuse sich windend  
auf der Suche nach einem Ausgang, der nicht  
Falltür ist, denn man stellt mir nach.

6

Voici colisées pyramides  
colonnades porches balcons  
vaisseaux devenant gratte-ciels  
immeubles partant en fusées

Qui rencontrent à la vitesse  
de la lumière et au-delà  
les enfers de toutes cultures  
rivalisant dans leurs supplices

Car dans leur imagination  
les gens de tous siècles et lieux  
ont été beaucoup plus féconds  
pour le malheur que pour l'éden

6

Hier sind die Kolosseen, Pyramiden,  
Kolonnaden, Vorhallen, Balkone,  
Schiffe, die wolkenkratzerartig sich auswölben,  
ganze Wohnparks im Raketenstart,

die in Lichtgeschwindigkeit  
und sogar schneller noch den Höllen  
aller Zivilisationen begegnen  
und sich im Quälen überbieten,

denn in der Fantasie waren  
die Leute aller Zeiten und Orte  
stets dann ideenreicher, wenn  
es ums Unglück ging und nicht um Eden.

7

Jardins et villes de délices  
une forêt d'architectures  
se développant en douceur  
autour de ma fuite éperdue

Et toi où as-tu disparu  
je te cherche depuis des nuits  
dans les bistros et les recoins  
des salles d'attente des gares

Pourquoi ne m'as-tu pas laissé  
quelque signe de ton passage  
un appel sur le téléphone  
portable que tu m'as donné

8

Une sonnerie se déchaîne  
mais l'appareil vient de tomber  
dans un soupirail d'où s'exhalent  
des odeurs de soufre et de poix

Mais n'est-ce pas là ton soulier  
ton écharpe je m'y accroche  
elle s'allonge en s'enroulant  
autour de pylônes et troncs

Un ravin entre deux terrasses  
il me faut prendre assez d'élan  
pour passer de l'autre côté  
sans que le tissu se déchire

7

Gärten und Städte der Lust,  
ein ganzer Architekturenpark,  
bedächtigt wachsend,  
einkesselnd meine aussichtslose Flucht.

Und du, wohin bist du entschwunden,  
seit Nächten suche ich dich schon  
in den Bistros und in den schummrigen Ecken  
der Bahnhofswartesaale.

Warum hast du mir keinen Hinweis  
auf deine Weiterreise hinterlassen,  
einen Anruf auf das Handy,  
das du mir geschenkt.

8

Wildes Klingeln setzt sich in Gang,  
aber der Apparat ist in ein Kellerloch  
gefallen, aus dem die Pestilenz  
von Schwefel und von Pech aufsteigt.

Aber ist da nicht dein feiner Schuh,  
dein Seidenschal, ich halte ihn fest,  
er dehnt sich, wickelt sich  
um Leitungsmasten und Baumstämme.

Ein Abhang zwischen zwei Erdwällen:  
ich muß jetzt nur genug Anlauf nehmen,  
um auf die andere Seite zu gelangen,  
ohne daß der Stoff zerreißt.

9

Je t'aperçois tellement loin  
c'est comme si tu m'avais vu  
m'encourageant à te poursuivre  
jusqu'à ce que j'arrive enfin

À te reprendre entre mes bras  
juste avant la chute finale  
des ailes voilà j'ai des ailes  
j'attendais depuis si longtemps

Puisque j'ai le nom d'un archange  
il me faut être messager  
de nouvelles un peu moins dures  
dans les remous des apparences

9

Ich entdecke dich so weit weg,  
mir ist, als hättest du mich gesehen,  
mir Mut gemacht, dir nachzufolgen,  
bis es mir endlich gelänge,

in meine Arme wieder dich zu schließen,  
rechtzeitig vor dem letzten der  
Flügelschläge; sieh nur, ich habe Flügel,  
ich wartete so lange schon darauf,

denn ich trage den Namen eines Erzengels,  
mir ist aufgetragen, Bote zu sein von  
einer Kunde, um ein Gran weniger bitter  
im Hin und Her des Scheins.

10

J'avais déchiffré l'inscription  
il ne me manquait que trois lettres  
j'avais trouvé le dictionnaire  
de la langue des réprouvés

Mais comme je le feuilletais  
les pages s'en sont calcinées  
ce sont mes doigts qui les brûlaient  
je me suis retrouvé en flammes

Seul au milieu de la toundra  
parmi l'ivoire des mammoths qui  
reprennent leur consistance  
sous les franges de leurs toisons

10

Ich hatte die Inschrift schon entziffert,  
mir fehlten nur drei Lettern,  
ich hatte das Wörterbuch  
der Sprache der Verdammten gefunden,

doch als ich darin blätterte,  
sind zu Asche die Seiten zerfallen,  
meine Finger hatten sie in Brand gesetzt,  
ich selber brannte lichterloh,

allein inmitten der Tundra  
zwischen den Elfenbeinstangen alter Mammuts,  
die ihre Gestalt unter  
der zottigen Mähne wieder annehmen.

11

Traces de pas dans le brouillard  
ça y est j'ai retrouvé le fil  
et je ne le lâcherai plus  
jusqu'au réveil de mon réveil

Le lièvre le cerf et le loup  
me prêtent gestes et pelages  
chênes bouleaux et cerisiers  
leurs feuillages et leurs écorces

Je commence à participer  
aux dialogues entre les règnes  
maintenant c'est toi qui me cherches  
ils vont te frayer le chemin

12

De continents en continents  
bientôt de planète à planète  
abondant à d'autres systèmes  
aux détours des années-lumière

La fièvre commence à baisser  
dans quel rêve me retrouvai-je  
c'est comme s'ils faisaient la course  
dans l'amphithéâtre du lit

Rivières s'unissant en fleuves  
avec niagaras de vapeurs  
touristes en hélicoptères  
s'embrassant parmi les embruns

11

Fußspuren im Nebel,  
geschafft, ich habe ihn wieder, den Faden  
und gebe ihn nicht mehr aus der Hand  
bis zum Erwachen meines Erwachens.

Der Hase, der Hirsch, und der Wolf  
borgen mir Gangarten und Fell, und  
Eichen, Birken und Kirsch  
ihr Blattwerk und ihre Rinde.

Ich fange an, mich an den Unterredungen  
der Zeitalter zu beteiligen;  
und nun bist du es, die mich sucht,  
sie werden dir den Weg schon bahnen.

12

Von Kontinent zu Kontinent,  
bald von Planet zu Planet  
und weiter zu noch anderen Systemen,  
auf Umwegen, Lichtjahre entfernt,

fängt das Fieber zu sinken an,  
in welchem Traum befand ich mich,  
ja, mir ist, als jagten sie einander  
im Amphitheaterrund des Betts,

die Bäche, die mit Flüssen sich vereinen,  
mit Niagara-Wasserdampf  
und Helikopter-Touristen,  
die sich küssen in der Gischt.

## 13

Je rêve d'un indien qui rêve  
qu'il est un français comme moi  
empêtré dans tous les problèmes  
de l'administration locale

Que de déceptions et d'émois  
les chemins s'embrouillent soudain  
dans le goudron de la chaussée  
où se perdent toutes les pistes

Comment s'orienter autrement  
qu'avec le plan le nom des rues  
le GPS pour les voitures  
les yeux rivés sur les écrans

## 13

Ich träume von einem Indianer, der träumt,  
dass er Franzose ist wie ich,  
verstrickt in reichlich Streitereien  
mit der Ortsverwaltung.

Nichts als Enttäuschung, nichts als Zorn,  
plötzlich verwirren die Wege sich  
im Teer des Fahrdamms,  
wo alle Pisten sich verlieren.

Wie sich orientieren, wenn nicht  
mit Karte und mit Straßennamen,  
in Fahrzeugen mit GPS,  
den Blick aufs Display fest fixiert.

## 14

Relents de cuisine et d'ordures  
je flaire comme un chien battu  
voici le parfum d'une rose  
qui surgit parmi les déchets

C'est l'indice qui me manquait  
je suis sûr maintenant du fil  
qui me conduit à mon trésor  
dans la débâcle des monnaies

Dormir avec toi retrouver  
au moindre sursaut ton épaule  
entendre ta respiration  
mesure du temps qui me reste

## 14

Übler Geruch aus Küche und Abfall,  
ich schnuppere wie ein geprügelter Hund,  
und hier der Duft einer Rose,  
die zwischen Unrat erblüht.

Dies ist das Zeichen, das mir gefehlt,  
ich bin jetzt sicher, dass dieser Faden  
mich führen wird zu meinem Schatz  
im Wirrwarr kleinster Münzen.

Bei dir schlafen, beim kleinsten  
Zucken nach deiner Schulter fassen,  
deine Atmung gehen hören,  
Zeitmaß, das mir bleibt.

15

Hélas le deuil est le plus fort  
tu ne sortiras pas du rêve  
le filet ne restituera  
que ton extinction dans les cendres

Reste encore un peu près de moi  
console-moi de ton absence  
toutes les saisons de ta vie  
teindront la roue de mes années

Silencieuse inévitable  
chaque objet que mes yeux rencontrent  
ouvre un épisode oublié  
qui tourne en boucle en mon regret

15

O, wie wird mir, die Trauer ringt mich nieder,  
aus diesem Traum führt dich kein Weg,  
das Netz gibt deine Tilgung  
erst mit der Asche frei.

Bleibe noch ein wenig mit mir,  
tröste mich deiner Abwesenheit wegen,  
alle Jahreszeiten deines Lebens  
werden dem Rad meiner Jahre Farbe geben.

Ins Schweigen Abgeschiedene:  
gar jedes Ding, auf das mein Auge fällt,  
eröffnet eine vergessene Geschichte,  
die sich im Kreise meiner Trauer dreht.

16

En rassemblant tous ces débris  
la nasse des peuples anciens  
permet d'ajuster lentement  
les organes de ma survie

Encore te voir et t'entendre  
suivre tes conseils obéir  
à tes subtiles suggestions  
dans mes hésitations voraces

Tant d'autres fantômes défilent  
dans les corridors du sommeil  
montant descendant sans répit  
les ascenseurs de la mémoire

16

Beim Sammeln dieser Überreste  
läßt mich die Reuse der alten Völker  
die Organe für mein Weiterleben  
allmählich neu anlegen.

Wieder dich sehen und dich hören,  
den Ratschlag dein verfolgen und deinem  
feinen Erspüren ganz vertrauen  
im Heißhunger meines Zögerlichseins.

So viele bleiche Schatten ziehen vorüber,  
in den Wandelgängen des Schlafs  
geht pausenlos es rauf und runter  
mit Fahrstühlen der Erinnerung.



17

Que ce soit une goutte d'eau  
pluie du printemps neige d'automne  
fondant à l'incertain redoux  
ou une larme d'émotion

Moi qui suis si sec et si raide  
cherchant à maintenir le masque  
sans lequel je m'effondrerais ma  
soif a le plus grand besoin

D'en déguster toutes saveurs  
toute la rosée de vigueur  
pour m'aider à tenir debout  
dans le quotidien dévasté

17

Ob es ein Tropfen Wasser ist,  
des Frühlings Regen oder des Herbstes Schnee,  
der, wer weiß wann, bei erster Milde schmilzt,  
ob Träne der Rührung,

ich, der ich so spröde bin und steif,  
der sich an seine Maske halten muß,  
denn ohne sie müßt ich zusammenbrechen,  
mein Durst hat größtes Verlangen,

davon die ganze Würze auszukosten,  
die ganze Stärkung jenes Rosentaus,  
um mir zu helfen, durchzuhalten  
im heimgesuchten Tageseinerlei.

18

Reprenant peu à peu confiance  
dans une réanimation  
des rêves dont je n'ai que bribes  
de l'autre côté du réveil

Toutes mes erreurs mes ratages  
amassé au fond de ma cave  
fermentent en moût décisif  
dévastateur ou salvateur

Pris au piège de prosodie  
les ombres et reflets fleurissent  
alimentant ma nostalgie  
du pays où vivent les morts

18

Ganz langsam fasse ich Vertrauen  
in ein Wiedererstehen  
der Träume, die nur als Stückwerk  
der anderen Seite des Erwachens mir geblieben.

All mein Irren, mein Danebengreifen  
sind aufgehäuft in meinem Keller  
und vergären zu jenem Most, dazu bestimmt,  
zugrunde zu richten oder zu retten alles.

Im Vorwärtsklingen meiner Worte eingefangen,  
erblühen Schatten und blitzendes Licht  
und nähren meine Sehnsucht  
nach dem Land, wo die Toten leben.

### Anmerkungen zu *L'attrape-rêves/Traumfallen*

*mesa* – Tisch (span.); hier: Hochebene im Navajo-Gebiet, Arizona (USA).

*katchinas* – Katsina, Katsinam (Pl.); kleine Puppen, auch für Kinder geeignet, die bei den Pueblo-Indianern Nordamerikas (Hopi, Zuni) die Geister der Natur und der Ahnen symbolisieren. Als Vermittler zwischen den Göttern und den Menschen spielen sie auch in der indianischen Medizin eine wichtige Rolle.

*hogan* – Wohnhaus der Navajo aus Holz und Lehm gebaut.

*tipi* – ein indianisches Zelt.

*nom d'un archange* – gemeint ist der Name Michel/Michael, hebräischen Ursprungs, mit der Bedeutung ‚Wer ist wie Gott?‘. Zu den Erzengeln zählen des weiteren Gabriel, Raphael und Uriel.

*prosodie* – „Lehre von der Tonhöhe, der Dauer der Silben“ (W. Th. Elwert, *Französische Metrik*). Gemeint ist der Klangwert der Verse, ihre Teilhabe an der Musik.

# Dante in dürftiger Zeit

## Eine Rezension des neuen Romans *Pfingstwunder* von Sibylle Lewitscharoff

Franziska Meier (Göttingen)

**SCHLAGWÖRTER:** Rezension; Lewitscharoff, Sibylle; Das Pfingstwunder; Alighieri, Dante; Dante-Rezeption

Sibylle Lewitscharoff, *Pfingstwunder: Roman* (Berlin: Suhrkamp, 2016).

\*  
\*\*

Ja, der Roman läßt tiefblicken ... in die geschädigte, wenn nicht verkrüppelte Psyche und Denkweise eines deutschen Hochschullehrers der Romanistik, der mit zweiundsechzig Jahren an seiner wissenschaftlichen Forschung und Lehre erlahmt, wenn nicht irregeworden ist. Das ist heutzutage sicherlich nichts Ungewöhnliches. Allein die *déformation professionnelle* ist in seinem Fall erstaunlich weit gediehen.

Der Leser lernt ihn auf der ersten Seite des Romans als Gottlieb Elsheimer kennen, der im Sommer 2013 in seiner Wohnung ein Notizbuch samt Stift packt und letzteren dann drei Tage lang, oft bis in die Nacht hinein, nicht mehr aus der Hand legt. 345 Druckseiten füllen sich auf diese Weise. Was der Protagonist oder besser: Ich-Erzähler da zu Papier bringt, ist all das, was ihm wenige Wochen nach einem außergewöhnlichen Erlebnis in Rom, mit dem er innerlich nicht fertig wird, durch den Kopf geht. Genauer, es handelt sich um eine Nachschrift dessen, was sich an Pfingsten 2013 auf dem Aventin während einer Tagung über Dantes *Divina Commedia* zugetragen hat. Diese ist zugleich gespickt mit Erinnerungen an Elsheimers Kindheit, seine revolutionär bewegte Studentenzeit, seine akademische Laufbahn und an die wenigen Begegnungen mit Freunden. Sie ist zudem unterbrochen von mehr oder minder abwegigen Überlegungen, wie sie einem psychisch angeschlagenen Vielleser den lieben langen Tag so kommen mögen. All das hat den Charakter eines inneren Monologs, eines unaufhörlichen Brabbelns, in dem die stilistische Kunst von Sibylle Lewitscharoff voll zum Zuge kommt. Von

seinem Schreiben erwartet sich ihr Protagonist Elsheimer aber keine therapeutische Wirkung.

Warum er das Ganze schreibt, warum er gelegentlich über die Wahl seiner Worte nachdenkt und warum ihm immer wieder ein Leser vor Augen steht, das bleibt schleierhaft. Elsheimer selbst stellt sich die Frage, gleich auf Seite 10:

Zu wem um Gottes willen spreche ich hier? Zu einem Leser? Lächerlich! Warum sollte ich irgend jemanden in diese Geschichte einweihen? Wozu sollte ich ihn ohne Vorbereitung, die ihn darauf einstimmen könnte, was geschehen und wie es geschah, mit dem einzig passenden Begriff *Wunder* konfrontieren und ihn damit lesend über die Kante schubsen oder vielmehr vor die Alternative stellen, das Buch entweder sofort zuzuschlagen oder meinen Aufzeichnungen mit allzu treuen Hundeaugen Satz für Satz zu folgen?

Elsheimer hat, anders als seine Schöpferin, tatsächlich immerhin soviel gesunden Menschenverstand, daß er seine Aufzeichnungen nicht zu publizieren gedenkt. Jedenfalls ist davon nirgends die Rede. Und doch sind die Aufzeichnungen alles andere als ein Selbstgespräch oder ein Tagebuch, vielmehr schwingt in den Notizen des Dozenten unaufhörlich die Vorstellung eines Hörers oder Lesers mit, den es zu belehren, zu informieren und schließlich sogar auf die eigene Pfingstreise mitzunehmen gilt. Heraus kommt die Karikatur eines Hochschullehrers, der noch in einer ganz persönlichen Krise nicht anders kann, als sich an Studenten zu wenden, denen er im 21. Jahrhundert natürlich mit viel Zusatzinformationen beistehen muß.

Man hat der Autorin bei ihrem Roman *Blumenberg* einmal vorgeworfen, er sei zu voraussetzungsreich geschrieben. In dem neuen Roman will sie das besser machen. Sie selbst bekannte in einem Gespräch mit Kai Nonnenmacher in den *Romanischen Studien*, sie hoffe, „daß man den neuen Roman einfach auch so wird lesen können, ohne sich umständlich darauf vorzubereiten. [...] Ausschließlich für ein wissendes Publikum zu schreiben, ist eine eher öde Angelegenheit.“<sup>1</sup> Aus der Bredouille half ihr da offenbar die Idee eines Dozenten, dem das Unterrichten so ins Blut übergegangen ist, daß er selbst in großer nervlicher Anspannung nicht müde wird, seine aufgeregten Erinnerungen an die Dante-Tagung in Rom mit Einlassungen im Wikipedia-Stil zu durchsetzen. Warum sonst sollte man in den persönlichen Kritze-

<sup>1</sup> S. „Der Flug der Danteforscher“, *Romanische Studien* 2 (2015): 325, [www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/29](http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/29).

leien immer wieder auf Einfügungen stoßen, wie daß „die Commedia [...] dieses ungeheure Buch so etwas wie das Gründungsdokument der italienischen Sprache als verschrifteter Hochsprache überhaupt darstellt“ (13), daß Giotto der erste war, der in der Kunstgeschichte den Himmel blau gemalt hat (181), oder daß „Cavalcanti [...] ein berühmter Dichter der Zeit, für den jüngeren Dante eine bedeutende Figur“ war und sich „zwischen dem aufstrebenden und dem längst gekannten Dichter [...] 1283 eine Freundschaft“ entspann (121).

Dieser Habitus treibt bei Lewitscharoffs Protagonisten noch eigenartigere Blüten. Elsheimers ‚Nachvollziehen‘ der Dante-Tagung, auf der die Referate jeweils einen Canto abhandeln, gerät zu einem unaufhörlichen sich begeisternden Nacherzählen von Szenarien, Figuren und Geschehnissen aus der Jenseitsreise. Ist das die *déformation professionnelle* eines derzeitigen Hochschullehrers, der die großen Lektürelücken heutiger Studierender durch ständige Inhaltsangaben auffüllen muß? Jedenfalls bekommt der Leser nach und nach fast alle Canti des *Inferno* und ein paar ausgewählte aus dem Purgatorium en détail resümiert. Und dieser Hang zum Nachbeten ist auch den anderen, aus aller Welt angereisten Dante-Experten auf der Tagung anzumerken. Ihre Referate sind weitgehend Nacherzählungen der jeweiligen Gesänge, die von gelegentlichen Glossen allgemeiner und besonderer Art unterbrochen sind. Den frustrierten Professor Elsheimer macht all das über alle Maßen glücklich. Nie habe er eine lebendigere Tagung zu Dantes Hauptwerk erlebt. Die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen erreichen offenbar dann den Grad höchster Vervollkommnung, wenn die Jenseitsreise nachgeföhlt, nacherlebt und obendrein in Gestik und Mimik dramatisiert wird. Am Ende haben sich die Tagungsgäste – darunter sogar der Italianist Manfred Hardt, der 2001 bei einem Autounfall ums Leben kam, – in ihre Materie: die *Commedia* derart hineinversetzt, daß sie anstelle Dantes den Aufstieg ins Paradies – ausgenommen Gottlieb Elsheimer – wagen. Die Tagung wird zu einer Lektion darin, was Empathie in Lesern bewirken kann, oder wie es in dem Roman einmal heißt: über das „Wirkwesen der wahren Poesie“ (44–5).

An den drei Tagen bemächtigt sich dies ‚Wirkwesen‘ immer wieder der in Rom versammelten Referenten, allen voran eines höchst sensiblen Hundes – all das wird Elsheimer freilich erst in der Rückschau klar. Der Kollege Wirsing stürzt aus der kritischen Distanz auf einmal in ein kindliches Lesen, so daß er darüber alle moderne Skepsis ablegt (150); zuletzt bittet er inständig,

daß Dantes heidnischer Begleiter Vergil der göttlichen Gnade doch teilhaftig werde. Die Kollegin „unsere Angelika“ wiederum verliert beim Vortragen ihre übliche Zurückhaltung und berichtet „aufgekratzt“ und „voller Mitgefühl vom kriegsmatten Dante“, der in dem Gesang der Schismatiker eine lange Reihe von Verletzungen und Kriegsgreuel Revue passieren lasse (217–8):

Mit dem Köpfen und Abstechen fackelte man nicht lange, auch nicht bei Kriegsgefangenen. Wahrscheinlich fühlten sich alle im Raum an die sogenannten IS-Kämpfer erinnert, die, wie soeben in Syrien geschehen, ihren Gefangenen den Kopf abschlagen. Nur gab es damals keine Filmaufnahmen. Aber viele Schaulustige dürften direkte Augenzeugen der damaligen Greuel gewesen sein. (218)

Augenscheinlich bringt das Nachleben der *Divina Commedia* hier die Tagungsgäste 2013 auch noch dazu, ihrer Zeit vorauszusein. Während Dante die Prophezeiungen, die zur Zeit der Niederschrift der *Commedia* schon eingetreten waren, einigen toten Seelen in den Mund legt, sind die Tagungsgäste 2013 in Lewitscharoffs Roman selbst dazu in der Lage, die Enthauptungen des darauffolgenden Jahres zu ahnen.

Über einem solchen Nachleben von Dantes Werk verlieren Elsheimer und seine Kollegen nicht aus dem Auge, daß dieser Bericht über das Jenseits im fernen Mittelalter entstand. Die kleine internationale Gemeinde von Dantisti nimmt sich unterschiedlich stark die Vorgaben der *political correctness* zu Herzen. Großes Verständnis zeigen die Veranstalter denn auch dafür, daß der türkische Kollege aus Glaubensgründen nicht den ihm merkwürdigerweise angetragenen Gesang der Schismatiker, unter denen sich Mohammed und Ali befinden, übernehmen möchte (142). Selbst „unsere Angelika“, die für ihn einspringt, unterläßt es aus Mitgefühl, sich mit der Behandlung des Islams bei Dante abzugeben. Das allfällige Referat zum Einfluß von Mohammeds Himmelfahrt auf die *Divina Commedia* findet aufgrund der Ereignisse nicht statt. Glücklicherweise kann Elsheimer Wesentliches aus eigenen Lektüren im Nachgang beisteuern. Naturgemäß fehlt auch nicht der Hinweis darauf, daß ein islamischer Gelehrter wie Abu l’Ala al-Ma’arri im frühen 11. Jahrhundert sehr viel großzügiger als Dante verfuhr: in seinem Paradies kann man auch Christen antreffen, während man bei Dante Anfang des 14. Jahrhunderts auf Muslime allenfalls im Limbus oder tiefer in der Hölle stößt (144). Es wundert zudem nicht, daß sich die Dante-Spezialisten vom üblen Ende, das Homosexuelle (167ff.) nach ihrem Tod bei Dante nehmen, schaudernd abwenden – Elsheimer betrauert noch immer das frühe Ableben

eines befreundeten Homosexuellen, den er keinesfalls in die Hölle verbannt wissen möchte. Fremd ist heute schließlich das bittere Schicksal der Selbstmörder in der *Commedia*. Elsheimer entsetzt schon der Gedanke, ein verfolgter Jude, der sich unter der nazistischen Gewaltherrschaft das Leben nahm, hätte sich damit in die Hölle katapultiert.

Aufgeklärt wie wir heute sind und allen früheren Zeiten überlegen geworden durch die schlimmen Erfahrungen des Dritten Reichs, können wir natürlich auch in Sachen Verrat nicht mehr mit Dante d'accord gehen. Der Verrat rangiert heute nicht mehr unter den übelsten Sünden:

Den einsamen Attentäter Georg Elser und die Verräter um den Grafen Stauffenberg wird man weder der Heimtücke noch der Gier bezichtigen können. Sie handelten ehrenhaft, wenn auch mancher von ihnen reichlich spät. [...] Seit Jahrzehnten sind die einstigen Verräter jedoch glanzvoll rehabilitiert. Der Verrat kann ein Laster sein, aber man kennt ihn auch als ehrenhafte Not-handlung gegen einen blutrünstigen Tyrannen. (244)

Und da drängt sich dem Hochschullehrer natürlich auch gleich ein Aperçu zu Edward Snowden auf, von dem er sagt, er sehe „wie ein liebes, harmloses Kind [...] aus, nicht wie ein böser Mensch“ (244). Also auch ihn – dem Himmel sei's gedankt – erwartet kein Plätzchen in der Hölle.

Allein Dante hat eben auch heute noch seine unerhört aktuellen Seiten. Das beweist sich Elsheimer vor allem angesichts der Flüchtlingskrise. Im Fernsehen sieht er im Sommer 2013 eine Dokumentation über Lampedusa und die Flüchtlinge, „die von den Italienern aus dem Meer gefischt werden“, falls sie nicht vorher ertrinken (220). Er bewundert das Engagement der vielen Anwohner. Ihm selbst kommt gleich zweimal im Sommer 2013 der Gedanke, in seine 5-Zimmer-Wohnung in Frankfurt einen Flüchtling, womöglich aus Syrien, aufzunehmen. Des längeren malt er sich aus, wie diese Anwendung eines Gutmenschen wohl konkret aussähe und mehr noch: wie sie ausginge. Wenig später schreibt er: „Erinnert sei aber daran, daß Dante auch ein Flüchtling gewesen ist, auf das Wohlwollen von Gönnern angewiesen, die ihm Unterschlußpf boten“ (224). Trotz aller Unterschiede, die Elsheimer nicht kleinredet, scheint Dante uns nicht zuletzt als *moralischer Leuchtturm* dienen zu können.

Da sich die Tagung im Roman an Pfingsten, dem Fest des Heiligen Geistes und der Feuerzungen, abspielt, darf es nicht beim Nachleben der österlichen Jenseitsreise Dantes bleiben. Auch hier wußte sich die Autorin Lewitscharoff Rat. Sie verhilft ihrem Protagonisten zu dem Forschungsschwerpunkt

„Dante-Übersetzungen“: „Mein großes Dantebuch, das die bisherigen deutschen Übersetzungen der *Commedia* durchkämmt und dabei ihre hundert Gesänge Revue passieren läßt, ist zu lang, das sehe ich jetzt. Damals war ich natürlich mächtig stolz darauf ein Buch von achthundertneunundsiebzig Seiten auf die Fachwelt loszulassen“ (23). Die späte Selbsterkenntnis ist wie in anderen Fällen seines Monologs nicht der erste Schritt zur Besserung. Elsheimers Aufzeichnungen stehen ganz im Bann der vielen Versuche, Dante ins Deutsche zu übertragen. Immer wieder wird da aus den Übersetzungen von Stefan George und Rudolf Borchardt, weniger Hartmut Köhler, von Philaletes, Hermann Gmelin, Karl Vossler und Georg van Poppel, der es Elsheimer am meisten angetan zu haben scheint, zitiert. Und nirgends wird Elsheimer müde, die Übersetzungen in ihrem stilistischen Gestus zu bewerten. Es versteht sich von selbst, daß ein deutscher Romanist ein paar kritische Bemerkungen zu den Deutschtümelnden unter den Dante-Freunden einflücht, die im Fahrwasser des Nationalsozialismus soweit gegangen seien, den Dichter für „eine durch und durch deutsche Natur, die lediglich aus Versehen in Florenz zur Welt kam“, zu halten (262). Allerdings ist Lewitscharoffs Hochschullehrer selbst von Nationalstereotypen nicht gefeit, wenn er dem Italiener Dante Klarheit nachsagt, die der „Innerlichkeit des dunklen Gehäuses“ (215) entgegengesetzt sei, wie sie Nordeuropäern – wenigstens früher – eigen war.

Besonders kurios fällt die Begeisterung für Übersetzungen aus, als der Protagonist Elsheimer in der ersten Nacht zu tief ins Weinglas guckt. Er hat längst bemerkt, daß sich ihm in Folge des Pflingstwunders sämtliche Übersetzungen und obendrein das italienische Original so eingepreßt haben, daß er „sogar beim Verzehr einer Pizza die Zitate nebenher in mein Notizbuch kritzeln kann, ohne nachzuschlagen“ (94). Und natürlich übermannt ihn, nachdem er sich darüber gebührend verwundert hat, sogleich die Unruhe, man könne ihm nicht glauben. „Man will eine Probe? Hier ist sie“ (95) – und es folgen drei Terzinen aus der Feder Borchardts, der, wie der Leser belehrt wird, „nicht so einfach, sich den zu merken“, ist. Und daran wiederum schließt sich ein weiterer Beweis an, immerhin zwei der drei Terzinen kann Elsheimer im Original auswendig. Vom Weingenuß in der Pizzeria erregt, läßt er sich dann noch zu der sarkastisch gemeinten Bemerkung verleiten: „Mein Gedächtnis ist nicht alzheimerisiert, es ist durch und durch dantefiziert“ (94).



Neben den Übersetzungen schwelgt Elsheimer außerdem in der umfangreichen Dante-Rezeption. Ihn beschäftigt die alte Frage nach den Schatten und ihrer Leib- oder Schattenleibhaftigkeit. Weitschweifig redet er von Samuel Becketts Vorliebe für den trägen Belacqua, die er teilt. Goethes Lob der Ugolino-Episode wird nicht verschwiegen und so fort. Durch Abwesenheit glänzt allein Jorge Luis Borges, obwohl eben diese Ugolino-Episode Elsheimer dazu Anlaß genug geboten hätte. Da die Kollegin Eva das Referat über die Illustrationen der *Commedia* aufgrund der Pfingstvorkommnisse nicht mehr halten kann, läßt es sich ihr früherer Freund Elsheimer nicht nehmen, an ihrer statt Illustratoren seit dem Trecento aufzuzählen – mit kurzen Bewertungen – und dann noch seine eigene Vorliebe für Balthus zu gestehen (260ff.). Das tat er wohl schon seines Namens Elsheimer wegen, der ihm, dem gebürtigen Schwaben, offenkundig nicht nur zu einer Professur in Frankfurt, sondern auch zur Liebe zur Malerei verhalf.

Dante-Rezeption und die danteanische Mimikry auf der Tagung gipfeln in dem letzten gehaltenen Referat des Kollegen Luigi, der zu dem „finsternen Thema“ des Zusammenhangs „zwischen der *Commedia* und den nationalsozialistischen Konzentrationslagern“ spricht (326). Da kehrt vorrübergehend in die schon erregte, ganz auf Läuterung ausgerichtete Schar seiner Zuhörer auf einmal Stille ein. Anstelle der Diskussion „ertönten die ersten Freudenrufe“. Der darauffolgende „kleine Byung-Chul“ bringt noch wenige Sätze ordentlich heraus, in denen er ankündigt, „über das Aufflammen des Heiligen Geist im *Paradiso* sprechen zu wollen“ (326), doch stimmt auch er sogleich in den allgemeinen Jubel ein. Er hat Anteil an dem Wunder, das die Tagungsteilnehmer erst in allen Sprachen der Welt sprechen und anschließend in den Himmel ab- oder besser *auffliegen* läßt.

Der Anspruch der Autorin Lewitscharoff ist hochgesteckt. Sie versucht sich nicht am Übersetzen des italienischen Werkes, nicht an einer poetischen Antwort, sondern an einer Art empathischem Nachleben, mit dem sie die jahrhundertelange Rezeption Dantes offenbar zu übertrumpfen hofft. Selbst dessen Zahlenspiele haben es ihr angetan. Wie das *Inferno* aus 34 Gesängen besteht, hat ihr Roman 34 Kapitel, von denen die ersten beiden eine ähnlich vorbereitende Funktion erfüllen wie bei Dante. Überdies inspiriert sie die übliche Aufgliederung der 34 Gesänge in 1 + 33 dazu, am Ende der Dante-Tagung 33 Gäste gen Himmel steigen und einen zurück zu lassen. Die drei Tage, in denen Dante durch Hölle und Purgatorium ins Paradies wandert, kehren in den drei Tagen wieder, die die Tagung ebenso wie Els-

heimers Niederschrift braucht. Dessen Aufzeichnungen beginnen parallel zu Dantes Pilgerfahrt im Zeichen der Verzweigung, die ihren Tiefpunkt in einem delirierenden Weinrausch erreicht; sie bewegen sich entlang einiger Stationen in Dantes Jenseits, die Elsheimer wieder zur Selbstkritik anregen, bis sich das Gemüt des Schreibers allmählich aufhellt, je näher der Tagungsverlauf dem Purgatorium kommt. Wie Dante seine Reise mit der Gottesschau im Paradies enden läßt, so brechen die Aufzeichnungen mit der begeisterten Erinnerung an das Pfingstwunder ab: hier dem Anblick der Kollegen, die ihre schönste körperliche Gestalt – auch hier ein Dante-Zitat – annehmen und fortfliegen. Im Nachgang, das heißt: während des Schreibens, wird es augenscheinlich auch Elsheimer vergönnt sein, sich zu reinigen: er vermag die vielen Sprachen, in denen die Tagungsgäste auf einmal zu kommunizieren verstehen, wiederzugeben und den Flug schreibend mitzumachen – und all das natürlich ohne den aufdringlichen spezifisch christlichen Missionsgeist, der das apostolische Pfingstwunder bestimmt.

Nach den Vorlesungen zur Poetik zu urteilen, die 2012 unter dem Titel *Vom Guten, Wahren und Schönen* erschienen sind, steckt in dem Roman *Das Pfingstwunder* viel von dem, was sich Sibylle Lewitscharoff heute von Literatur erwartet. Viele ihrer Lieblingsautoren und -maler hat sie ihrem Protagonisten mitgegeben; ihre eigene Sprache, ihren Duktus hat sie ihm eingegeben, mehrfach tauchen ihre Lieblingsworte, darunter „hochmögend“, auf, immer wieder folgen vom Duden als veraltet klassifizierte Worte auf alltags-sprachliche Formulierungen oder auch Jargon- und Slangausdrücke. Sie hat mit ihrer Figur das Laster gemein, alles Gelesene bewerten, wenn nicht Noten verteilen zu müssen. Wie sie neigt Elsheimer dazu, in nationalen Stereotypen zu denken. Wie sie läßt auch Elsheimer seine Wut über die Niveaulosigkeit der TV-Serie TATORT am Papier aus.

Darüber hinaus liest sich der Roman wie die Probe aufs Exempel ihrer eigenen Überlegungen zur Literatur. Was sie in ihrer ersten Poetik-Vorlesung zu den Namen sagt, daß „unser im Vagen herumtreibendes Ich, das unablässig in Aufflug- und Unterwindungsgeschäften unterwegs ist“ (7), durch das Rufen des Eigennamens zu sich zurückfinde, löst sie in diesem Roman mit der Namensgebung des Protagonisten ein. Er heißt nicht ohne Grund Gottlieb Elsheimer, seine frühere Geliebte trägt den Namen Eva. Der Protagonist hätte also gar nicht lange in der *Commedia* nach geheimen Aufschlüssen über sich und sein außerordentliches Erlebnis in Rom suchen müssen. Sein Vorname hätte ihm schon verraten, wie grundlos seine Sorge war, ein Ausge-

stoßener zu sein. Vielleicht nicht Gott – wer wollte so was im 21. Jahrhundert denken –, aber seiner Schöpferin Lewitscharoff ist dieser Gottlieb Elsheimer ans Herz gewachsen. Ihm überträgt sie die Rolle der Zeugenschaft bei einem Vorkommnis, in dem sich das „hochfliegende Vermögen der Literatur, Realis und Irrealis zwanglos zu mischen und mit diesem Mischverfahren hinter die zubetonierte Wirklichkeit zu kommen und die im geheimen in ihr wirkenden Kräfte zu enthüllen“, aufs eindrucklichste zu beweisen scheint (93). Ihm legt Lewitscharoff in die Wiege, was in ihrem eigenen Namen angelegt sein soll: die Lust am „Levitenlesen“, mindestens ein bißchen von dem „Witsch“ – „ein höchst windiger, unzuverlässiger Geselle“ (30–1) – und natürlich das „flotte Doppel-f zum Schluß, durch das der Name eine Lüpfung erfährt“ (30).

In ihren Vorlesungen hat Lewitscharoff heftig gegen den gegenwärtig in der westlichen Literatur grassierenden Realismus und die „Überbewertung der Zeugenschaft“ gewettert. Ihre Kollegen liebäugelten zu sehr mit dem Vulgären, sie liebten es, im Dreck zu wühlen, im nichtssagenden Präsens zu verharren. Dagegen stellt sie die große Tradition, die sich für sie mit den Dichtern Homer, Dante und Shakespeare verbindet, und ganz konkret: das Gespräch mit den Toten, das sie lesend immer wieder suche.

Im Vergleich zu den eigenwilligen Rezeptionen, die Dante bei Beckett, Borges und auch bei dem so oft im *Pfingstwunder* herbeizitierten Primo Levi erfährt, fällt Lewitscharoffs empathische Annäherung an Dante bemüht, wenn nicht belanglos aus. So ehrenwert ihre intensive Beschäftigung mit Dante, mit den deutschen Übersetzungen und mit der Rezeption inklusive Dante-Forschung ist, all das bleibt aufgesetzt, ein Arsenal von Winken mit dem Zaunpfahl. Es zeugt von einer Art von Belesenheit oder sogar Gelehrsamkeit, die nicht im Goethe'schen Sinne zur Bildung geworden ist, vielleicht auch in unserer dürftigen Zeit gar nicht mehr werden kann. Wenn der Begriff nicht so abgegriffen wäre, könnte man wohl von postmodernen naiven Spielereien mit Weltliteratur sprechen. Mehr als fraglich ist es, ob sich daraus aber jene „messianischen Sprengkapseln“ gewinnen lassen, deren die Literatur so bedürftig sein soll (121). Fragwürdig wird das Spiel schließlich, wenn Lewitscharoff nicht vor der Geschmacklosigkeit zurückschreckt, auf das Referat über die Funktion der *Commedia* in den Darstellungen der KZ-Welt die Läuterung und das Aufflackern des Heiligen Geistes folgen zu lassen. Ob das en miniature schon jenes „modernen Volkzugepos“, in dem die Verheerungen des zweiten Weltkriegs in den Erdmittelpunkt und dann

wieder ans Licht der anderen Hemisphäre gebracht und geläutert werden, vorwegnehmen soll, das sie sich in ihren Vorlesungen wünschte (105)?

Im Verlagsprospekt zum Roman *Das Pfingstwunder* wird der Autorin ein Satz aus der Feder Elsheimers zugeschoben: „Vielleicht bin ich aber auch ein Kandidat fürs Purgatorium, sagen wir: untere Abteilung, wo man ziemlich schuftet muß, um sein Sündengepäck loszuwerden“ (68). Die Stelle ist der Autorin sicher wichtig gewesen, so wichtig, daß ihr ausgerechnet hier in den ansonsten ziemlich genauen, von Karlheinz Stierle durchgesehenen Inhaltsangaben ein Fehler unterlaufen ist. Denn so wie es hier formuliert ist, müßte es sich um die Läuterung der Hochmütigen handeln, die sich auf der ersten Stufe des Berges unter schweren Steinbrocken vollzieht. Aber das ist offenbar nicht gemeint, denn Elsheimer fügt hinzu, „etwa da, wo die Seelenherde der windelweichen Charaktere auf unbekanntem Weg einhertaumelt und sich vor der aufragenden Felsmasse des Drohberges staut“ (68). Damit sind wir im Antipurgatorium, also dem großen Vorraum, in dem niemand schuftet muß, sondern alle auf den Einlaß in den Läuterungsberg warten. Wenn Elsheimer als sein „Grundübel“ die Lauheit nennt, dann wird er – zumindest wenn man Dante folgt – nicht „in die leichteren Abteilungen der Hölle“ eintrudeln. Die Lauheit ist ja gerade das Laster, das nach Dante so nichtswürdig ist, daß weder die Geister der Hölle noch die des Paradieses es bei sich haben wollen. Die Lauen sind dazu verurteilt, an diesem Nicht-Ort im Jenseits ständig hinter einer Fahne herzulaufen. Und diesen Eindruck gewinnt wohl auch mancher Leser, wenn er über mehr als dreihundert Seiten Lewitscharoffs Protagonisten Elsheimer durch seine Dante-Mimikry gefolgt ist.

## « Nous luttons avec l'œuvre comme Jacob avec l'ange »

### De nouvelles études sur Bernanos, une nouvelle édition de ses œuvres romanesques dans la “Bibliothèque de la Pléiade”

Joseph Jurt (Fribourg en Br./Bâle)

**MOTS CLÉS :** Bernanos, Georges, Pléiade, catholicisme, religion, roman

**SCHLACWÖRTER :** Rezension ; Bernanos, Georges ; Pléiade ; Katholizismus ; Religion ; Roman

Georges Bernanos, *Œuvres romanesques complètes, suivi de Dialogues des carmélites*, Tome I, éd. par Pierre Gille, Michael Kohlhauer, Sarah Lacoste, Élisabeth Lagadec-Sadoulet, Guillaume Louet et Andre Not, préface de Gilles Philippe, chronologie par Gilles Bernanos, Bibliothèque de la Pléiade 155 (Paris : Gallimard, 2015).

\*

\*\*

Les œuvres de Bernanos ont été souvent classées sous la rubrique du “roman catholique”, association à laquelle l'écrivain s'est opposé dès la publication de son premier roman, *Sous le soleil de Satan*. Cette classification lui paraissait trop étroite. « Le catholicisme n'est pas une règle seulement imposée du dehors », déclara-t-il dans un entretien en 1926, « c'est la règle de la vie, c'est la vie même. Toute œuvre d'art qui exprime quelque chose de la vie intérieure nous appartient par là même. L'analyse profonde des passions suppose la notion du péché. Sans elle, l'homme moral reste un monstre au sens exact. »<sup>1</sup> Bernanos avait en effet dépassé dans son roman le moralisme. La ligne de clivage ne se situe pas chez lui entre les “bons” et les “méchants”, mais entre ceux qui s'engagent et qui vont jusqu'au bout et les médiocres. Il semble reprocher implicitement aux écrivains catholiques de s'en tenir aux catégories moralisatrices, de rester redevables à l'idéal de “l'Honnête Homme”. C'est significatif qu'il ne se réclame pas tant de Corneille et de son « sublime grec

<sup>0</sup> Cit. dans le titre : Gilles Philippe, « Préface », in Georges Bernanos, *Œuvres romanesques complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade 155 (Paris : Gallimard, 2015), XXXI.

<sup>1</sup> Georges Bernanos, *Essais et écrits de combat*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade 232 (Paris : Gallimard, 1971), 1041.

ou romain » que de Racine qui en surmontant « l'homme moral » a retrouvé « l'homme pécheur »<sup>2</sup>.

Bernanos ne prit pas seulement ses distances par rapport à une certaine tendance moralisatrice de la littérature catholique. Le courant du “Renouveau catholique” s'était défini comme un humanisme chrétien. C'est notamment François Mauriac qui a illustré dans ses romans cette dimension en thématissant la religion dans sa dimension sociale, en révélant le décalage entre des apparences (prétendument) chrétiennes et la réalité au sein de la bourgeoisie et exprimant la sympathie avec les exclus de cette classe. Mauriac a été marqué par le milieu grand-bourgeois, même s'il prit aussi ses distances par rapport à ce contexte. Bernanos connaissait moins ce milieu et on ne s'étonne pas qu'il ait été plus sensible aux problèmes existentiels, à la religion dans sa dimension verticale. Pour lui, la singularité rêvée de l'homme est une illusion et il interprète les actions humaines souvent comme le fruit de l'héritage biologique ou plus encore de l'intervention du surnaturel. Cette vision radicalement surnaturaliste ne pouvait pas être partagée par les “humanistes”. Dans son compte rendu de *Sous le soleil de Satan*, Mauriac soulignait ce qui séparait l'univers bernanosien de sa propre conception fondée sur un humanisme chrétien :

Ne forçons pas notre talent : à peine sommes-nous capables de relever dans les actes humains les traces de Dieu [...] et c'est pourquoi très pauvrement nous étudions l'homme – non pas le solitaire ni le saint, mais l'homme du troupeau, notre semblable, notre frère.<sup>3</sup>

Bernanos prit aussi ses distances par rapport à une conception de l'Église qui considérait les écrivains catholiques comme des prédicateurs laïques qui devaient “illustrer” le message ecclésiastique. La tâche de chaque écrivain était à ses yeux de faire d'abord de la bonne littérature sans ménager qui que ce soit :

[...] tout livre est un témoignage, et le premier mérite d'un témoignage est d'être sincère. L'artiste a un regard plus aigu que les autres, et ce qu'on lui demande, ce qu'on est en droit d'exiger de lui, c'est qu'il dise ce qu'il voit réellement – non pas ce qu'il désirerait voir, ou ce qu'il lui est ordonné de voir. [...] La médiocrité dans l'art est un scandale, et ce scandale est d'autant plus grand que l'art médiocre a plus la prétention d'édifier.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Bernanos, *Essais et écrits de combat*, tome I, 1050.

<sup>3</sup> François Mauriac, « Les romans mystiques », in *Les Nouvelles littéraires*, 12 juin 1926, 1.

<sup>4</sup> Bernanos, *Essais et écrits de combat*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade 423 (Paris : Gallimard, 1995), 866.

Des propos similaires se trouvent dans un article sur le poète brésilien Jorge de Lima :

Dieu nous garde des poètes apologistes ! S'il y a une honte pour nous, c'est de voir si souvent mettre, au service de la vérité, des méthodes de propagande systématique qui paraissent empruntées à la hideuse politique, prétendent insolemment diviser l'indivisible vérité, la partager entre vérités à dire et à ne pas dire, opportunes ou inopportunes, regrettables ou consolantes, dangereuses ou inoffensives, comme s'il y avait des vérités sans risque.<sup>5</sup>

À partir de là, on comprend qu'il refusait le nom de romancier catholique, se considérant simplement comme » un catholique qui écrit des romans, rien de plus, rien de moins. »<sup>6</sup> Ce qui définit selon lui la littérature c'est l'évidence esthétique et non pas l'édification, un témoignage authentique et non pas l'illustration d'un programme donné.

Les romans de Bernanos sont sans aucun doute inspirés par la dimension du surnaturel dans sa dimension verticale. Des études ont souvent dégagé les contenus théologiques de ses œuvres, d'une manière magistrale le théologien suisse Hans Urs von Balthasar dans sa somme *Le Chrétien Bernanos*<sup>7</sup>. D'autres travaux, plutôt rares, ont porté uniquement sur l'aspect formel des romans de Bernanos, par exemple l'ouvrage *Dimensions et structures chez Bernanos* de Brian T. Fitch<sup>8</sup>. Mais ce qui fait l'originalité, voire la modernité de Bernanos c'est qu'il a trouvé une forme tout à fait spécifique et évidente pour thématiser le surnaturel. On ne saurait élucider la dimension formelle et proprement littéraire de cette œuvre sans la rattacher à la dimension du "contenu" qui est loin, comme le pensait Gide à l'époque, l'expression d'un romantisme désuet.<sup>9</sup>

Cette double dimension a été très bien dégagée dans des études sur Bernanos qui ont paru au cours de la dernière décennie.

<sup>5</sup> Bernanos, *Essais et écrits de combat*, tome I, 1316.

<sup>6</sup> Bernanos, *Essais et écrits de combat*, tome I, 1316.

<sup>7</sup> Hans Urs von Balthasar, *Le Chrétien Bernanos* (Paris : Seuil, 1956) ; l'original allemand a paru sous le titre *Bernanos* (Cologne et Olten : Jakob Hegner, 1954).

<sup>8</sup> Brian T. Fitch, *Dimensions et structures chez Bernanos* (Paris : Lettres Modernes Minard, 1969).

<sup>9</sup> Gide, à qui Malraux disait son admiration pour *Sous le soleil de Satan*, lui répondit :

« Tout cela, cher, c'est la lignée de Léon Bloy et de Barbey d'Aurevilly.

– En diablement mieux !

– Mais c'est la même chose. Et cette chose m'est contraire. » André Malraux, « Préface », in : Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne* (Paris : Plon, 1974), 9.

Qu'on pense d'abord à l'ouvrage *Bernanos, littérature et théologie* d'Éric Benoît<sup>10</sup> qui a paru en 2013. Pour l'auteur, la littérature avec toute sa dimension formelle est chez Bernanos au service d'une théologie, comme l'écrivain l'avait affirmé dès la parution de son premier roman : « Il faut rendre le plus sensible le tragique mystère du salut. »<sup>11</sup> Ce qui paraît le plus important, c'est de « rendre *sensible* » un message. Il ne peut nullement s'agir d'un exposé théorique et abstrait comme le pratique la théologie officielle, mais d'une traduction par des moyens proprement littéraires<sup>12</sup> Éric Benoît relève à juste titre, après tant d'autres, comme donnée fondamentale de la conception bernanosienne du christianisme le concept de la « Communion des saints » qui fonde ses romans, à savoir une histoire du Salut solidaire où « la souffrance des uns peut contribuer à la rédemption des autres »<sup>13</sup> Cette idée sous-tend en effet toute l'œuvre de Bernanos, du *Journal d'un curé de campagne* – où le curé d'Ambricourt évoque et vit cette « solidarité qui nous lie les uns aux autres, dans le bien et dans le mal »<sup>14</sup> jusqu'aux *Dialogues des Carmélites* où Constance dit « On ne meurt pas chacun pour soi, mais les uns pour les

<sup>10</sup> Éric Benoît, *Bernanos, littérature et théologie* (Paris : Les Éditions du Cerf, 2013).

<sup>11</sup> Bernanos, *Essais et écrits de combat*, tome I, 1047.

<sup>12</sup> Bernanos semble avoir atteint par des moyens littéraires une évidence esthétique du surnaturel qui s'impose, selon Malraux également à l'agnostique : Bernanos « n'attend point de l'ambition la complicité de ses jeunes lecteurs ; de l'amour, celle de ces lectrices. Comme Dostoïevski, il ne dispose que de la complicité la plus haute. Il révèle aux hommes le Christ qu'ils portent en eux, dirait-il : parce qu'il y est. Reste qu'il y est aussi pour un agnostique. » Malraux, « Préface », 15–6. Voir aussi la présentation de la nouvelle édition des œuvres romanesques de Bernanos dans la « Bibliothèque de la Pléiade » : « [...] nul besoin de partager la foi de l'auteur pour être sensible au tragique du monde déchu qu'habitent ses personnages. Sans doute sommes-nous parfois devenus aveugles à des allusions scripturaires qui étaient naguère évidentes. Mais à cet aveuglement partiel les romans de Bernanos gagnent une imprévisibilité, une étrangeté qui conduisent, une fois encore, du côté de Dostoïevski. L'œuvre nous parle différemment, mais toujours aussi fortement. » *La lettre de la Pléiade*, 58, septembre/novembre 2015, 13.

<sup>13</sup> Benoît, *Bernanos, littérature et théologie*, 7.

<sup>14</sup> Georges Bernanos, *Œuvres romanesques suivies de Dialogues des Carmélites*, Bibliothèque de la Pléiade 155 (Paris : Gallimard, 1961), 1159.



autres, où même les uns à la place des autres »<sup>15</sup>, selon Maud Schmitt « une formulation qui se lit, alors, comme un programme poétique ». <sup>16</sup>

Si Bernanos a opté pour la littérature, c'est aussi parce que, selon Benoît, le langage du roman parle d'abord au cœur plus qu'au seul intellect, une préoccupation qui informe également ses écrits de combat. « L'art ne m'empêche pas de dormir », écrivit-il à Geffroy Knox quand il souhaitait une modification dans un de ses articles, pour continuer : « Si j'en ai un, je voudrais qu'il ne m'ait jamais servi qu'à toucher plus directement *les cœurs*. L'art c'est de parler aux âmes. »<sup>17</sup>

En plus, son écriture romanesque et politique est informée par la conception fondamentale du christianisme, à savoir l'Incarnation. Il n'entend pas se payer d'idées, affirme-t-il dans une conférence sur « la révolution de la liberté » en 1944.

Qu'importe l'idée inscrite sur un papier froid, ou dans un cerveau presque aussi froid que le papier ! Il faut qu'une idée s'incarne dans nos cœurs, qu'elle y prenne le mouvement et la chaleur de la vie. C'est un point de vue qui devrait être familier à tous les chrétiens, si la plupart n'avaient depuis longtemps préféré la Lettre à l'Esprit – le Verbe de Dieu s'est fait chair.<sup>18</sup>

Si Bernanos entend rendre sensible le « tragique mystère du salut », cette dimension est surtout « mystère ». Benoît insiste sur le fait que le surnaturel relève de l'indicible ; le roman bernanosien est obligé de présenter le non-présent : « Dieu absent ». Comme Mallarmé ou Blanchot « confrontés à l'impossible expression du vide, Bernanos se trouve obligé de compenser, par le travail poétique de la langue, l'absence de référence lié au divin. »<sup>19</sup> Par la re-

<sup>15</sup> Bernanos, *Œuvres romanesques* suivies de *Dialogues des Carmélites*, 1613. Les interprètes notamment catholiques n'étaient, à l'époque, guère sensibles à cette conception solidaire du salut. Ils ont critiqué lors de la réception de *Sous le Soleil de Satan* l'apparente indépendance de "L'histoire de Mouchette" par rapport aux deux parties principales du roman qu'ils désapprouvaient au nom du postulat de l'unité de l'intrigue. Ce critère ne permettait pas de déceler les liens structurellement nécessaires entre le Prologue et le corps du roman ; les rapports entre Mouchette et Donissan n'occupent, il est vrai, au niveau de l'intrigue que peu de place. Mais le drame du salut n'implique pas la présence physique des protagonistes ; il se joue au-delà des apparences. » Voir Joseph Jurt, « *Sous le soleil de Satan*. La réception critique », in *Roman 20-50 : revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle* 4 (décembre 2008) : 45-55.

<sup>16</sup> Maud Schmitt, « Bernanos ou la "Parole incarnée" », in *Acta fabula* 15, n° 11 (janvier 2014), consulté le 3 février 2016, <http://fabula.org/acta/document8335.php>.

<sup>17</sup> Georges Bernanos, *Correspondance*, tome II, 1934-48, *Combat pour la liberté* (Paris : Plon, 1971) 401.

<sup>18</sup> Bernanos, *Essais et écrits de combat*, tome II, 1062.

<sup>19</sup> Schmitt, « Bernanos ou la "Parole incarnée" ».

présentation du néant, du désespoir et du mal, il suggère le divin en creux et renoue par là avec la tradition mystique de la théologie négative.<sup>20</sup>

Si le surnaturel ne relève pas du représentable, c'est à la structure du récit de le suggérer. Benoît relève dans ce contexte la temporalité spécifique du roman bernanosien qui n'est plus constituée par la continuité d'une intrigue, mais par des moments d'irruption du surnaturel.

L'instant bernanosien est orienté non seulement horizontalement selon sa position (discontinue) entre un passé et un futur, mais surtout verticalement, dans sa relation à l'Éternité, transcendante au déroulement chronologique. C'est un temps orienté métaphysiquement et non pas mécaniquement. Chaque instant est en communication avec l'Éternité.<sup>21</sup>

Dans ce contexte, on peut ajouter que Malraux a été un des rares critiques sensible, dès la parution de *L'Imposture* (1927) à la temporalité spécifique du roman bernanosien dont la technique romanesque est informée par une vision du monde métaphysique et non plus psychologique ; certes, la nature du métaphysique entre les deux auteurs diffère beaucoup ; mais structurellement, il joue le même rôle. Le point de départ de ce type de roman n'est donc plus le personnage dans sa cohérence psychologique. « Ce qu'apporte Bernanos », écrira Malraux au sujet du *Journal d'un curé de campagne*, « est de l'ordre de la symphonie : louange furieuse de dieu, exorcisation furieuse d'un Mal intarissable [...] Bernanos tente le poème du sacerdoce, donc du surnaturel. Ce n'est pas le sujet qui change, c'est le personnage qui disparaît. Même ce qu'en avait conservé Dostoïevski. »<sup>22</sup> Non seulement le personnage, l'intrigue aussi a, selon Malraux, dans l'œuvre de Bernanos « une importance secondaire » : « ce qui est primordial c'est une certaine catégorie de conflits. »<sup>23</sup>

<sup>20</sup> On peut relever un constat similaire dans l'étude de Danielle Perrot-Corpet, *Ecrire devant l'absolu : Georges Bernanos et Miguel de Unamuno* (Paris : Honoré Champion, 2005). Voir le compte rendu de Christophe Annonoussamy : « Alors que – dans un acte de foi –, Bernanos reconnaît l'incapacité de la langue humaine à toucher l'Être – et propose dans ses œuvres un simple témoignage de l'existence sur le mode métaphorique, Unamuno valorise la conscience linguistique – comme seul lieu de la réalité humaine –, en la cristallisant dans un réseau de symboles. Chez les deux écrivains, cependant, la fiction s'accompagne d'une vocation éthique qui appelle à « réveiller l'âme du lecteur, assoupi dans l'illusion. » Christophe Annonoussamy, « L'Absolu à l'épreuve de la modernité », in *Acta fabula* 6, n° 1 (printemps 2005), consulté le 3 février 2016, <http://fabula.org/acta/document885.php>.

<sup>21</sup> Benoît, *Bernanos, littérature et théologie*, 112.

<sup>22</sup> Malraux, « Préface », 9–10.

<sup>23</sup> André Malraux, « *L'Imposture* de Georges Bernanos », *N.R.F.* XXX, 174, (1<sup>er</sup> mars 1928) : 406–7.

La structure de ce type d'œuvres est pour Malraux la preuve que le roman moderne est, « un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme, non une élucidation de l'individu. »<sup>24</sup> La structure dramatique du roman bernanosien qui isole un certain nombre de crises poussées au paroxysme et ainsi un signe indubitable que le roman a alors pris le relais de la tragédie. Malraux insiste dans ce contexte sur

[...] le lien avec la tragédie grecque, où s'affrontent l'Homme et le Destin. Comme elle, l'œuvre de Bernanos est une chaîne des plus hauts affrontements, séparés par ce qui les prépare – ou les encombre, en attendant l'oubli.<sup>25</sup>

Éric Benoît s'en tient plus strictement aux indices concrets de la temporalité dans le roman bernanosien en relevant les nombreuses ruptures temporelles, la récurrence des ellipses, les adverbes soulignant la soudaineté, le récit mettant en œuvre une stylistique théologique.<sup>26</sup>

Benoît relève comme un autre trait spécifique du roman bernanosien l'organisation du récit comme une parabole suivant le modèle de la parabole biblique. Ce qui caractérise cette organisation du récit c'est la surimposition de deux niveaux de sens, le sens littéral de la diégèse conduisant à un deuxième sens implicite et supérieur au premier. Le sens symbolique n'annule pas le sens littéral, mais coexiste avec lui. Ceci expliquerait la double postulation du roman bernanosien de réalisme et de surnaturalisme qui n'est pas, selon Maud Schmitt, sans rappeler la lecture figurative des Écritures du Moyen Âge.

Éric Benoît a ainsi relevé avec l'élément formel de la parabole un élément important du roman bernanosien inspiré par le texte biblique. L'intertexte biblique dans les œuvres de Bernanos e a été analysé d'une manière systématique par Marie Gil<sup>27</sup> dans son ouvrage *Les deux écritures : étude sur Bernanos* 2008.<sup>28</sup> Le paradoxe qui est au centre de l'œuvre bernanosienne, c'est,

<sup>24</sup> Gaétan Picon, *Malraux par lui-même* (Paris : Seuil, 1953), 66.

<sup>25</sup> Malraux, « Préface », 22 ; voir à ce sujet aussi Joseph Jurt, « Malraux et Bernanos », in *André Malraux 3 : "influences et affinités"*, La Revue des Lettres Modernes (Paris : Lettres Modernes Minard, 1975), 7–30 et Jurt, « Le roman moderne, un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme : Malraux, Bernanos » (à paraître en 2016 dans *Raison présente*).

<sup>26</sup> Schmitt, « Bernanos ou la "Parole incarnée" ».

<sup>27</sup> Marie Gil n'est pas une bernanosienne "exclusive" ; elle a publié en plus de nombreux articles sur d'autres auteurs comme Claudel, Deleuze, Foucault, Houellebecq, Mauriac, Péguy et Proust. On lui doit surtout une grande monographie sur Barthes : *Roland Barthes. Au lieu de la vie* (Paris : Flammarion, 2012).

<sup>28</sup> Marie Gil, *Les deux écritures : étude sur Bernanos* (Paris : Éditions du Cerf, 2008).

d'après Marie Gil, la relation entre la « Parole unique » absolue de l'Écriture biblique et une écriture littéraire répétitive, expansive et infinie : « Qu'écrire quand tout est écrit ? » L'auteure cherche une réponse en examinant trois types d'actualisation du texte biblique dans l'œuvre de Bernanos essayant ainsi d'éclairer le texte à partir de différents angles de vue. L'œuvre de Bernanos, « tout en étant innervée de citations et paraphrases bibliques », est à ses yeux, « moderne et déterminée par le questionnement de sa propre possibilité »<sup>29</sup>. L'auteure s'interroge d'abord comment le Nouveau Testament est inscrit dans le *discours* de l'œuvre selon une perspective rhétorique et didactique, même si ces perspectives sont détournées à travers une volonté de remise en question de l'écriture. À travers sa recherche d'un « langage du cœur » qui entend parler immédiatement au lecteur, l'écrivain cherche à déjouer les pièges de la rhétorique qui réduit le Verbe à une simple éloquence. Ensuite l'actualisation du texte biblique est examinée dans la *diégèse* fictionnelle et les images. Il s'agit ici de la place de la Bible dans l'écriture mimétique du réel et non plus de celle qui tient un discours direct sur le monde et le Logos.

À travers une troisième perspective le texte n'est plus considéré dans sa surface ou dans sa linéarité, mais dans sa profondeur, sous la forme d'un texte effacé, d'un « *palimpseste* ». Ils'agit de saisir le texte total du second livre sous le premier. Sous l'existence des protagonistes de Bernanos on saurait ainsi déceler l'intertexte de Gethsémani ou du chemin de la Passion.

On ne peut qu'approuver l'auteure quand elle considère le « palimpseste » bernanosien comme un texte « kénotique ». La « kénosis » évoquée dans les épîtres pauliniennes – le Christ s'étant fait vide en devenant le dernier des hommes – me semble en effet être au centre de l'œuvre de Bernanos. Les figures christiques comme Chevance ou le curé d'Ambricourt ne se distinguent pas par la plénitude, mais par la faiblesse, le vide intérieur qui fera d'eux les instruments de la grâce. Marie Gil souligne à son tour que l'œuvre de Bernanos est informée par une théologie de l'Incarnation. En accordant le primat au concret Bernanos a donné, selon elle, une réponse chrétienne à ce courant philosophique important qui se développait à la même époque, à savoir la phénoménologie de Husserl – thèse qui me semble être nouvelle et parfaitement convaincante. La réécriture biblique est ainsi non seulement une reprise de la théologie médiévale, mais aussi une réponse à la modernité. Ce n'est par ailleurs pas un hasard si Hans Urs von Balthasar qui a

<sup>29</sup> Gil, *Les deux écritures*, page de quatrième.

essayé d'intégrer les apports de la phénoménologie a été un des meilleurs interprètes (théologiques) de Bernanos.

Éric Benoît avait relevé l'intertexte biblique notamment à travers la dimension formelle de la parabole ; il avait en même temps suggéré de nombreux rapprochements thématiques et structurels entre l'œuvre de Bernanos et celle de Dostoïevski, par exemple une temporalité similaire qu'avait également soulignée Malraux : « Chez Dostoïevski, nous avons affaire à des personnages aux réactions imprévisibles, au comportement – improbable, en discontinuité par rapport à l'évolution attendue (d'où ce "défi aux lois ordinaires du temps") ; l'instant apparaît alors comme une singularité qui apporte quelque chose de radicalement nouveau, que rien dans le passé ne pouvait prévoir. »<sup>30</sup>

Bernanos a été comparé à Dostoïevski dès la parution de son premier roman *Sous le soleil de Satan*, par exemple par Claudel qui admire dans une lettre adressée à Bernanos « ce don spécial de romancier », ce « don des ensembles indéchirables et des masses en mouvement » tout en continuant : « on trouve le même don chez Dostoïevski ; *L'Idiot*, par exemple, est fait de cinq ou six grands mouvements, ou événements »<sup>31</sup>. La critique littéraire journalistique, elle aussi, a rattaché, dès le début Bernanos à Dostoïevski. Dostoïevski a été l'auteur étranger le plus souvent cité dans les comptes rendus de *Sous le soleil de Satan* dans la presse mais aussi dans les réactions aux romans postérieurs.<sup>32</sup> La critique universitaire a consacré à la comparaison des deux auteurs seulement quelques rares articles. Une étude systématique faisait défaut.

La thèse d'Anne Pinot *Expérience et sens du déracinement dans l'œuvre de Dostoïevski et de Bernanos* (2004)<sup>33</sup> comble ainsi une lacune. La comparaison est conçue comme une étude de « confluences », le *tertium comparationis* étant le déracinement. L'auteure entend saisir le déracinement dans son "incarnation" littéraire dans les romans à travers les structures spatiales. La première partie de la thèse dégage des éléments spatiaux qu'on retrouve dans les œuvres des deux écrivains comme traduction du déracinement. Comme premier espace apparaît la maison familiale, « le lieu du premier enracinement ». Mais ce lieu est menacé : la maison peut être refusée ou il faut l'abandonner

<sup>30</sup> Benoît, *Bernanos, littérature et théologie*, 104.

<sup>31</sup> Cité dans Bernanos, *Œuvres romanesques* suivies de *Dialogues des Carmélites*, 1763.

<sup>32</sup> Voir à ce sujet Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique : Lectures de Bernanos 1926–1936* (Paris : Editions Jean-Michel Place, 1980), 91–7.

<sup>33</sup> Thèse de doctorat en Littérature comparée soutenue à la Sorbonne, Paris 4.

ou la fuir. L'espace clos peut traduire un refus de communiquer ; à ce motif s'oppose le contraire, l'errance comme déplacement incohérent. L'auteure dégage ensuite très bien les descriptions de paysages chez Bernanos, celle de l'aube par Mouchette et le curé d'Ambricourt comme de beaux exemples de la conception de l'incarnation.

La deuxième partie de la thèse analyse le thème du déracinement à travers les personnages. Dostoïevski évoque le déracinement au sujet du fossé qui s'est creusé entre l'intelligence et le peuple, celle-là s'étant arrachée à la terre russe et à sa tradition religieuse. Il attribue une fonction messianique au peuple russe ; on pourrait trouver une valorisation similaire chez Bernanos au sujet de la France, notamment à travers la figure de Jeanne d'Arc. Bernanos conçoit, par exemple, dans des écrits rédigés au Brésil la France comme « une maison ouverte à tous, à tous les Français de bonne foi et de bonne volonté, quelle que soit leur opinion politique d'hier ou de demain. »

Mais je suis moins sûr que la fidélité à la terre ait la même importance pour Bernanos que pour Dostoïevski. Il y a certes chez Bernanos une fidélité à la vie quotidienne qui s'inspire de l'idée de l'incarnation. Mais un peu comme Hannah Arendt, il s'oppose à une conception biologique de la métaphore de l'enracinement. La route est pour lui une image beaucoup plus importante. L'homme en route n'est pas perdu, parce que la patrie est une réalité spirituelle. « Je n'ai pas perdu mon pays », écrit-il dans *Les Enfants humiliés*, depuis le Brésil.

Cette nostalgie des déracinés m'inspire même plus de dégoût que de compassion [...] Rien ne fera jamais de moi un déraciné [...] Ici ou ailleurs, pourquoi aurai-je la nostalgie de ce que je possède malgré moi, que je ne puis trahir ? Pourquoi évoquerais-je avec mélancolie l'eaunoire du chemin creux, la haie qui siffle sous l'averse, puisque je suis moi-même la haie et l'eau noire ?<sup>34</sup>

Bernanos s'insère dans la tradition d'une théologie mystique notamment à travers la thématization du mal. Cet aspect est exploré par Sarah Lacoste dans son ouvrage *Ce que la littérature doit au mal : une étude stylistique du mal chez Bataille et Bernanos* (2014)<sup>35</sup>. L'auteure saisit à travers une lecture conjointe les univers littéraires de Bernanos et de Bataille bien que les deux auteurs ne se

<sup>34</sup> Bernanos, *Essais et écrits de combat*, tome I, 788. Voir aussi *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*. Sous la direction de Max Milner (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004).

<sup>35</sup> Sarah Lacoste, *Ce que la littérature doit au mal : Une étude stylistique du mal chez Bataille et Bernanos* (Paris, Éditions Kimé, 2014).

soient jamais rencontrés. Le rapprochement entre les deux par le biais du thème du mal, central chez l'un comme chez l'autre, se justifie largement.

Le point de départ pour les deux auteurs a été, selon l'auteure, le constat que la société moderne a perdu le sens du mal. Contre cette indifférence, les deux écrivains entendent « faire accéder le mal dans la littérature à la puissance d'une langue ». C'est par le biais mystique que l'auteure envisage le mal dans les œuvres de Bataille et de Bernanos comme modalité linguistique et stylistique. La « langue du mal » se manifeste dans les œuvres des deux écrivains à travers une écriture qui est proche des écrits des grands mystiques qui essaient de transcrire leur expérience. Les traits linguistiques et stylistiques qui caractérisent ce type d'écrit sont bien dégagés : fracture syntaxique, oxymores, paradoxes, antithèses, variations synonymiques et sur le niveau thématique la brèche, la fracture, le corps morcelé, les éclats de rire.

La mystique semble être dominée par le mal ; mais l'auteure parle toujours de la « langue du mal » – le mal tel qu'il s'extériorise dans l'écrit à travers des traits spécifiques. Ces traits ne semblent être perceptibles qu'à travers la lecture. Le point de vue critique adopté est celui du lecteur et non pas celui des écrivains. Selon l'auteure, c'est donc le lecteur qui crée le sens, mais elle corrige cette première affirmation en soulignant que le texte forme aussi son propre lecteur.

La mystique est définie comme lieu d'une fracture ou d'une révolte contre un ordre établi. La conception de l'écrivain relève chez les deux auteurs du régime de la singularité. Bernanos occupe dans le champ littéraire des années vingt une position singulière s'opposant à une orthodoxie littéraire placée sous le signe d'un certain esthétisme. La position de Bernanos dans le champ littéraire ne relève, en effet, d'aucune logique de groupe. Son entreprise est originale et solitaire. On aurait pu la caractériser comme “prophétique” en reprenant la distinction de Max Weber qui oppose le “prophète” qui se réclame de son charisme au “prêtre” qui se réclame de l'institution.<sup>36</sup> Bataille ne se situe pas non plus dans une logique de groupe. Ceci se manifeste parfaitement bien lors de la fameuse “Discussion sur le péché” en mars 1944 lorsque sa position est à la fois récusée par les surréalistes, les chrétiens et les existentialistes.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Voir Joseph Jurt, « Une parole prophétique dans le champ littéraire », in *Europe* 73, 789–90 (janvier–février 1995) : 319–47.

<sup>37</sup> Georges Bataille, *Discussion sur le péché* (Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2010).

L'auteure souligne comme une autre ligne de fracture le refus d'une vision moraliste. Bernanos partage en effet ce refus avec Bataille. Lors de la "Discussion sur le péché" précitée, Bataille évoque la « morale vulgaire qui fait appel au mérite et propose comme fin le bien de l'être s'accomplissant dans le temps à venir et n'admet la mise en jeu que pour la cause utile ». On peut penser que Bernanos aurait partagé la position telle qu'elle avait été exprimée par Jean Daniélou dans le dialogue avec Bataille affirmant que « le moralisme est en un sens le grand obstacle à la grâce. La raison en est qu'il crée une satisfaction de soi, celle des pharisiens »<sup>38</sup>. Le clivage essentiel ne se fait pas, chez Bernanos, selon des critères moralisateurs, mais entre ceux qui cherchent l'absolu et ceux qui se confinent dans l'inauthentique, ou si l'on veut, entre les mystiques et les non-mystiques.

La parenté entre Bernanos et Bataille est non seulement vue à travers le refus de l'ordre établi et le refus du moralisme qui cherche l'utile. La parenté est surtout vue dans l'omniprésence du mal. Le terme de péché déstabiliserait la distinction philosophique entre mal physique, mal moral et mal métaphysique. Le mal est ainsi vu comme une entité globale omniprésente. C'est aussi bien la maladie, l'angoisse, la détresse que le crime ou le meurtre. Cette vue ne me semble pas être partagée par Bernanos qui aurait cependant suivi Jean Daniélou qui avait relevé de très grandes ressemblances formelles entre les états mystiques et les états de péché, mais en même temps l'opposition la plus totale qui, en les situant aux extrêmes, les rapprochent en tant qu'extrêmes.

L'expérience intérieure de Bataille est une expérience mystique, c'est une rencontre de l'individu avec le Tout, mais le Tout revoie au Vide, à l'absence de Dieu de sorte que cette expérience se vit littéralement comme une perte. L'individu ne découvre rien au fond de l'épreuve. Selon Bataille, l'extase va de l'être de la plénitude vers le non-être, le Vide. Ceci ne semble pas correspondre à la vision bernanosienne. Bernanos démontre la tragique grandeur de l'héroïsme qui ne saurait passer pour valeur absolue, car il implique l'orgueil prométhéen de réussir par lui-même. On pourrait dire que le trajet des protagonistes chez Bernanos est l'inverse de celui proposé par Bataille : non pas de l'être vers le néant, mais du Vide (personnel) vers la plénitude.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Cité dans Bataille, *Discussion sur le péché*, 95.

<sup>39</sup> Au sujet du livre de Sarah Lacoste voir aussi le compte rendu de Caroline Gondaud, « Existe-t-il une langue du mal ? », in *Acta Fabula* 16, 3 (mars 2015), consulté le 3 février 2016, <http://fabula.org/lodel/acta/index.php?id=2908&utm>.



Signalons enfin la parution récente de *Bernanos romancier du surnaturel*<sup>40</sup> qui n'explore pas un aspect spécifique de l'œuvre de Bernanos, mais propose une vue d'ensemble de six romans de l'écrivain. Nous devons cet ouvrage à Monique Gosselin-Noat qui est une bernanosienne confirmée par ses nombreuses études.<sup>41</sup> Elle a choisi six romans, laissant de côté *Un Crime* et *Un mauvais rêve* qui lui paraissent moins accomplis. Les autres romans peuvent, à ses yeux « sans nul doute toucher les cœurs des lecteurs français d'aujourd'hui par la nature de la fiction et l'esthétique qui en est inséparable. »<sup>42</sup> L'auteure juge ses romans aussi à partir d'un horizon d'attente actuel. La dimension polémique dans les deux premiers romans lui paraît très située et les rendrait aujourd'hui plus difficiles d'accès ; elle atteste pourtant à *Sous le soleil de Satan* « beaucoup de force, une esthétique peu classique mais puissante, contrastée entre poésie et polémique ; une construction en oxymore [...] »<sup>43</sup>. *L'Imposture* est décrit comme « un roman âpre, difficile, mais puissant avec de grandes beautés et quelques scories dues à l'excès de polémique. »<sup>44</sup> Comme Marie Gil, l'auteure voit dans *La Joie* « une réécriture très incarnée de la Passion ». <sup>45</sup> L'œuvre, distinguée par le Prix Femina, est « un roman moderne tout en étant mystique, un vrai roman du surnaturel ». <sup>46</sup> La grande admiration, partagée par beaucoup d'interprètes, va au *Journal d'un curé de campagne* :

Ce roman, de facture classique, renouvelle la manière dont le surnaturel peut être dit et figuré. En dépit de l'époque révolue et du cadre archaïque, rien n'a vieilli dans ce texte audacieux en ce qu'il se heurte constamment aux limites des mots, à l'indicible et à l'ineffable.<sup>47</sup>

*Nouvelle Histoire de Mouchette*, « son récit le plus laïc », est aux yeux de l'interprète, « probablement le meilleur pour introduire à Bernanos des lecteurs

<sup>40</sup> Monique Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel* (Paris : Pierre-Guillaume de Roux, 2015).

<sup>41</sup> Signalons d'abord sa thèse *L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, 2 vol. (Paris : Champion 1979) ; ensuite les actes de colloque qu'elle a édités : *Bernanos et le monde moderne* (avec Max Milner, Villeneuve-d'Asc : Presses universitaires de Lille, 1989) ; *Bernanos et le Brésil* (Villeneuve-d'Asc : Presses universitaires du Septentrion, 2007) et son livre *Bernanos militant de l'éternel* (Paris : Michalon, 2007).

<sup>42</sup> Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, 13.

<sup>43</sup> Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, 55.

<sup>44</sup> Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, 83.

<sup>45</sup> Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, 121.

<sup>46</sup> Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, 137.

<sup>47</sup> Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, 197.

étrangers au monde chrétien et à la culture biblique »<sup>48</sup> *Monsieur Ouine*, commencé en 1931 et achevé seulement au Brésil, est, comme affirme l'auteure, « en de nombreux points, un coup de génie mais reste difficile : il est une espèce de fable, un mythe du Mal avec une esthétique en creux. »<sup>49</sup>

On sent chez Monique Gosselin-Noat le grand souci d'une enseignante de longue date qui entend initier une jeunesse étudiante, peu familière de la culture chrétienne, à l'univers de Bernanos qui ne fait aucune concession à la mode. Elle relève aussi que cette œuvre a trouvé une audience auprès d'agnostiques comme Robert Bresson, Maurice Pialat et Pierre Cardinal qui ont mis des œuvres bernanosiennes à l'écran.

Ce qui se dessine en filigrane, c'est l'appartenance commune de ces romans à un type de récits spécifiques où la donnée théologique détermine la forme, comme l'affirme à juste titre Maud Schmitt, « c'est-à-dire dans lesquels le contenu religieux n'est pas, ou pas seulement, un thème, mais un fait de structure, un élément organisateur du récit. L'élargissement du champ à quoi invite la perspective intertextuelle permet alors de dégager une poétique du récit chrétien, comme genre narratif distinct. »<sup>50</sup> Monique Gosselin-Noat croit voir esquisser un retour aux œuvres de fiction de Bernanos et non seulement à ses écrits de combat, « sans doute plus directement actuels et accessibles ». <sup>51</sup>

C'est justement en 2014 qu'on a pu constater l'actualité et la force des écrits de combat de Bernanos lorsque Lydie Salvaire a intercalé comme intertexte bernanosien dans son roman *Pas pleurer*<sup>52</sup> des passages tirés de l'écrit de combat *Les Grands Cimetières sous la lune* (1938). « Deux voix entrelacées », de cette sorte présente la romancière son œuvre, « celle, révoltée, de Bernanos, témoin direct de la guerre civile espagnole, qui dénonce la terreur exercée par les nationaux avec la bénédiction de l'Église contre "les mauvais pauvres" ./ Celle, roborative, de Montse, mère de la narratrice et "mauvaise pauvre", qui, soixante-quinze ans après les événements, a tout gommé de sa mémoire, hormis les jours enchantés de l'insurrection libertaire par laquelle s'ouvrit la guerre de 36 dans certaines régions d'Espagne. »<sup>53</sup> On s'étonne combien la voix de Bernanos s'accorde au témoignage d'une femme du peuple coura-

<sup>48</sup> Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, 220.

<sup>49</sup> Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, 254.

<sup>50</sup> Schmitt, « Bernanos ou la "Parole incarnée" ».

<sup>51</sup> Gosselin-Noat, *Bernanos romancier du surnaturel*, 261.

<sup>52</sup> Lydie Salvaire, *Pas pleurer* (Paris : Seuil, 2014).

<sup>53</sup> Lydie Salvaire, *Pas pleurer* (Paris : Seuil, 2014), page de quatrième.

geuse, prise dans l'atroce guerre civile dans un roman actuel. « Tout ce qui touche Bernanos (sa liberté d'esprit, sa droiture, son courage...) m'intéresse », m'écrivit Lydie Salvaire dans une lettre personnelle.<sup>54</sup>

L'intervention de Bernanos au sujet de la terreur franquiste a été en effet le témoignage de sa liberté d'esprit, de son honnêteté intellectuelle. Car sa sympathie allait d'abord à la Phalange – qui lui semblait animé par « un violent sentiment de justice sociale »<sup>55</sup> – dans laquelle son fils s'était engagé activement. Hostile à l'ordre bourgeois et au libéralisme économique autant qu'à l'optimisme de la gauche et encore davantage au collectivisme, Bernanos restait un défenseur fervent de la liberté. « Anarchiste de droite » dira non sans raison Jacques Chabot. S'il s'était décidé de s'ériger contre le camp auquel allaient initialement ses sympathies, c'est qu'il voyait certaines valeurs qui lui étaient chères, compromises (« Il est dur de regarder s'avilir sous ses yeux ce qu'on est né pour aimer. »<sup>56</sup>). Son violent réquisitoire contre la terreur franquiste n'est pas seulement une intervention politique, mais se sert de moyens littéraires pour réveiller les consciences. Ce qui caractérise cet écrit de combat c'est la bipolarité entre les éléments spéculatifs et les éléments narratifs, ces derniers occupant une place prépondérante.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Lydie Salvaire, Lettre personnelle du 22 décembre 2014.

<sup>55</sup> Bernanos, *Essais et écrits de combat*, tome I, 409.

<sup>56</sup> Bernanos, *Essais et écrits de combat*, tome I, 437.

<sup>57</sup> Renvoyons dans ce contexte à l'excellente étude de Denis Guenoun, « Les fonctions narratives dans *Les Grands Cimetières sous la lune* », in *Bernanos*, Centre culturel de Cerisy-la-Salle 10 au 19 juillet 1969 (Paris : Plon, 1972), 441–53 : « La pensée de Bernanos, même à son degré de plus grande abstraction, procède par des mécanismes de récit » (450) ; voir aussi Elie Maakaroun : « *Les Grands Cimetières sous la lune* apparaissent donc comme une tragédie, avec ses personnages, son espace, son temps, son action, son atmosphère, sa transcendance, et sa théâtralité. Le pathétique y joint la colère indignée à la pitié-solidarité, le désespoir à l'espérance, la mort à la vie. » Elie Maakaroun, « Du tragique à la tragédie », in *Études bernanosiennes* 13 : « Le Spirituel et le temporel – « Les Grands cimetières sous la lune » », *La Revue des Lettres Modernes* (Paris : Lettres Modernes Minard, 1975), 72 ; voir en plus Joseph Jurt, « Témoignage et terreur : Bernanos, Malraux et la guerre civile d'Espagne », in : *Max Aub – André Malraux : guerra civil, exilio y literatura. Guerre civile, exil et littérature*, dirigé par Ottmar Ette, Mercedes Figueras, Joseph Jurt (Madrid/Francfort : Vervuert, 2005), 33–48. Magdalena Padilla García dans son ouvrage *Autobiografía y ensayo en Georges Bernanos : una lectura de "Los grandes cementerios bajo la luna"* (Universidad Católica San Antonio : Murcia, 2008), insère l'écrit de combat de Bernanos dans le cadre d'une écriture autobiographique et elle semble un peu trop minimiser le récit de la guerre civile. Voir aussi le compte rendu de Denis Vigneron : « Aujourd'hui, soixante-dix ans après la fin de la guerre civile, la réconciliation reste encore un vain mot pour une partie de la population [...] Cela ne rend que plus actuelle la lecture des *Grands Cimetières sous la lune*, livre dans lequel Georges Bernanos écrivait : « Après une guerre civile, la vraie pa-

Tous les écrits de combat de Bernanos sont disponibles dans les deux volumes de la Bibliothèque de la Pléiade qui ont paru en 1971 et 1995, le tome II ayant été réédité en 2014. En octobre 2015 a enfin paru la nouvelle édition des *Œuvres romanesques* suivies de *Dialogues des Carmélites* en deux volumes, édition attendue depuis longtemps.<sup>58</sup> Une première édition dans la “Bibliothèque de la Pléiade” avait paru en 1961. Ce volume a été préfacé par Gaëtan Picon (« Bernanos romancier »). Le texte et les variantes avaient été établis par Albert Béguin<sup>59</sup>, les notes et la biographie par Michel Estève. Dans ce volume avaient été reprises les éditions posthumes de Bernanos qui avaient été publiées par Albert Béguin entre 1949 et 1955. Depuis 1961, beaucoup de recherches ont porté sur l’œuvre de Bernanos et cette nouvelle édition en tient compte. Dans la première édition, les notes et variantes comportaient 135 pages, dans la nouvelle édition, elles font 368 pages. L’appareil critique a été ainsi substantiellement enrichi.

Ce fut une bonne idée que d’avoir confié la préface à un universitaire relativement jeune, par ailleurs responsable de l’édition des œuvres de Marguerite Duras dans la “Bibliothèque de la Pléiade” et spécialiste de la stylistique littéraire, Gilles Philippe. Il reconnaît d’emblée que l’œuvre de Bernanos est, dans une société post-catholique, moins lisible et nous parle différemment, mais pas moins fortement. L’interprète relève très finement la spécificité littéraire et stylistique de cet univers. À ses yeux, *Journal d’un curé de campagne* avec son ton plutôt serein et son attention à un monde concret et quotidien fait plutôt exception. Ce qui caractérise les autres romans, « drames violents devant des toiles peintes », c’est leur expressionnisme. L’écrivain n’hésite pas

---

cification commence toujours par les cimetières, il faut toujours commencer par pacifier les cimetières.” C’est là, dans les cimetières d’aujourd’hui, que les Espagnols ont à mener un combat qui apaisera les passions et les guidera sur le chemin d’une réconciliation durable. » Denis Vigneron, « *Les Grands Cimetières sous la lune* de Georges Bernanos : témoignage d’un homme libre ou imposture ? », in *Acta Fabula* 10, n° 7 (août-septembre 2009), consulté le 7 février 2016, [www.fabula.org/revue/documents5145.php](http://www.fabula.org/revue/documents5145.php).

<sup>58</sup> *Œuvres romanesques complètes*, tome 1, préface de Gilles Philippe, chronologie par Gilles Bernanos, édition établie par Pierre Gille, Michael Kohlhauser, Sarah Lacoste, Elisabeth Lagadec-Sadoulet, Guillaume Louet et André Not, Bibliothèque de la Pléiade 155 (Paris : Gallimard, 2015) ; *Œuvres romanesques complètes*, tome 2, *Dialogue des carmélites*, chronologie par Gilles Bernanos, édition établie par Jacques Chabot, Monique Gosselin-Noat, Sarah Lacoste, Philippe Le Touzé, Guillaume Louet et André Not, Bibliothèque de la Pléiade 606 (Paris : Gallimard, 2015).

<sup>59</sup> Voir aussi Pierre Grotzer, « Albert Béguin lecteur, éditeur et exégète de Bernanos », in *Bernanos et le monde moderne*, dirigé par Monique Gosselin et Max Milner (Villeneuve-d’Asc : Presses universitaires de Lille, 1989), 259–67.

à désigner ses personnages au mépris pour permettre d'admirer d'autres. Il s'oppose à l'ironie qui ne prend pas au sérieux l'autre et préfère à l'ironie la véhémence. Ce qui nous fascine alors c'est « l'éblouissante expression de sa verve, l'étourdissante passion de son verbe ». L'univers de Bernanos récuse toute douceur et recourt à un expressionnisme très fort en évoquant la nuit, la pluie, la boue. Avec cette coloration véhémente Bernanos est, selon l'interprète, le romancier qui a refusé le plus clairement le dogme de la narration impersonnelle en esquissant un roman subjectiviste. Au fur et à mesure de la progression de son œuvre, il aurait réussi à réconcilier l'inconciliable : « le roman subjectiviste qui suit de plus près les délicats mouvements intimes, le roman expressionniste qui récuse la nuance ou l'exaspère jusqu'à la caricature ». Plus proche de Balzac que de Flaubert, l'écrivain crée des "types" et fait recourir des personnages par des prénoms identiques. L'idée centrale de la "communion des Saints", ce « jeu de vases communicants entre les vies et les âmes », est pour Gilles Philippe aussi une étrange variante du principe de l'unanimisme qu'illustre au même moment l'œuvre de Jules Romains, même si la différence reste notable.

Quant aux principes qui ont guidé la présente édition, il y a d'abord le plan strictement chronologique. Pour les œuvres parues du vivant de l'auteur, on s'est référé à la date de la première publication. Pour les œuvres posthumes, *Un mauvais rêve* et *Dialogues des Carmélites*, on s'est décidé pour la date de rédaction. Ce fut sans problème pour les *Dialogues*, écrits en 1947–1948 et édités en 1949 par Albert Béguin. Le roman inachevé *Un mauvais rêve* fut rédigé entre 1931 et 1935 et fut publié à titre posthume toujours par Albert Béguin en 1950. Les éditeurs l'ont placé après *Un crime* (1935) dont il procède, ce qui fut par ailleurs déjà le cas lors de la première édition de 1961.

Pour les ouvrages publiés du vivant de Bernanos, les éditions originales ont servi comme textes de référence, pour *Monsieur Ouine* la première édition parue en France (1946) et non pas celle parue en 1943 aux Éditions Atlantica à Rio de Janeiro. Les éditions originales ont été suivies jusqu'aux particularités typographiques. *Monsieur Ouine* avait paru à trois reprises en 1943, 1946 et 1947. Albert Béguin avait publié en 1955 une version en y ajoutant un important passage qui aurait été "perdu" dans les éditions antérieures. Dans l'édition actuelle, on s'en tient à celle de 1946, les arguments en faveur d'un ajout n'étant pas, selon Monique Gosselin-Noat, aussi évidentes. *Dialogues des Carmélites* a été écrit d'après une nouvelle de Gertrud von Le Fort (*Die Letzte am Schafott*) et un scénario de film de R.P. Bruckberger et Philippe Agos-

tini. Le texte publié par Albert Béguin en 1949 se présentait comme une pièce de théâtre alors que Bernanos avait seulement rédigé les dialogues d'un film. Dans la présente édition, on a restitué la forme originale, tout en indiquant des interventions qui rendent le texte lisible. Pour *Un mauvais rêve*, on a également retenu la forme du dernier manuscrit de Bernanos, marquant ainsi son caractère inachevé. Lors de la rédaction d'*Un crime*, l'éditeur Plon a obligé l'auteur de retrancher la II<sup>e</sup> et la III<sup>e</sup> partie qui seront utilisées par l'écrivain pour le roman *Un mauvais rêve*. Cette troisième partie a été retrouvée récemment et elle a pu être insérée pour la version actuelle de cette œuvre posthume. Dans la rubrique "Archives", on a publié la version d'*Un crime* en trois parties qui a été récusee par Plon (ces "Archives" occupent plus de 90 pages du corps du texte). D'une manière générale, on a tâché de donner une édition historique de l'état original des œuvres, quitte à ajouter tous les éléments retranchés ou complémentaires en annexe.

On a ajouté à chaque roman dans le corps du texte (et non pas dans l'appareil critique) une section "En marge". On y trouve pour chaque œuvre des documents qui éclairent la genèse et la réception, par exemple des passages non retenus dans le texte imprimé. On a inséré en plus des témoignages, des entretiens accordés par l'écrivain au moment de la parution de ses œuvres, mais aussi de nombreuses lettres à ses amis et ses éditeurs qui se rattachent à ses ouvrages (lettres qui étaient accessibles à travers les deux volumes de la *Correspondance* de Bernanos) et en plus des lettres adressées à l'écrivain comme celle d'Antonin Artaud après sa lecture de *L'Imposture*. Le lecteur peut ainsi saisir, outre les œuvres, tout le contexte de la genèse et de la réception (à l'exclusion de la réception par la critique littéraire de l'époque).

Dans la première édition de 1961, on trouvait dans l'appareil critique seulement des notes et des variantes alors qu'on est ici en présence de notices importantes au sujet de chaque œuvre rédigées par des spécialistes confirmées, mais aussi des notes sur le texte. Les textes des nouvelles de jeunesse ont été ainsi établis, présentés et annotés par André Not qui a également donné une bibliographie bernanosienne (succincte) à la fin du volume II.<sup>60</sup> On doit à Pierre Gille la présentation, l'annotation et l'édition de *Sous le soleil de Satan*. Il a ainsi établi un tableau des corrections du texte imputables à l'influence de Maritain. Il avait déjà auparavant examiné les retouches du texte. L'effort vers l'ambiguïté caractérise, à ses yeux,

<sup>60</sup> L'ouvrage de Marie Gil n'y est pas mentionné. Le nom de famille de Hans Urs von Balthasar est Balthasar et non pas Urs von Balthasar.

[...] toutes les retouches à implication théologique. L'antithèse de l'espérance et du désespoir subit le même sort. Tout se passe comme si, en dépit de ses propres tendances – ou de sa croyance intime – l'écrivain s'interdisait de nommer les choses, de leur donner leur statut théologique, bref de rassurer ce qui ne doit relever de la pure inquiétude.<sup>61</sup>

Michael Kohlhauer a été responsable de l'établissement du texte de *L'Imposture* (dont le manuscrit n'était pas accessible) ainsi que de l'annotation. Sur les épreuves corrigées, Bernanos avait gommé au sujet de son protagoniste imposteur tout ce qui pouvait rappeler trop explicitement le célèbre abbé Bremond, auteur d'une *Histoire du sentiment religieux en France* en trois tomes. On trouve dans la section "en marge" une lettre de l'éditeur à l'écrivain à ce sujet ainsi qu'un témoignage de Maurice Martin du Gard qui s'était entretenu avec l'écrivain à propos de "l'affaire Bremond". On aurait pu ajouter d'autres documents relevant de cet incident, ainsi une lettre de Bremond même adressée à Elisabeth Blondel, en plus un démenti que Bernanos avait envoyé au directeur de l'hebdomadaire *Le Charivari* et enfin un entretien accordé par l'abbé Bremond à Frédéric Lefèvre dans *Les Nouvelles littéraires* du 1<sup>er</sup> juin 1929 dans lequel l'abbé revient à sa lecture de *L'Imposture* et de *La Joie*.<sup>62</sup>

La notice et les notes de *La Joie* sont confiées à Sarah Lacoste ; elle est très sensible à la dimension mystique du roman et à la confrontation avec la psychanalyse. Le langage dont ce livre nous donne la partition à travers les voies de connaissances de la mystique, de la psychanalyse, de la littérature, c'est selon l'interprète « ce langage du cœur, qui ne veut pas être un langage littéraire. C'est le paradoxe de toute son œuvre romanesque qui transparait dans ce troisième *opus* : Bernanos écrit des romans sans vouloir faire de la littérature. » (1254–5). Elisabeth Lagadec-Sadoulet présente et annoté *Un crime*. Ce roman policier "à énigme" inaugure selon elle, malgré les contraintes génériques, « l'expression littéraire d'un univers soudainement transformé en Question » (1277).

En commun avec Guillaume Louet, Sarah Lacoste a établi le texte du roman posthume *Un mauvais rêve*, ce qui n'était pas sans poser des problèmes.

<sup>61</sup> Au sujet du manuscrit de *Sous le soleil de Satan* conservé à la Fondation Bodmer et les modifications dans le texte imprimé voir René Guise et Pierre Gille, "Sous le soleil de Satan" : sur un manuscrit de Bernanos (Nancy : Annales de l'Est publiées par l'université de Nancy II, 1973), cité ici 65.

<sup>62</sup> Pour ces documents supplémentaires voir Joseph Jurt, « Bernanos et Bremond », in *Études bernanosiennes 15* : « Les Ténèbres » – structure et personnages", La Revue des Lettres Modernes (Paris : Lettres Modernes Minard, 1974), 124–30.

Car on est en présence de deux copies différentes du manuscrit ainsi que des Cahiers du travail de l'écrivain. À travers certaines contaminations, Albert Béguin avait donné dans une version qui est en soi « un chef-d'œuvre d'édition herméneutique », « une forme finie qu'il est rigoureusement impossible, en l'état de nos connaissances, de considérer comme assurée » (1037). Le texte de l'édition actuelle se fonde sur une seule copie (B) dans son intégralité ; les éléments écartés figurant dans la section "En marge". Oscillant entre la vérité du rêve intérieur du créateur et les tourments que lui procurent les circonstances extérieures, ce roman inachevé a été, selon les deux interprètes, à la fois un tremplin et un prolongement pour les trois œuvres de fiction qui paraîtront dans la suite (1032).

Le livre qui paraîtra dans la suite sera *Journal d'un curé de campagne* dont Bernanos écrira à son éditeur le croire « appelé à retentir dans beaucoup d'êtres » : « je n'ai d'ailleurs jamais fait, même de loin, un tel effort de dépouillement, de sincérité pour les atteindre. »<sup>63</sup> Philippe Le Touzé a été responsable de l'édition et de la notice de ce beau texte pour lequel existent dix-neuf cahiers de brouillon ainsi la mise au net ; on a pu se référer à l'édition de 1936 à laquelle l'écrivain avait donné son bon à tirer. Philippe Le Touzé voit dans le roman la vie du curé se figurer par trois cercles concentriques : la conscience qu'il a de lui-même, ses relations avec autrui, le déchiffrement de l'Histoire contemporaine. À travers la forme du journal intime (fictif), l'écrivain tend à traduire le "décousu" de notre vie quotidienne. Dans le *Journal*, « se révèle, par étapes, la logique profonde, surnaturelle, des faits dispersés à la surface » ; dans la structure souple du journal intime, « la vision d'amour du curé recueillejusqu'aux infimes bribes de ce "décousu" dans une unité dont son dernier mot livrera le secret : "Tout est grâce" » (1072).<sup>64</sup>

C'est dans son exil aux Baléares que Bernanos rédigea la *Nouvelle histoire de Mouchette* qui a paru en 1937. Le texte de l'édition originale est repris ici. C'est Gilles Bernanos qui en présente le contexte historique et Jacques Chabot a rédigé la notice et les notes. Pour Jacques Chabot, cette nouvelle histoire procède du passé imaginaire et mythique des précédents romans de Bernanos, mais elle a en plus conféré aux événements tragiques de 1936 en Espagne auxquels Bernanos a assisté l'actualité nouvelle des grands mythes. Mouchette n'est pas seulement « pauvre comme les paysans majorquins, elle

<sup>63</sup> Bernanos, *Correspondance*, tome II, 111.

<sup>64</sup> Parmi les documents au sujet de la genèse du roman, on pourrait encore indiquer l'entretien que Bernanos a accordé en 1935 à André Chastain : « Déclaration de Georges Bernanos », in *Comoedia* 17 (octobre 1935).



est *pauvre comme Job* » (1094). Le récit est concentré autour du chant de la protagoniste qui rappelle par la force de la poésie le pouvoir de la littérature et l'interprète rapproche le chant de Mouchette, « expression sublime de sa compassion », du « vieux *rag-time* » qu'entend Roquentin dans *la Nausée* de Sartre, écrit à peu près à la même époque, et qui y trouve « une rémission tout esthétique à son désespoir existentiel » (1112–3).

Dès 1931, Bernanos s'était voué à son ouvrage *Monsieur Ouine*. Terrassé par le labeur que lui donnait la lente gestation de son œuvre, il allait jusqu'à appeler celle-ci « fumier de Job », « un lugubre urinoir »<sup>65</sup>. Si ce nouveau roman causait à l'auteur tant de peine et lui coûtait tellement d'efforts, c'est parce que Bernanos cherchait à se renouveler. « Croyez-vous que le public, au fond », écrit-il à son éditeur, « ne comprenne pas ce silence ? Et même n'excuserait pas un échec dû à trop de hardiesse, à un trop grand désir de me renouveler ? »<sup>66</sup> Bernanos terminera ce roman le plus ambitieux seulement au Brésil en 1940, après une longue gestation de neuf ans. Monique Gosselin-Noat qui est responsable de l'établissement du texte, de la notice et des notes y reconstruit d'une manière détaillée les étapes de la genèse laborieuse et discontinue de l'œuvre. Les manuscrits du roman sont également décrits en détail. Albert Béguin s'était fondé dans son édition de 1955 du manuscrit que Bernanos avait envoyé à son éditeur Plon au fur et à mesure de sa mise au net y incluant aussi cinq pages du début du dernier chapitre qui ne figuraient pas dans les éditions publiées du vivant de l'auteur. On ne peut qu'approuver l'éditrice de s'en tenir à la dernière version publiée du vivant de l'auteur, celle de 1946, identique à la reprise de 1947. Aux yeux de Monique Gosselin-Noat aussi, peu de romans français répondent autant que *Monsieur Ouine* aux tendances majeures de l'expressionnisme :

[...] un réalisme très appuyé qui donne au réel une dimension cruelle, ou oppressante, une déformation très subjective des perceptions et des sensations pour leur faire exprimer l'angoisse qu'elles recèlent, un monde en révolte, travaillé par des forces violentes, gros d'une apocalypse qui se dessine. (1130)

L'interprète met en plus en relief la dimension onirique du roman qui se manifeste dans sa structure : un récit troué de vertiges et de rêve créant le discontinu, des blancs dans la page et des points de suspension marquant des ellipses narratives ou signifiant le silence ou la rupture. *Monsieur Ouine* se

<sup>65</sup> Georges Bernanos, *Correspondance*, tome I, 1904–34, *Combat pour la vérité* (Paris : Plon, 1971) 472, 531.

<sup>66</sup> Bernanos, *Correspondance*, tome II, 60.

rèvole un roman très original au sein de l'œuvre bernanosienne et de la production romanesque de l'époque :

Bernanos s'y est mesuré à la représentation du Mal moderne sous toutes ses formes. Il n'en brosse pas une peinture abstraite, moins encore idéologique : il traduit une expérience forte en construisant des personnages qui incarnent, chacun à leur manière, les désastres qui se profilent. (1143)

Monique Gosselin-Noat est également responsable de l'édition et du commentaire de *Dialogues des Carmélites*. Son édition se fonde uniquement sur cahiers autographes de Bernanos, mettant en italique des éléments utiles à la compréhension dont on ne sait pas si Bernanos les a retenus ou non. En marge de cette œuvre, on publie également la nouvelle de Gertrud von Le Fort *Die Letzte am Schafott* dans une traduction française (due à Blaise Briod) ainsi que le scénario de film de R.P. Bruckberger et Philippe Agostini qui s'en inspire et dont se servait Albert Béguin pour "compléter" son édition du texte. À travers une poétique dramatique et une écriture limpide, Bernanos transfigure dans cette dernière œuvre, comme l'écrit Monique Gosselin-Noat, « le drame historique, lui confère un caractère "liturgique" et lui donne une tonalité de tragédie mystique. » L'écrivain se surpasserait ici en réussissant « à conjuguer la force implacable de la vérité avec une poétique de la douceur, déjà présente dans le *Journal d'un curé de campagne* » (1199).

Cette nouvelle édition des œuvres romanesques de Bernanos et des *Dialogues des Carmélites* a pu bénéficier des recherches sur l'œuvre de Bernanos depuis de longues années. Elle se fonde sur des principes d'édition stricts respectant toujours la dernière version autorisée par l'auteur et donnant des éléments supplémentaires seulement en annexe. Notamment pour les œuvres posthumes, mais aussi pour *Monsieur Ouine*, on dispose maintenant des versions historiques. De nouvelles recherches pourront désormais se fonder sur une base textuelle sûre. On apprécie en plus l'intégration de documents relevant de la genèse et de l'accueil des œuvres respectives (je préfère le terme d'accueil, celui de la réception faisant plutôt penser à la réception par la critique littéraire) ainsi que les notices éclairantes. Avec cette nouvelle édition, les conditions semblent ainsi réunies, peut-on lire dans une présentation,

[...] pour la redécouverte d'une œuvre qui, on ne dit pas assez, ou pas assez fort, occupe l'une des toutes premières places dans le paysage romanesque du xx<sup>e</sup> siècle.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> « Éditer Bernanos aujourd'hui », *La lettre de la Pléiade* 58 (septembre/novembre 2015) : 11.

# Un centenaire secret

## Tour d'horizon à l'occasion de l'édition des *Œuvres complètes* de Louis-René des Forêts

Jonas Hock (Regensburg)

**MOTS CLÉS :** des Forêts, Louis-René ; œuvres complètes ; Rabaté, Dominique

**SCHLAGWÖRTER :** Rezension ; des Forêts, Louis-René ; Gesamtausgabe ; Rabaté, Dominique

Louis-René des Forêts, *Œuvres complètes*, Quarto (Paris : Gallimard, 2015), 1344 p.

\*

\*\*

« Trop d'aventures, trop d'anecdotes, trop de récits exacts sacrifient à jamais la véritable attention et élèvent une statue dont le regard ne pourra plus se détourner. »  
(Maurice Blanchot)

### L'oblitération de l'œuvre

« Je me méfie toujours des romans qui, en exergue, citent Louis-René des Forêts. C'est généralement un mauvais présage. »<sup>1</sup> Dixit Yann Moix dans son compte rendu – pourtant élogieux – de *Solène*, roman de François Dominique qui s'ouvre justement sur une phrase tirée d'*Ostinato*. Je me demande s'il ne faudrait pas se méfier autant des « témoignages » portant sur Louis-René des Forêts, qu'ils se disent extraits de journal intime, « souvenirs littéraires », ou qu'ils se présentent sous forme de lettre. C'est que ces textes, en mettant en avant la figure de l'auteur, me semblent oblitérer – parfois malgré eux – certains aspects de son œuvre. Dans le cas de des Forêts, ces textes, écrits par des amis, des compagnons (d'un bout) de route, des admirateurs, nuancent néanmoins la figure quasi-mythique de « l'écrivain silencieux », toujours présente malgré la monographie de Marc Comina<sup>2</sup> qui en démontre et démonte

<sup>1</sup> Yann Moix, « Un Ponge de l'ère technologique », in *Le Figaro*, 10 novembre 2011, 1 ; compte rendu de : François Dominique, *Solène* (Lagrasse : Verdier, 2011).

<sup>2</sup> Cf. Marc Comina, *Louis-René des Forêts : l'impossible silence* (Seyssel : Champ Vallon, 1998).

le fonctionnement en retraçant son évolution. « Marc Comina nous restitue surtout un des Forêts moins mythique, plus historique et plus réel : un des Forêts écrivain. »<sup>3</sup> Et les « témoins » avec leurs anecdotes, leurs révélations de petits détails et secrets, contribuent eux aussi, tout comme le véritable biographe, à transformer le fantôme de l'auteur en un écrivain en chair et en os, car le paradoxe de ce travail de démythification serait de transformer ce même auteur en personnage. Si celui qui, ayant été écrivain, se voit élevé au rang de statue ou de personnage romanesque, cette élévation l'éloigne tout autant de ses textes qu'elle éloigne les textes du lecteur. Trois œuvres parues ces dernières années témoignent de ce que l'on pourrait appeler le paradoxe de l'encensement – en voulant partager le feu, le « témoin » ne propage finalement que de la fumée, aromatique peut-être, mais froide, pour surjouer l'image.

Jean-Benoît Puech<sup>4</sup>, dont le « roman » compile des extraits de son journal intime en y intercalant quatre articles publiés à différentes époques, retrace dans cette œuvre hétérogène et qui tourne obstinément autour d'une seule question, à savoir celle du silence de « LRF », le long passage de sa rencontre avec l'écrivain, passage qui est aussi celui d'une certaine glorification première à une difficile et pénible démythification. En septembre 1975, nous lisons : « N'ai-je pas toujours vu en LR moins une personne réelle qu'un personnage ? »<sup>5</sup> En décembre 1994 : « Démythifier LRF, c'est évidemment pour moi faire moins le cas de son silence que de son œuvre »<sup>6</sup>, puis en mars 1998 : « Je suis le premier à avoir déboulonné ce mythe (après y avoir cru bien sûr) »<sup>7</sup>. *Louis-René des Forêts, roman* retrace et reflète, en partie, la genèse de *L'Apprentissage du roman*, paru en 1993, « journal à clefs » et transposition d'extraits du journal de Puech qui met en scène, entre autres, des Forêts sous le nom de Delancourt ; mais je ne m'attarderai pas ici in extenso sur ce « nœud » que forme la relation Puech-des Forêts et sur le scandale que constitua pour ce dernier la publication de *L'Apprentissage*, au point qu'il évoque encore cette blessure dans ses derniers textes. Vue de loin, loin du Berry, loin de Paris et aussi loin dans le temps, quarante-cinq ans après la rencontre entre « JBP »

<sup>3</sup> Jean-Benoît Puech, « Des Forêts et le mythe du "silence littéraire" », in *Critique* 617 (octobre 1998) : 622–34, 634 ; compte rendu du livre de Marc Comina, repris dans *Louis-René des Forêts, roman*, 135–49.

<sup>4</sup> Jean-Benoît Puech, *Louis-René des Forêts, roman* (Tours : Farrago, 2000).

<sup>5</sup> Puech, *Louis-René des Forêts, roman*, 19.

<sup>6</sup> Puech, *Louis-René des Forêts, roman*, 86.

<sup>7</sup> Puech, *Louis-René des Forêts, roman*, 130.

et « LRF », ainsi que quinze ans après la mort du dernier et la publication du journal du premier, la fascination dont fait preuve Jean-Benoît Puech lors de sa rencontre avec l'auteur – dans tous ses incarnations : écrivain en chair et en os, personnage de « roman » et instance narrative abstraite – reste saisissable, bien que l'obstination, voire l'obsession qui le poussent à tourner continuellement autour de cette figure me reste étrangère.

Dans les « souvenirs » de Jean Fougère<sup>8</sup>, c'est le très jeune Louis-René qui apparaît. Fougère, l'ayant rencontré au collège Sainte-Marie en Bretagne, le décrit comme « un garçon taciturne au front traversé par une mèche sombre, au regard farouche et rêveur »<sup>9</sup>. Est alors relatée non seulement l'extraordinaire culture littéraire dont fit preuve des Forêts collégien lors de leurs conversations de récréation (on parlait alors de Gide, Valéry, Mann), mais aussi la rédaction d'un premier roman au titre de *La Glace* que celui-ci avait entrepris, ou encore la belle scène – qui pourrait elle-même servir de scénario à un film – où des Forêts emprunte aux époux Fougère « une Studebaker d'avant-guerre peu ordinaire [...] pour faire son apparition auprès d'un homme du spectacle »,<sup>10</sup> à savoir Robert Bresson. Ce dernier, qui s'intéressait aux *Mendiants*, ne fit néanmoins pas le film<sup>11</sup>, malgré ce petit effort mondain de des Forêts dont Fougère souligne « un petit sourire signifiant que, s'il acceptait de céder pour une fois aux vanités de ce monde, il n'en était pas dupe ». Autre témoignage d'un fasciné qui se montre pourtant moins obsédé par l'écrivain que touché par le littéraire.

La « lettre » que François Dominique<sup>12</sup> adresse à Louis-René des Forêts, figurant comme suite à leurs rencontres régulières dans une brasserie parisienne où ils avaient l'habitude de boire du « chablis de Tonnerre », se fait le dernier reflet de la fascination qui ne semble pas avoir quitté l'artiste devenu vieil homme. Peu d'anecdotes nous sont révélées pourtant, Dominique fait preuve d'autant de lucidité que de sincérité en plaidant lui-même coupable :

---

<sup>8</sup> Jean Fougère, *Un grand secret : souvenirs littéraires* (Paris : La Table Ronde, 2004) ; des extraits se retrouvent dans la sous-partie « Portraits » des *Œuvres complètes* de Louis-René des Forêts, 139-45.

<sup>9</sup> Fougère, *Un grand secret*, 15.

<sup>10</sup> Fougère, *Un grand secret*, 102.

<sup>11</sup> Ce fut Benoît Jacquot qui le réalisa finalement en 1987.

<sup>12</sup> François Dominique, *À présent : Louis-René des Forêts* (Paris : Mercure de France, 2013).

Coupable à double titre : en divulguant quelques échanges intimes et en faisant semblant de parler au mort. Suis-je indiscret et simulateur ? En fait, je ne parle ici que de moi à moi [...].<sup>13</sup>

Il est regrettable que le véritable destinataire n'ait pu recevoir cette missive, car si les livres ne sont que des lettres plus épaisses à des amis, comme disait Jean Paul Richter, la réciproque n'est pourtant pas toujours vraie.

Deux ans après cette dernière résurrection de des Forêts « personnage », c'est aujourd'hui l'auteur que consacre l'édition de ses *Œuvres complètes* dans la collection « Quarto » de Gallimard, qui permet alors de découvrir dans l'intégralité une œuvre d'un peu plus de mille pages seulement : c'est moins une lettre épaisse que toute une boîte à lettres que les couvertures du livre renferment.

### Les *Œuvres complètes* – un ensemble regroupant des dossiers...

La présentation de D. Rabaté s'ouvre sur la même épigraphe qu'avaient choisie François Dominique pour son roman *Solène*, cité ci-dessus, et Maurice Blanchot pour *Une voix venue d'ailleurs*, recueil regroupant, entre autres, trois de ses textes sur des Forêts ; citation qui se retrouve également sur la quatrième de couverture des *Œuvres complètes*, ce qui, pris dans son ensemble, donne un certain poids à ces mots tirés d'*Ostinato* :

Que jamais la voix de l'enfant en lui ne se taise, qu'elle tombe comme un don du ciel offrant aux mots desséchés l'éclat de son rire, le sel de ses larmes, sa toute-puissante sauvagerie.<sup>14</sup>

Ce n'est pourtant pas une mise en relief excessive de l'enfance, éternel topos de des Forêts, que cette devise inspire à Rabaté ; son texte suit plutôt une sorte d'oscillation entre l'éclat de la diversité et l'unicité prismatique de l'œuvre. Il entreprend d'abord de retracer sa cohérence par son unité thématique :

l'enfance solaire et souveraine, la violence régénératrice des éléments et des sentiments, la puissance d'accord et de désaccord du rire, la méfiance devant un langage trop souvent mort et convenu, l'écart qui demeure entre l'idéal poétique et ses réalisations, la conscience critique du caractère frauduleux des signes. (12)

Sans pour autant oublier de souligner « l'extraordinaire variété des formes d'écriture » (13), l'écrivain étant passé du roman et du récit à la poésie (la poé-

<sup>13</sup> Dominique, *À présent*, 63–4.

<sup>14</sup> 11 pour la présentation ; 1158 pour *Ostinato*.

sie narrative même, frôlant l'épopée), puis à l'écriture autobiographique et poético-prosaïque, sans oublier quelques écrits critiques ; diversité dont le présent volume permet, pour la première fois, de saisir son insolite étendue. Rabaté montre comment l'auteur louvoie entre densité ou densification poétique, liberté romanesque et penchant pour le dramatique, pour une « certaine théâtralité [qui] se marque dans toutes les œuvres de l'auteur » (16). Sont abordés également d'autres aspects comme les influences qui auraient marqué des Forêts et plus généralement l'intertextualité, des points repris souvent plus en détail par les dossiers accompagnant chaque œuvre. Il ne s'agit ici, comme l'indique bien le titre du texte de Rabaté, ni d'une préface (qui tendrait peut-être à effacer ce qui suit en l'anticipant) ni d'un prologue (qui s'efforcerait de ne pas parler des œuvres par peur de les recouvrir) mais bien d'une présentation qui introduit aussi doucement que précisément la vie ainsi que l'œuvre de Louis-René des Forêts et laisse assez de marge de manœuvre pour que le « lecteur organis[e] d'autres trajets dans une œuvre qui doit continuer de vivre de la variété des interprétations qu'elle autorise. » (21)

S'ensuit la première partie, « Vie et œuvre », qui contient un aperçu biographique, un dossier sur les amitiés de l'auteur, constitué de lettres, d'interviews et de textes divers, puis un autre dossier contenant six portraits de l'écrivain, par Jean Fougère, Michel Mohrt, Jean Grosjean, Michel Deguy, Gérard Macé et Jean Roudaut. Ces pages, richement illustrées, contiennent quelques détails nouveaux dont le plus infime est probablement tant le plus significatif que le moins remarqué : tel Modiano, des Forêts avait, semble-t-il, repoussé sa date de naissance de deux ans lors de la publication de son premier livre et ce n'est que maintenant que l'on apprend que nous sommes déjà en plein centenaire – centenaire resté, peut-être, assez secret pour pouvoir en célébrer un autre en 2018, histoire d'apprécier ce petit coup.

L'œuvre de Louis-René des Forêts, ce n'est pas seulement l'œuvre littéraire et critique, sur laquelle je reviendrai dans un moment, c'est aussi une œuvre graphique, moins connue, mais non moins impressionnante, avec des dessins à l'encre de chine dont trente-trois sont reproduits ici dans un dossier bien plus ample que les aperçus donnés auparavant de cette œuvre picturale, par exemple dans la monographie de Jean Roudaut ou dans le numéro des

*Cahiers du Temps qu'il fait*<sup>15</sup>. Des dessins dont Pierre Klossowski loue, dans un bref texte joint au dossier accompagnant cette « exposition »,

la justesse de leur mise en page qui porte au suprême degré leur ambiance fabuleuse, l'architecture raffinée des lieux, les ciels orageux ou limpides, les forêts tourmentées, l'intimité crépusculaire des scènes d'intérieur, la subtilité des nuances, [qui] se révèlent ici comme restituant au génie taciturne de l'enfance tout le luxe d'angoisse et de bonheurs qu'elle accumulait [...].<sup>16</sup>

Je rajouterais seulement que l'association des dessins aux textes permettra de saisir de manière inédite les répercussions entre l'univers littéraire et l'univers pictural qui, aussi proches soient-ils, ne pourront évidemment jamais coïncider complètement.

Si l'édition convainc par les paratextes autant que par les documents iconographiques, il reste une seule faiblesse qui serait (mais c'est là une remarque bien pointilleuse) le manque d'une bibliographie consacrée aux ouvrages critiques, défaut que l'on ne reprocherait probablement pas à un volume de la collection « Quarto » si tout le reste n'était si soigneusement et souvent exhaustivement traité, digne d'une Pléiade – aimerait-on dire.

### ...des œuvres connues...

L'œuvre de des Forêts est souvent réduite à quatre ouvrages principaux qui ont le plus retenu l'attention du public et de la critique lors de son vivant : *Les Mendians*, *Le Bavard*, *La Chambre des enfants* et *Ostinato* – un roman, un récit, un recueil et une œuvre lyrique et autobiographique qui dépasse toute catégorisation ; il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'il s'agisse également des œuvres les plus traduites.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts* (Paris : Seuil, 1995), 139, 145 ; *Le Temps qu'il fait : cahier six-sept. Louis-René des Forêts*, dirigé par Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté (1991) : « Cahier iconographique » de huit pages entre les pp. 232 et 233.

<sup>16</sup> « En marge des tableaux de Louis-René des Forêts », 959.

<sup>17</sup> Ces quatre ouvrages ont presque tous été traduits en anglais, allemand, italien et espagnol ; aujourd'hui ne font plus défaut que la version allemande des *Mendians* et la traduction italienne d'*Ostinato* ; *Le Bavard* ayant même connu deux éditions en allemand – *Der Schwätzer*, traduit par Elmar Tophoven (Munich : Kösel, 1968), puis l'édition revue et traduite par Friedhelm Kemp et Elmar Tophoven (Stuttgart : Klett-Cotta, 1983). On trouve aussi deux traductions en espagnol : *El charlatán*, traduit par José Antonio Guerrero Reyna (Madrid : Arena, 2004) et *El hablador*, traduit par Glenn Gallardo (Mexico : Aldus, 2009). Les autres traductions de ces quatre œuvres de Louis-René des Forêts sont – je profite de cette note pour en faire un relevé complet – pour *Les Mendians* : *The Beggars*, traduit par Helen Beauclerk (London : Denis Dobson Limited, 1948) ; *I mendicanti*, traduit par Pino Mensi (Milan : Bompiani, 1953) ; *Los*



*Les Mendians*, premier et unique roman, marqua par son succès l'entrée en littérature de des Forêts et provoqua tant éloges que polémiques en raison de sa composition peu classique, cette polyphonie qui consiste dans la répartition de la voix narrative en plusieurs personnages. Plutôt méconnu aujourd'hui, ce texte fut pourtant porté à l'écran par Benoît Jacquot en 1987, adaptation qui semble bien oubliée à présent. La réédition de « Quarto » donne à lire la version définitive datant de 1986 et qui apporta maintes modifications à celle de 1943. Il est dommage que ces changements, même les plus importants, comme la réécriture d'un chapitre entier<sup>18</sup>, ne soient pas pris en compte ; cela demanderait un travail philologique certes pénible, mais permettrait en retour de considérer l'évolution de l'exigence et du regard de l'auteur en plus de quarante ans.

*Le Bavard* est souvent cité comme le texte le plus lu de des Forêts. En tout cas il est certainement le plus commenté et doit beaucoup de sa notoriété à la fameuse postface de Maurice Blanchot, « La parole vaine », qui fut joint au récit en 1963 lors de sa réédition en poche aux éditions 10/18 et qui est reproduite intégralement ici (606–14). *La Chambre des enfants*, qui réunit des récits parus initialement dans diverses revues et qui reçut le prix de Critiques en 1960 est le seul recueil de des Forêts (mais chacune de ses œuvres est, en effet, la seule dans son genre). Les cinq récits – quatre dans la réédition de 1983, « Un malade en forêt » ayant été retiré, puis publié en volume séparé en 1985 – seraient « comme les étapes d'une longue et patiente démarche, parfois orientée, parfois errante, mais toujours en quête d'un but peut-être inaccessible » (860) comme le veut le « Prière d'insérer », repris en ouverture du dossier. Quel serait ce but inaccessible ? La pureté de l'enfance, l'expression de l'authenticité de la vie intérieure ou bien de celle d'un passé perdu ? Ce sont incontestablement les trois, et l'on pourrait en ajouter d'autres. De par les sujets qu'elle aborde, cette collection de textes pourrait même figurer

---

*mendigós*, traduit par José Luis Checas Gremades (Madrid : Ediciones Alfaguara, 1990). Pour *Le Bavard* : *The Bavard* est compris dans la traduction anglaise de *La Chambre des enfants* ; *Il chiacchierone* est traduit par Gioia Zannino Angiolillo (Milan : Guanda, 1982). Pour *La Chambre des enfants* : *Das Kinderzimmer*, traduit par Friedhelm Kemp (Munich : Hanser, 2007) ; *The Children's Room*, traduit par Jean Stewart (Londres : John Calder, 1963) ; *La stanza dei bambini*, traduit par Stefano Chiodi (Macerata : Quodlibet, 1996) ; *La habitación de los niños*, traduit par Silvio Mattoni (Buenos Aires : El Cuenco de Plata, 2005) ; et pour *Ostinato* une version allemande, traduite par Friedhelm Kemp (Munich : Hanser, 2002) ; celle traduite par Mary Ann Caws en anglais (Lincoln : Bison Books, 2002) et – toujours sous le même titre d'*Ostinato* –, la traduction de Hugo Savino pour la version espagnole (Madrid : Arena, 2014).

<sup>18</sup> Il s'agit du XXI<sup>e</sup> chapitre, le dernier où la voix est prêtée à « l'Étranger », 361–5.

*pars pro toto* pour l'œuvre dans son ensemble, n'y serait la relative unité du registre de cette prose narrative dont le lyrisme semble annoncer la poésie à venir.

*Ostinato*, œuvre tardive au grand succès, composé par des « éclats » autobiographiques réunis en volume après avoir été publiés dans diverses revues, nous est donné ici dans une version entourée par l'intégralité des fragments – il serait erroné de parler de « totalité » dans le cadre d'un projet qui cherche justement à y échapper, et encore moins d'y aspirer par la voie du fragment : il ne s'agit point d'une entreprise romantique. On y retrouve d'abord ceux qui n'avaient pas été inclus dans *Ostinato*, publiés indépendamment en 1993 aux éditions Fata Morgana sous le titre *Face à l'immémorable*, puis les fragments posthumes, également retirés d'*Ostinato*, publiés en 2002 aux éditions William Blake sous le titre *...Ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts...* Vient compléter ce triptyque « autobiographique mais pas que » *Pas à pas jusqu'au dernier*, dernière œuvre de l'auteur tout aussi « achevée » que fragmentaire et qui fut publiée peu après sa mort.

### ...et des textes moins connus

Le plus grand apport de la présente édition est probablement de nous faire redécouvrir les œuvres « mineures » de Louis-René des Forêts : mineures dans le sens où elles seraient moins connues – moins lues, moins commentées et moins traduites<sup>19</sup>, et qui peuvent être classées en trois catégories : poésie, critique et récits.

Les poèmes ont d'abord été publiés en revue avant d'être repris en volume, en 1967 au Mercure de France pour *Les Mégères de la mer*, et en 1988 aux Éditions Fata Morgana pour les *Poèmes de Samuel Wood*, avant d'être réunis par

<sup>19</sup> Pour compléter la liste commencée plus haut, voici donc la suite du relevé des traductions (aussi complète que possible à ce jour) suivant l'ordre chronologique de parution des versions originales : *Les Mégères de la mer* – *Die Megären des Meeres*, traduit par Jonas Hock (Vienne et Berlin : Turia + Kant, 2014) ; *Le malheur au lido* – *La sventura al Lido*, traduit par Giuseppe Zuccharino, in *Arca* 1 (1997), disponible sur internet, <https://rebstein.wordpress.com/2010/05/30/la-sventura-al-lido/> ; *Poèmes de Samuel Wood* – *Poems of Samuel Wood*, traduit par Anthony Barnett (Lewis : Allardyce, 2011), *Gedichte von Samuel Wood*, traduit par Jonas Hock (Vienne et Berlin : Turia + Kant, 2015), une version portugaise, traduite par Sephi Alter est disponible sur internet ([http://www.arquivors.com/desforets\\_samuel.pdf](http://www.arquivors.com/desforets_samuel.pdf)) ; *Face à l'immémorable* – *Frente a lo inmemorable, seguido de Vías y rodeos de la ficción* (donc suivi de *Voix et détours de la fiction*), traduit par Hugo Savino (Madrid : Arena, 2015) ; *Pas à pas jusqu'au dernier* – *Schritt für Schritt bis zum letzten*, traduit par Jonas Hock (Vienne et Berlin : Turia + Kant, 2015), *Paso a paso hasta el último*, traduit par Silvio Mattoni (Buenos Aires : El Cuenco de Plata, 2008).

Gallimard en 2008, dans un tome de la collection « Poésie ». *Les Mégères de la mer*, présenté dans leur publication initiale en revue comme « l'une des versions du fragment d'un ouvrage en cours »<sup>20</sup> est ici un des rares textes dépourvus, malheureusement, d'un dossier critique. Ce poème épique est pourtant loin d'être l'œuvre la moins dense et sophistiquée : suivant une trame plutôt cyclique, c'est par laisses qu'avance ce récit d'initiation d'un enfant aux prises avec mer, mère et mégères, poussant le langage à révéler sa plus grande richesse, tant dans sa dimension imaginaire que dans celle de la sonorité, du rythme et de la signification, passant du « [...] brutal buccin du vent sous le ciel charbonneux | Ralliant pour ravager la grève ses escadrons d'écume » (905) à « [...] l'arche intemporelle où trône la toute pure nullité » (914). Moins « pompeux », mais non moins intense, les *Poèmes de Samuel Wood* avancent plus à tâtons. Ce « faux recueil » de poèmes fut composé dans le contexte des fragments qui constituèrent plus tard *Ostinato* et des *Forêts* avait, un temps, prévu d'inventer toute une biographie à ce Samuel Wood : « Officier de l'armée britannique alliée à la France pendant la première guerre mondiale, il serait mort dans les neiges des Ardennes lors des terribles combats de 1918 et c'est un soldat allemand qui aurait retrouvé ses poèmes cachés dans la doublure de sa capote militaire. »<sup>21</sup> Finalement, l'auteur ne retiendra que le nom et le texte semble se prêter à une interprétation biographique – facilité qui reviendrait à abolir le mouvement du texte même.

Cependant Samuel Wood (would ?), qui n'est pas des *Forêts*, l'identité métrique du nom complet de l'auteur et du titre de son ouvrage le suggère, si bien que ce serait au livre tout entier, non à ce double, que répondrait le nom de l'auteur, Samuel Wood, aussi persévérant que velléitaire, tout du long des *Poèmes* ouvre un espace fluctuant pour un très complexe, peut-être infini va-et-vient entre son moi tenace et créateur et le *déni de soi*, sa mise en accusation par le premier, la conscience de sa ruine, désespéré par la pauvreté de son registre, réitérant son désir de se ruiner lui-même et son œuvre (...).<sup>22</sup>

Les textes les plus éloignés de la poésie desforestienne sont sûrement ses écrits critiques. Il s'agit d'articles plus ou moins longs, plus ou moins connus, dont le volume est parsemé et qui portent sur la musique, la littérature ou la politique dans un sens large. Au-delà de « Strawinsky et Webern au Domaine musical » ou de « Voies et détours de la fiction » qui étaient déjà dis-

<sup>20</sup> « Les mégères de la mer », in *Mercure de France* 1220 (1965) : 193–201, 201.

<sup>21</sup> Puech, *Louis-René des Forêts, roman*, 39.

<sup>22</sup> Martin Ziegler, « Réflexions sur une langue en souffrance », postface dans Louis-René des Forêts, *Gedichte von Samuel Wood* (Vienne et Berlin : Turia + Kant, 2015), 60–92, 66.

ponibles en volume, la reprise de chroniques musicales datant des années trente à quarante ainsi que d'un bref article « Sur Georges Bataille » (897–8) et d'un autre sur Pierre Guyotat (« À la limite », 899–901) permettront d'entrevoir l'auditeur et amateur de musique ainsi que le grand lecteur qu'aurait été des Forêts. Trois textes « engagés » nous font (re)découvrir un auteur politisé, sensible aux événements et aux bouleversements de son temps. Ainsi, dans « Le Droit à la vérité », publié dans le contexte de la contestation du retour de De Gaulle en 1958, nous lisons : « Il appartient à l'écrivain de lutter avec ses propres armes contre ceux qui partout dans le monde, à des fins inavouables, mésusent du langage. » (65) Dans tout le texte, c'est un « nous » qui prédomine et la question de l'engagement est posée clairement par rapport aux écrivains et aux intellectuels. Dix ans plus tard, dans le contexte de Mai 68, ce « nous » devient plus épars, la revendication plus générale : « Dans les heures décisives où le refus s'exprime au grand jour, la parole cesse d'être le privilège de quelques-uns ; elle renonce à s'affirmer dans celui qui l'exerce pour s'effacer devant la vérité d'une parole commune »<sup>23</sup>.

Pour revenir à la littérature, il reste trois textes « mineurs », c'est-à-dire moins connus, des récits qui confirment que le génie de des Forêts était bien dans la brièveté qui conditionne la densité. « Le malheur au lido », datant de 1985, est dédié à son ami Pierre Klossowski, ou, plus précisément, écrit « Pour Octave » (961), comme le précise la dédicace à un personnage de la trilogie klossowskienne des *Lois de l'hospitalité*. C'est sous le signe de la violence que ces trois récits sont écrits, mais alors que « Le malheur au lido » a pour coulisses le hall d'un hôtel vénitien, « Le jeune homme qu'on surnommait Bengali » se passe dans un décor bien moins mondain – il y est question de deux détenus qui attendent leur jugement dans une geôle indéfinie, mais tout le caractère inquiétant tient à la date de la première publication du récit : 1943. C'est une ambiance semblable, un cadre aussi indéterminé que menaçant et obscur, qui règne également dans le dernier récit « Les coupables », qui est en fait le premier – ouvrant les œuvres complètes. Il s'agit là du vrai tour de force de la présente édition, puisque cet inédit datant de 1938 n'avait finalement pas été publié en revue dans les années quarante, comme les autres datant de la même époque. Ce texte est à lire – je n'en révélerai pas l'intrigue. Seulement ceci : c'est déjà de l'oscillation entre drame psychique et social, entre le monde des enfants et celui des adultes, de la difficulté de l'expression du vrai, de l'interdit et donc de la question de l'authenticité qu'il est question

<sup>23</sup> « Notes éparées en Mai », 79.

ici. L'interrogation sur la culpabilité que suscite ce texte peut aboutir à des lectures aussi bien politiques (sociologiques) que psychologiques.

Il serait exagéré de voir ici le noyau ou le germe de l'œuvre desforestienne dont les dernières branches seraient les fragments poétiques et autobiographiques. Les sujets, les enjeux et les images sont déjà présents dans ce « premier récit ». Mais le style, la voix du jeune des Forêts des années trente sont encore loin du vibrant lyrisme dont il fera preuve plus tard et qui nous fascine – même dans le sens freudien du terme –, car

Son timbre vibre encore au loin comme un orage  
Dont on ne sait s'il se rapproche ou s'en va.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> *Poèmes de Samuel Wood*, 1003.



# Ein grenzenloser Albtraum?

## Boualem Sansal Dystopie 2084 und ihre mediale Verformung

Juliane Tauchnitz (Leipzig)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Der Roman 2084 des algerischen Autors Boualem Sansal hat bereits vor seinem Erscheinen Ende August 2015 für einen wahren medialen Wirbel gesorgt. In diesem skizzenhaften Essay sollen die Reaktionen der Presse sowohl in Frankreich als auch in Deutschland gezeichnet werden, um wiederkehrende Themen ausfindig zu machen und dies mit ersten Lektüreansätzen zu verknüpfen, zur Prüfung der in den Medien vorherrschenden Foci. Dabei wird auch eine diachrone Betrachtung der journalistischen Beiträge zum Thema vorgenommen, die die thematischen Wellen, in denen über das dystopische Werk berichtet wurde, berücksichtigt.

**SCHLAGWÖRTER:** Sansal, Boualem; 2084; la fin du monde; Dystopie; Islam; Islamismus; Islamophobie; Literaturkritik; Literaturpreis

Boualem Sansal, 2084: *la fin du monde* (Paris: Gallimard, 2015).

\*

\*\*

Sich ein Land vorzustellen, das von einer intransparenten, diktatorischen Macht unterjocht wird, dazu braucht es wenig Fantasie, derer gibt es viele, und ihre Anzahl scheint sich nicht zu verringern. Ein Land hingegen zu denken, das keine Grenze hätte, diese Idee ist schwer vorstellbar. Denn wir hätten es mit einem Territorium zu tun, dessen Ausdehnung so immens, so unfassbar ist, dass es nur noch als weltumspannende Nation verstehbar wäre – wie will man solch ein Abstraktum tatsächlich denken? Und wäre dies nicht schließlich die Negation des Staates im bisherigen Sinne, der durch seine *Abgrenzung* von anderen Ländern existiert? Neben solchen Gedanken beschleicht einen möglicherweise ein Gefühl der Beklemmung, des Eingeschnürtseins, beruhend auf der Ausweglosigkeit angesichts eines solch totalitaristischen Regimes, das sich über den gesamten Globus erstreckt. Um dieser Situation entkommen zu können, bräuchte es eine überschreitbare Grenze. Was aber, wenn es selbst zu dieser grauenhaften Vorstellung eine Steigerung gäbe? In seinem Ende August 2015 erschienenen dystopischen Roman 2084: *la fin du monde*<sup>1</sup> präsentiert der algerische Autor Boualem

<sup>1</sup> Boualem Sansal, 2084: *la fin du monde* (Paris: Gallimard, 2015).

Sansal eine solche, indem er jegliche linguistische Vielfalt, sprachliche Wölbungen und Dehnungen, die individuelles Denken ermöglichen und seinen Ausdruck formen, zu vernichten sucht: In der (in seiner topographischen wie ideologischen Extension nicht fassbaren) Nation Abistan gibt es nur noch eine Sprache: *Abilang*, ein verkümmertes Rudiment expressiver Möglichkeiten. In dieser be- und erdrückenden Atmosphäre entfaltet sich gleichwohl die Hauptfigur Ati von einem dem Kollektiv gefügigen Angehörigen hin zu einem kritischen Individuum, das die Gegebenheit der Machtstrukturen in ihrer Absolutheit in Frage stellt. Ein Individuum, das sucht, was scheinbar verschwunden ist: die Grenze und damit die Perspektive ihrer Überwindung.

Das Buch versprach schon vor seiner Veröffentlichung ein Erfolg zu werden: es wurde als Coup der *rentrée littéraire* in Frankreich vom Verlag angekündigt, wurde mit einer der begehrten roten Banderolen versehen, die die herausragende Stellung eines Werkes hervorheben und dem Leser Qualität und Bedeutung suggerieren. Bald überschlugen sich die Verkaufszahlen; nach weniger als zwei Monaten vermeldete *Le Monde* bereits 91.000 verkaufte Exemplare<sup>2</sup>; inzwischen liegt die Zahl laut Angaben des Verlags bei annähernd 300.000. Zu dem deutlichen Publikumserfolg kam hinzu, dass Sansals Roman auf die Nominiertenliste aller bedeutenden Literaturpreise unseres westlichen Nachbarlandes gesetzt wurde, darunter der prestigereiche *Prix Goncourt*, der *Prix Renaudot* oder auch der *Grand Prix de l'Académie française*. In meinen skizzenhaften Überlegungen möchte ich die damit einhergehenden Reaktionen der Presse sowohl in Frankreich als auch in Deutschland nachzeichnen, möchte hier wiederkehrende Themen ausfindig machen und dies mit ersten eigenen Lektüreansätzen verknüpfen, um so die in den Medien vorherrschenden Perspektiven zu prüfen und zu bewerten.

Eines kann an dieser Stelle bereits festgehalten werden: die Zeitungs- und Zeitschriftenartikel wie auch das Buch selbst verführen den Leser geradezu, sich dem Roman exklusiv unter einem spezifischen Blickwinkel zu nähern.

Es mag auf den Stellenwert des Autors zurückzuführen sein, auf sein Prestige als Preisträger des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels von 2011, dass auch hierzulande bereits im Herbst des vergangenen Jahres verschiedene Beiträge im Print- und Rundfunkbereich dem Erscheinen des Romans gewidmet waren. Dieser Umstand ist umso mehr hervorzuheben,

<sup>2</sup> Michel Guerrin, „Boualem Sansal, homme libre“, *Le Monde*, 16. Oktober 2015, [http://lemonde.fr/livres/article/2015/10/16/boualem-sansal-homme-libre\\_4790634\\_3260.html?xtmc=boualem\\_sansal\\_homme\\_libre&xtcr=1](http://lemonde.fr/livres/article/2015/10/16/boualem-sansal-homme-libre_4790634_3260.html?xtmc=boualem_sansal_homme_libre&xtcr=1).



als das Werk in deutscher Übersetzung beim Merlin-Verlag erst im Mai dieses Jahres in den Buchhandel gelangt. Warum wurde im deutschsprachigen Raum bereits die Veröffentlichung eines Romans diskutiert, der einem Großteil der Leser noch gar nicht zugänglich ist? Die Frage stellte sich mir erst allmählich. Angesichts der Fülle an Beiträgen in französischen und frankophonen Medien, angesichts des Wirbels, den sie um dieses Buch erzeugten, erscheint es ja konsequent, dass dieses literarische Ereignis auch in Deutschland diskutiert wird. Auffällig hingegen scheint mir, dass sich beispielsweise weder der *Spiegel* noch die *Zeit* zu der Publikation äußerten.

Einer der ersten deutschen Beiträge war ein längerer Kommentar, durchsetzt mit Interview-Passagen, auf *Deutschlandradio Kultur* am 7. September 2015<sup>3</sup>. Diese Fazit-Sendung ist aufschlussreich, da sie bereits alle Elemente spiegelt, die die Berichterstattung in den Monaten nach Erscheinen des Buches dominieren würden. Betitelt mit „Boualem Sansal, ‚2084‘: düstere Vision einer religiösen Welt diktatur“, erklärt die Verfasserin Martina Zimmermann zunächst, Sansal möge keine Vergleiche mit dem Autor Michel Houellebecq, eher solche, die ihn mit Albert Camus in Verbindung bringen. Schon diese Einleitung ist bezeichnend, markiert sie doch einen ersten die Berichterstattung beherrschenden Aspekt. Der algerische Schriftsteller musste mit ansehen, wie er in den vergangenen Monaten immer wieder in die Nähe des häufig als *enfant terrible* kategorisierten Verfassers von *Soumission* gerückt wurde. Michel Guerrin<sup>4</sup> etwa kommt zu dem knappen Schluss, dass Sansal Houellebecq offensichtlich nicht schätzt. Eine gewisse offene Koketterie Sansals lässt sich hierbei vermuten, denn seine in Interviews wiederholte explizite Abgrenzung von Houellebecq verstärkt *ex negativo* diese Konfrontation. Am 15. September wendet sich Sansal in *Le Figaro* schließlich direkt an jenen so unliebsamen schreibenden Weggefährten mit einer *Lettre à un Français sur le monde qui vient*<sup>5</sup>, um sich ambivalent zu positionieren, zwischen Distanzierung und Anschluss: es wird evident – Sansal inszeniert sich.

Hier nun unterstreicht er ähnlich dem erwähnten Radiobeitrag eine Nähe, ja sogar Überlappung außertextlicher Realitäten und der fiktionalen Ge-

---

<sup>3</sup> Martina Zimmermann, „Boualem Sansal: ‚2084‘. Düstere Vision einer religiösen Welt diktatur“, *Deutschlandradio Kultur, Fazit*, 7. September 2015, [www.deutschlandradiokultur.de/boualem-sansal-2084-duestere-vision-einer-religioesen.1013.de.html?dram:article\\_id=330432](http://www.deutschlandradiokultur.de/boualem-sansal-2084-duestere-vision-einer-religioesen.1013.de.html?dram:article_id=330432).

<sup>4</sup> Guerrin, „Boualem Sansal, homme libre“.

<sup>5</sup> Boualem Sansal, „Lettre à un Français sur le monde qui vient“, *Le Figaro*, 15. September 2015, [www.lefigaro.fr/vox/culture/2015/09/15/31006-20150915ARTFIG00337-boualem-sansal-lettre-a-un-francais-sur-le-monde-qui-vient.php](http://www.lefigaro.fr/vox/culture/2015/09/15/31006-20150915ARTFIG00337-boualem-sansal-lettre-a-un-francais-sur-le-monde-qui-vient.php).

schichte. Denn während der Roman von einem religiös-diktatorischen, vor terroristischen Maßnahmen nicht zurückschreckenden Regime in Abistan handelt, einem Staat mit punktuellen Ähnlichkeiten zu einigen Ländern, jedoch keine unmittelbare lebensweltliche Referenz hat, fragt Martina Zimmermann, ob es radikale Islamisten seien, die dort herrschen.<sup>6</sup> Damit findet hier eine sichtbare Überschneidung statt, die aktuelle politische Probleme in den Bereich der Literatur hineinrägt, sie ihr überstülpt und auf diese Weise sowohl ihres schöpferisch-freien Raums beraubt als auch in ihrer nie in Gänze erfassbaren Aussage drastisch verkürzt.

Zugestanden: Die in 2084 entworfene Religion spielt auf den Islam an; ritualisierte Formeln wie „*Yölah est grand et Abi est son fidèle Délégué*“<sup>7</sup> sind leicht als Parodie erkennbar. Im Roman werden solche Sätze nicht als echte religiöse Bekenntnisse formuliert, sondern wirken ironisch, makaber, sinnentleerend, also religionskritisch, freilich im Status der Fiktion und nicht der unmittelbaren und vereinfachenden Kritik an einer Weltreligion.

Die Problematik der direkten Übertragung aus dem fiktionalen Bereich wird zusätzlich durch zwei Aspekte erheblich erschwert. Zum einen durch Boualem Sansal's eigene mediale Positionierung; er vermischt in Interviews sein Werk stark mit aktuellem Weltgeschehen und „beschreibt in seinem Roman ‚2084‘ den Totalitarismus einer islamischen Diktatur“, wie die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 18. November 2015 zusammenfasste.<sup>8</sup> Auch in dem erwähnten Brief an Michel Houellebecq wird dies manifest. Im September des vergangenen Jahres konnte ich ein eigenes Gespräch mit dem Autor aufzeichnen, hier bestätigt er:

En écrivant ce livre, j'ai pensé évidemment à l'islamisme, à ce qui se passe dans beaucoup de pays arabes, mais pas seulement. En France, en Belgique, après le 11 septembre 2001 – depuis 20 ans, il y a une vague islamiste qui se répand dans le monde, dans tous les pays.<sup>9</sup>

Damit einher geht jedoch eine weitere, möglicherweise gefährlichere Grenzverwischung: Weder der Schriftsteller *in persona* in seinen Auskünften ge-

<sup>6</sup> Zimmermann, „Boualem Sansal: ‚2084‘“.

<sup>7</sup> Sansal, 2084, 17.

<sup>8</sup> Sandra Kegel und Boualem Sansal, „Interview mit Boualem Sansal. Die Anschläge werden nicht aufhören“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. November 2015, <http://faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/boualem-sansal-im-interview-zu-den-anschlaegen-in-paris-13917703-p2.html>.

<sup>9</sup> Boualem Sansal und Juliane Tauchnitz, „Interview“, unveröffentlicht (Leipzig, 16. September 2015).

genüber der Presse, noch der Roman selbst scheinen noch zwischen Islam und Islamismus<sup>10</sup> zu differenzieren – und das Beispiel der *Frankfurter Allgemeinen* zeigt, dass die Presse dies übernimmt. Boualem Sansal begründet diese Gleichsetzung mit einem profunden Wandel, dem der Islam heute unterzogen sei. Einem Wandel in eine

[...] religion des musulmans [qui] devient de plus en plus la religion des convertis. Il [l'Islam] est en train de se transformer. L'Islam est en train de changer de forme et de contenu. Parce que ce sont maintenant des jeunes français, des jeunes américains – pas seulement des jeunes, aussi des vieux, de toutes conditions. C'est des cultures différentes qui amènent à l'Islam un regard différent et des problématiques différentes. Ils sont aussi pleins d'enthousiasme, pleins d'énergie. Et ils veulent transformer l'Islam – et l'Islam va se transformer.<sup>11</sup>

Wenn wir nun diese doppelte Grenzaufhebung – jene zwischen fiktionaler Darstellung und textexterner Realität, als auch zwischen der Religion und ihrer extremistischen Auslegung – bei der Lektüre und Auswertung der Medien-Beiträge über den Roman mitbedenken, dann muss man fragen, inwieweit der Roman im Hinblick auf konkrete aktuelle politische Sachverhalte instrumentalisierbar ist. Wir erleben Sansal in Interviews in Deutschland, aber genauso in französischen Medien als einen ‚engagierten‘ Autor – ist also 2084 eine engagierte Dystopie?

Im Zuge der Debatte wurde leider kaum auf das frühere Romanschaffen des Autors Bezug genommen, beispielsweise auf *Le serment des barbares*<sup>12</sup> oder *L'enfant fou de l'arbre creux*<sup>13</sup>; stattdessen betrachtet man ihn zumeist in einer Reihe mit solch scharfzüngigen Essays wie *Gouverner au nom d'Allah: islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe*<sup>14</sup>, in dem bereits jene problematische Vermischung von Islamismus und Islam stattfindet. „[Sansal] utilise la littérature pour dire la réalité“, konstatiert Benoît Demas am 10. November 2015 in *Le Point Afrique*<sup>15</sup> und fährt fort: „Avec *Gouverner au nom*

<sup>10</sup> Zur schwierigen Differenzierung vgl. etwa Floris Biskamp und Stefan E. Hößl, „Politische Bildung im Kontext von Islam und Islamismus“, in *Islam und Islamismus: Perspektiven für die politische Bildung*, hrsg. von Floris Biskamp und Stefan E. Hößl (Gießen: NBKK, 2013), 13–40.

<sup>11</sup> Sansal und Tauchnitz, „Interview“.

<sup>12</sup> Boualem Sansal, *Le serment des barbares* (Paris: Gallimard, 1999).

<sup>13</sup> Boualem Sansal, *L'enfant fou de l'arbre creux* (Paris: Gallimard, 2000).

<sup>14</sup> Boualem Sansal, *Gouverner au nom d'Allah: islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe* (Paris: Gallimard, 2013).

<sup>15</sup> Benoît Delmas, „Algérie – Boualem Sansal: ‚Il faut sauver le soldat Islam de l'Islamisme‘“, *Le Point Afrique*, 10. November 2015, [http://afrique.lepoint.fr/culture/algerie-boualem-sansal-il-faut-sauver-le-soldat-islam-de-l-islamisme-10-11-2015-1980579/\\_2256.php](http://afrique.lepoint.fr/culture/algerie-boualem-sansal-il-faut-sauver-le-soldat-islam-de-l-islamisme-10-11-2015-1980579/_2256.php).

*d'Allah*, il tentera de confronter les pouvoirs islamiques à leurs gestions. 2084 est une sorte de prolongement romanesque situé dans le futur [...]“.<sup>16</sup> Mohammed Aïssaoui geht sogar soweit, den Roman im *Figaro* zur literarischen ‚Illustration des Essays‘ zu erklären.<sup>17</sup>

Die Deutungsansätze der französischen und deutschen Medien, die bis hierher anzitiert wurden – und darunter fallen sowohl die teils konstruierte Nähe zu Michel Houellebecq, als auch die einseitige Lektüre des Romans im Sinne einer Erklärung islamistischer Akte – lassen ein Übergewicht einer politischen Lektüre von 2084 erkennen. Dies impliziert den Gebrauch des Werkes, der einen interpretatorischen Blick auf das Buch *als Literatur* verhindert. Trotz dieser Erkenntnis der vereinheitlichenden Grundhaltung in der Lesart des Textes soll angesichts der Fülle der Beiträge, die dem Erscheinen des Romans vor allem in Frankreich gewidmet waren, die mediale Auseinandersetzung mit dem Werk noch etwas differenzierter betrachtet werden. Dafür ist eine diachrone Perspektive aufschlussreich, die wichtige, wenn auch subtile Nuancen in der Behandlung des Themas freilegt.

Man kann im Spätsommer des vergangenen Jahres ansetzen: Bereits vor der Veröffentlichung von 2084 war der Text Gegenstand von Zeitungsberichten. Schon in der Ausgabe vom 25. Juni 2015 druckte die Zeitschrift *Lire* vorab einen längeren Auszug ab und leitete diesen mit der Beurteilung ein, es handle sich um ein Buch „d'une rage explosive sur le plan littéraire et citoyen“.<sup>18</sup> Etwa einen Monat später fand man in *Le Point* einen kurzen Romanauszug.<sup>19</sup> Die Erwartung des Buches wurde medial entfacht.

Die Veröffentlichung Ende August 2015 stand noch unter dem Vorzeichen der sich langsam legenden Diskussionen um Houellebecqs *Soumission*,<sup>20</sup> nach dessen Publikation am 7. Januar – jenem ersten für Frankreich blutigen Tag des Jahres 2015, an dem Terroristen das Satire-Magazin *Charlie Hebdo* überfielen –, der literarische Herbst stand bevor. Das Wochenblatt *Marianne* stellte am 23. August seine zwölf Lektüre-Favoriten aus 589 für

<sup>16</sup> Delmas, „Algérie – Boualem Sansal“.

<sup>17</sup> Mohammed Aïssaoui, „Boualem Sansal contre les barbares“, *Le Figaro*, 1. Oktober 2015, [www.lefigaro.fr/livres/2015/09/30/03005-20150930ARTFIG00159--2084-boualem-sansal-contre-les-barbares.php](http://www.lefigaro.fr/livres/2015/09/30/03005-20150930ARTFIG00159--2084-boualem-sansal-contre-les-barbares.php).

<sup>18</sup> O.N., „Rentrée littéraire : 2084. *La fin du monde*“, *Lire, Extrait Roman Français* 437 (25. Juni 2015): 110–3, hier 110.

<sup>19</sup> Christophe Ono-Dit-Biot, „Rentrée littéraire: Boualem Sansal et le Big Brother islamique“, *Le Point*, 10. August 2015, [www.lepoint.fr/culture/rentree-litteraire-boualem-sansal-et-le-big-brother-islamique-10-08-2015-1955791\\_3.php](http://www.lepoint.fr/culture/rentree-litteraire-boualem-sansal-et-le-big-brother-islamique-10-08-2015-1955791_3.php).

<sup>20</sup> Michel Houellebecq, *Soumission* (Paris: Flammarion, 2015).

die folgenden Monate angekündigten Büchern vor, darunter Sansals als Meisterwerk bezeichneter Roman.<sup>21</sup> Zum Erscheinungstermin glaubte der Journalist Hervé Bertho von *Ouest France*, im Roman eine Herausforderung für Islamisten zu sehen, denn sie würden sich in jenem philosophischen Märchen wiedererkennen.<sup>22</sup> *L'Express* fasste das Buch gar als „Kampfsage“ auf.<sup>23</sup> Man begann, es in eine Reihe mit *Soumission* zu stellen. Die außertextliche Referenz wurde also von Beginn an unterstrichen.

Gleichzeitig aber wurde schon durch den gewählten Titel die transtextuelle Nähe von 2084 zu George Orwells 1984 betont. Der Roman präsentiert sich nicht als eine dystopische Vision *nach Art* eines Huxley oder Orwell, sondern stellt sich dezidiert in die Tradition des genannten orwellischen Textes: so wird die Zahl 1984 selbst Gegenstand von Sansals Roman, wird im ersten Teil des Buches aufgegriffen als ein mögliches Entstehungsdatum eines Sanatoriums, in dem die Hauptfigur Ati zu Anfang seine Tuberkulose auskuriert.<sup>24</sup> Es handelt sich bei der Klinik weitab der Zivilisation um einen Initiationsort, an dem Ati zum ersten Mal sein bisheriges Leben und seinen Platz in dieser gefängnisgleichen Gesellschaft in Frage stellt. Die explizite kontextuelle Verortung über diese Jahreszahl und eine damit verbundene vorgegebene Lesart werden schließlich am Ende von 2084 rahmend abgesichert, wenn die drei Prinzipien der politischen Ideologie *Ingsoc* aus Orwells Roman zunächst wörtlich wiedergegeben, dann abgewandelt und in ihrer Transformation *ad absurdum* geführt werden:

„La guerre est la paix“, „La liberté c'est l'esclavage“, „L'ignorance c'est la force“.

wird zu

„La mort c'est la vie“, „Le mensonge c'est la vérité“, „La logique c'est l'absurde“.<sup>25</sup>

Hier wird eine Schwäche des Romans sichtbar: Während die orwellischen Parolen die Leitsätze eines totalitären Überwachungsstaates erfassen, seine erdrückende Enge in Worte übersetzen, scheinen die drei Direktiven in Sansals Roman erstere noch übertreffen zu wollen. Doch gerade das gelingt

<sup>21</sup> Martine Gozlan, „2084: l'empire intégriste selon Boualem Sansal“, *Marianne*, 23. August 2015, <http://marianne.net/2084-empire-integrisme-boualem-sansal-100236392.html>.

<sup>22</sup> Hervé Bertho, „Boualem Sansal défie les islamistes“, *Ouest France*, 22. August 2015, <http://pressreader.com/france/ouest-france-dinan/20150822/282767765348948/TextView>.

<sup>23</sup> Marianne Payot, „La rentrée littéraire (suite): Sansal contre les Big Brothers“, *L'Express*, *Le guide culturel livres*, 26. August 2015, 92.

<sup>24</sup> Sansal, 2084, 42.

<sup>25</sup> Sansal, 2084, 260.

nicht. Denn liest sich „*La mort c'est la vie*“ noch wie eine fanatische Anleitung zur Selbstopferung für eine höhere Sache, fügen sich der zweite und der dritte Satz schon nicht mehr ein in die Ideologie von *Abigouv*, der Regierung Abistans, da diese den Bewohnern ja gerade vorgaukelt, die einzige, logozentrische Wahrheit zu besitzen und nicht etwa Lügen zu verbreiten oder zu glätten. In den drei Motti von 2084 lässt sich somit ein Perspektivwechsel erkennen, vom ideologischen Ausspruch seitens der Regierung hin zur offenen Kritik an derselben. Derlei Brüche lassen sich an mehr als einer Stelle in dem Roman erkennen.

In der Presse jedoch fand eine solche kritisch-interpretierende Auseinandersetzung mit dem Buch kaum statt. Es herrschte offenbar Konsens über die Qualität dieses „roman de la rentrée“. <sup>26</sup> Nur wenige Beiträge lasen ihn als literarisches Werk differenzierter. Eine der wenigen kritischen Stimmen war Mohammed Aïssaoui, der im *Figaro* einen Artikel veröffentlichte, mit der Feststellung einleitend, das Problem mit engagierten Schriftstellern sei, „de savoir s'il faut parler d'engagement ou de littérature“. <sup>27</sup> Anschließend bettet Aïssaoui den Roman in einen größeren Kontext ein und fragt schlussfolgernd, ob sich gerade im Maghreb nun die französische Literatur wiederbelebe. <sup>28</sup>

Eine andere, eher distanzierte Perspektive präsentierte Michel Guerrin am 17. Oktober in *Le Monde*, indem er sich vorwiegend auf die Debatte in den Medien bezieht. Während Guerrin noch die Schönheit der Sprache des Romans rühmt, auf ihren langsamen Rhythmus, die seltenen Dialoge eingeht und darauf, dass man sich in der Erzählung verlieren könne, kommt er schnell auf Sansals „agenda de rock star“ <sup>29</sup> zu sprechen, darauf, dass kein anderer Autor im vergangenen Jahr von so vielen Radio- und Fernsehsendern zu Interviews eingeladen, dass über keinen anderen Autor solch eine Quantität an Beiträgen verfasst worden sei, und er beklagt die fahrlässige Gleichsetzung von Religion und Islamismus durch Sansal. Hierbei lässt er allerdings auch den Herausgeber Sansals, Jean-Marie Laclavetine, zu Wort kommen, der den Autor in gewisser Weise verteidigt: „Ses livres sont bien plus riches et ambigus que ce à quoi on le réduit. Et ils parlent mieux que lui“. <sup>30</sup> Die mitunter problematischen Positionen der Person Sansal werden hier auf kluge

<sup>26</sup> Guerrin, „Boualem Sansal, homme libre“.

<sup>27</sup> Aïssaoui, „Boualem Sansal contre les barbares“.

<sup>28</sup> Aïssaoui, „Boualem Sansal contre les barbares“.

<sup>29</sup> Guerrin, „Boualem Sansal, homme libre“.

<sup>30</sup> Guerrin, „Boualem Sansal, homme libre“.

Weise von seinem schriftstellerischen Werk getrennt diskutiert. Mit seinem Beitrag analysiert Guerrin – als Akteur in eben jenem Diskurs – den medialen Hype um Buch und Autor und entzieht sich der dominierenden Meinung ein Stück weit, indem er die Argumentationsmechanismen offenlegt.

Ab Mitte September 2015 war vor allem die Nominierung für die großen französischen Literaturpreise Thema: *Goncourt*, *Renaudot*, *Interallié*, *Fémina*, *Médicis* und *Flore*, etwas später kam der *Grand Prix de l'Académie Française* dazu. Sansals Name und mit ihm sein Roman *2084* finden sich auf allen Listen wieder, von nun an stellt man einen Sprung in der Berichterstattung fest, minutiös wird über jede neue Aufnahme Sansals in den Favoritenkreis eines der Preise berichtet, Sansal wird als klarer Favorit gehandelt. Man erklärt die Situation zur absoluten Ausnahme, denn seit Jahrzehnten habe sich kein Werk mehr auf allen Nominierten-Listen wiedergefunden. Das erhitzte Interesse an den ideellen (und teilweise materiell bedeutsamen) Preis-Trophäen gleicht beinahe jenem an der Stimmauszählung nach den nationalen Wahlen.

Doch eine Jury nach der anderen streicht *2084* von ihrer Liste. Hatte Michel Guerrin noch am 17. Oktober 2015 erklärt, dass sich das Buch ohne den Prix Goncourt sicher an die 150.000 Mal verkaufen würde, mit dem Preis hingegen mit bis zu 400.000 Exemplaren<sup>31</sup> – wir haben gesehen, dass der Goncourt nicht vonnöten war, um den kommerziellen Erfolg des Buches zu sichern – so schlug die Meinung der Presse auf einen Schlag um: nun glaubte Benoît Delmas, gewusst zu haben: „[d]ès septembre, il se murmurait dans le milieu éditorial que *2084* ne pourrait pas obtenir le Graal de l'édition française“.<sup>32</sup> Ein Grund für die Abwahl noch vor der letzten Entscheidungsrunde der Goncourt-Jury war schnell gefunden: was man zuvor als willkommene Kritik an islamistischem Terror gelesen hatte, wurde nun umgedeutet und der Verdacht geäußert, Boualem Sansal weise islamophobe Tendenzen auf.<sup>33</sup>

Als schließlich am 29. Oktober bekannt wird, dass *2084* den *Grand Prix de l'Académie Française* gewonnen hat, obendrein zu dessen hundertstem Jubiläum – gemeinsam mit dem Tunesier Hédi Kaddour (für *Les Prépondérants*), verweisen die Beiträge zum Thema auf die Ausnahme dieser Situation: Erst

<sup>31</sup> Guerrin, „Boualem Sansal, homme libre“.

<sup>32</sup> Benoît Delmas, „Les Goncourt évincent Boualem Sansal depuis Tunis“, *Le Point*, 27. Oktober 2015, [http://lepoint.fr/livres/les-goncourt-evincent-boualem-sansal-depuis-tunis-27-10-2015-1977136/\\_37.php/#xtmc=les-goncourt-sansal&xtnp=2&xtcr=13](http://lepoint.fr/livres/les-goncourt-evincent-boualem-sansal-depuis-tunis-27-10-2015-1977136/_37.php/#xtmc=les-goncourt-sansal&xtnp=2&xtcr=13).

<sup>33</sup> Delmas, „Les Goncourt“.

zum dritten Mal überhaupt in der Geschichte dieser Auszeichnung wurden zwei Werke *ex aequo* mit der Ehrung bedacht. Auch in arabischen Medien zieht diese Tatsache die Aufmerksamkeit auf sich, immerhin handelt es sich um zwei Maghrebiner, die jenen mit 10.000 Euro dotierten Preis entgegennehmen konnten.<sup>34</sup> Das Auswahlverfahren wird teils minutiös wiedergegeben: die Wahl sei im vierten Durchgang mit elf Pro-Stimmen und einer Gegenstimme erfolgt.<sup>35</sup> Die *Qatar News Agency* kommt zu dem Schluss, dass der Preis Sansals Wunden für all die anderen nicht erhaltenen Auszeichnungen schließe.<sup>36</sup> Noch am selben Tag wird der französische *Figaro* den Grund für die Prämierung von 2084 nennen, der jedoch eher einer Anerkennung des Mutes der Person Sansals zu entsprechen scheint: „l'Académie française avait voulu saluer l'audace d'un romancier qui s'attaque à un sujet brûlant avec un grand courage“.<sup>37</sup> Wieder einmal werden die Grenzen zwischen dem öffentlich-politischen Engagement des Schriftstellers und seinem Werk porös.

Ende November, Anfang Dezember wird nochmals das mediale Interesse an dem Text befeuert, als die Zeitschrift *Lire* (traditionellerweise im Spätherbst) das beste Buch des Jahres auszeichnet<sup>38</sup>: Der algerische Autor gewinnt seinen zweiten Preis für 2084. Die Nachrichtenagentur AFP stellt in dem Zusammenhang heraus, dass er der einzige Preisträger des Jahres 2015 sei, dessen Werk von *Lire* ausgezeichnet wird. Nicht einmal Goncourt-Gewinner Mathias Enard wird hier bedacht.<sup>39</sup>

<sup>34</sup> Lynx Qualey, „Algerian Boualem Sansal and Tunisian Hédi Kaddour Take First French Literary Prize of the Season“, *Arabic Literature (in English)*, 29. Oktober 2015, <http://arablit.org/2015/10/29/algerian-boualem-sansal-and-tunisian-hedi-kaddour-take-first-french-literary-prize-of-the-season/>. Siehe auch: O.N., „Boualem Sansal and Hedi Kaddour Win French Literary Prize“, *Qatar News Agency*, 30. Oktober 2015, <http://qna.org.qa/en-us/News/15103008330008/Boualem-Sansal-and-Hedi-Kaddour-Win-French-Literary-Prize>.

<sup>35</sup> O.N. (AFP), „Hédi Kaddour et Boualem Sansal remportent le Grand Prix de l'Académie Française“, *France 24*, 29. Oktober 2015, <http://france24.com/fr/20151029-hedi-kaddour-boualem-sansal-grand-prix-litteraire-roman-academie-francaise>.

<sup>36</sup> O.N. (AFP), „Boualem Sansal et Hedi Kaddour“.

<sup>37</sup> Mohammed Aïssaoui, „Grand Prix du roman de l'Académie Française : Hédi Kaddour et Boualem Sansal ex-aequo“, *Le Figaro*, 29. Oktober 2015, <http://lefigaro.fr/livres/2015/10/29/03005-20151029ARTFIG00338-hedi-kaddour-pour-la-puissance-boualem-sansal-pour-l-audace.php>.

<sup>38</sup> *Lire* 441, 26. November 2015.

<sup>39</sup> O.N. (AFP), „2084' de Boualem Sansal ‚meilleur livre de l'année‘ pour le magazine Lire“, *leberry.fr/AFP*, 26. November 2015, [http://leberry.fr/cher/mag/culture/livres-bd/2015/11/26/2084-de-boualem-sansal-meilleur-livre-de-l-annee-pour-le-magazine-lire/\\_11680934.html](http://leberry.fr/cher/mag/culture/livres-bd/2015/11/26/2084-de-boualem-sansal-meilleur-livre-de-l-annee-pour-le-magazine-lire/_11680934.html).



Doch nach diesen der Chronologie der Berichterstattung folgenden Darstellungen sei jener 13. November 2015 betrachtet, an dem im Stade de France, dem Konzerthaus Bataclan und an vier weiteren Orten der französischen Hauptstadt gezielt terroristische Anschläge verübt wurden, die 130 Menschenleben forderten und weit mehr als 300 Verletzte hinterließen. Das Trauma dieses Augenblicks wirft die Medien zurück auf 2084. Während bei den Attentaten im Januar Journalisten noch den Zusammenhang zu Houellebecqs Roman herstellten, richtet sich nun die Aufmerksamkeit auf Sansals Werk, das von Anfang an als Analyse einer islamistischen Gesinnung ausgelegt wurde. Nun wird es teilweise wie eine apokalyptische Prophezeiung dessen, was Mitte November in Paris Wirklichkeit wurde, interpretiert. Am selben 13. November publiziert der *Figaro* ein Interview mit dem Autor, in welchem er über den Koran, über Laizismus und das Schweigen der Muslime gegenüber dem Anwachsen des Islamismus befragt wurde.<sup>40</sup> Es ist eine tragische Koinzidenz der Veröffentlichung dieses Gesprächs mit den Attentaten, die die Kulturredaktion des Blattes nicht hatte vorhersehen können. In den darauffolgenden Tagen erscheint eine Reihe von Interviews, manche davon Wiederabdrucke von bereits veröffentlichten Stellungnahmen Sansals, so zum Beispiel ein Gespräch im *Figaro*,<sup>41</sup> in dem man unterstreicht, dass dieses für *Figaro Magazine* noch vor den Anschlägen aufgezeichnet worden war.<sup>42</sup>

In dieser Zeit zeigen auch die deutschen Medien das größte Interesse an Sansals Roman. Von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (18. November 2015) über den *Focus* vom 18. und das Hamburger *Abendblatt* vom 19. November 2015 bis hin zur *Deutschen Welle* (18.11.) – immer wieder bezieht man sich hier auf den fatalistisch-prognostischen Kommentar des Autors, „Die Anschläge werden nicht aufhören“.<sup>43</sup> Damit beginnt der Roman selbst, in Presse- und

<sup>40</sup> Patrice Le Méritens, „Boualem Sansal: ‚l’Islam a été vidé de toute spiritualité“, *Le Figaro*, 13. November 2015, <http://lefigaro.fr/actualite-france/2015/11/13/01016-20151113ARTFIG00208-boualem-sansal-l-islam-a-ete-vide-de-toute-spiritualite.php>.

<sup>41</sup> Patrice Le Méritens, „Boualem Sansal: ‚la France laïque, adversaire majeur des islamistes“, *Le Figaro*, 15. November 2015, [www.lefigaro.fr/livres/2015/11/15/03005-20151115ARTFIG00067-boualem-sansal-la-france-laique-adversaire-majeur-des-islamistes.php](http://www.lefigaro.fr/livres/2015/11/15/03005-20151115ARTFIG00067-boualem-sansal-la-france-laique-adversaire-majeur-des-islamistes.php).

<sup>42</sup> Oder auch ein Interview in *Le Temps* vom 15. November 2015, das RFI bereits am 12. November 2015 ausgestrahlt hatte. Siehe Catherine Fruchon-Toussaint, „Boualem Sansal: ‚Nous, condamnés à vivre des systèmes totalitaires“, *RFI*, 12. November 2015, <http://rfi.fr/afrique/20151112-boualem-sansal-entretien-nous-condamnes-vivre-systemes-totalitaires-2084>.

<sup>43</sup> Siehe Kegel und Sansal, „Interview mit Boualem Sansal“; siehe auch O.N. (dpa),

Rundfunkbeiträgen in den Hintergrund zu rücken; der Fokus richtet sich von nun an auf direkte Kommentare Sansals zum aktuellen Weltgeschehen – ohne den Umweg über sein bislang öffentlichkeitswirksamstes fiktionales Werk zu nehmen.

Der Verlauf der medialen Debatte über diesen Roman – von der Euphorie um all seine Literaturpreis-Nominierungen bis hin zur ‚Interpretation‘ des Textes zur Analyse und Erklärung zeitgenössischer gesellschaftlicher Problemlagen – offenbart einmal mehr die vertiginöse Geschwindigkeit, in der ein literarisches Werk (wie andere kulturelle Produkte) seit längerem thematisiert und funktionalisiert werden. Eine Hast, die Gefahr laufen lässt, Romane zu bloßen Diskursanlässen und oberflächlich konsumierten Gütern zu degradieren, deren Halbwertszeit eine literarische Saison nicht mehr überdauert.

Gerade haben die französischen Medien – und auch dieser Fall wurde von der deutschen Presse interessiert aufgegriffen<sup>44</sup> – einen neuen literarisch-politischen skandalösen Gegenstand entdeckt: das „Speisen islamophober Fantasmen“ durch den algerischen Schriftsteller Kamel Daoud<sup>45</sup> und seiner Polemik<sup>46</sup>. Sansal hat ihn bereits öffentlich in Schutz genommen, hat in gewohnt schockierender Weise formuliert: „les attaques contre Kamel Daoud relèvent du terrorisme“.<sup>47</sup> Boualem Sansals mediale Inszenierung wirkt über den Erfolg seines Romans hinaus fort.

---

„Autor Sansal: Anschläge werden nicht aufhören“, *Focus online*, 18. November 2015, [http://focus.de/kultur/buecher/literatur-autor-sansal-anschlaege-werden-nicht-aufhoeren/\\_id/\\_5093232.html](http://focus.de/kultur/buecher/literatur-autor-sansal-anschlaege-werden-nicht-aufhoeren/_id/_5093232.html); O.N. (dpa), „Autor Sansal: Anschläge werden nicht aufhören“, *Hamburger Abendblatt*, 19. November 2015, <http://abendblatt.de/kultur-live/buecher/article206688473/Autor-Sansal-Anschlaege-werden-nicht-aufhoeren.html>; Aya Bach, „Boualem Sansal: ‚Man bekämpft Ideen nicht mit Kanonen““, *Deutsche Welle*, 18. November 2015, <http://dw.com/de/boualem-sansal-man-bekaempft-ideen-nicht-mit-kanonen/a-18860577>.

<sup>44</sup> Ulrich Rüdener, „Dem Opfer einen Namen geben“, *Die Zeit*, 1. März 2016, <http://zeit.de/kultur/literatur/2016-02/kamel-daoud-der-fall-meursault>. Siehe auch Iris Radisch, „Das Tribunal der Pariser Mandarine“, *Die Zeit*, 10. März 2016, <http://zeit.de/2016/10/kamel-daoud-islamkritik>, und Georg Blume, „Als deutscher Rentner hätte ich Angst. Interview mit Kamel Daoud“, *Die Zeit*, 17. März 2016, <http://zeit.de/2016/11/kamel-daoud-schriftsteller-algerien-islamkritik>.

<sup>45</sup> Louis Hausalter, „Boualem Sansal: ‚les attaques contre Kamel Daoud relèvent du terrorisme““, *Marianne*, 24. März 2016, <http://marianne.net/boualem-sansal-les-attaques-contre-kamel-daoud-relevant-du-terrorisme-100241321.html> (Übersetzung J.T.).

<sup>46</sup> Paul Berman und Michael Walzer, „Cette intelligentsia qui ‚alimente la haine à l’encontre des écrivains progressistes““, *Le Monde*, 29. März 2016, [http://lemonde.fr/idees/article/2016/03/29/a-gauche-des-intellectuels-se-font-les-allies-de-l-oppression/\\_4891768/\\_3232.html?xtmc=sansal&xtcr=2](http://lemonde.fr/idees/article/2016/03/29/a-gauche-des-intellectuels-se-font-les-allies-de-l-oppression/_4891768/_3232.html?xtmc=sansal&xtcr=2).

<sup>47</sup> Hausalter, „Boualem Sansal: les attaques“.

# Entretiens avec Tanguy Viel

## Jeux intertextuels : une écriture sur les pistes du roman américain ?

Stephan Nowotnick et Maren Butzheinen (Wuppertal)

Ausgehend vom Thema, zu dem Tanguy Viel im November 2015 an die Bergische Universität Wuppertal eingeladen wurde: „Un auteur français sur les pistes du roman américain“, entwickelt der Autor in einem einleitenden Vortrag seine Ideen zur Intertextualität und zur Intermedialität, kommentiert seine schriftstellerische Entwicklung, die Entfaltung seines narrativen Werkes sowie den eigenen Schreibprozess. In der sich anschließenden Diskussion geht der Autor auf seine literarische Verpflichtungen, die Ästhetik und metanarrative Dimension seiner Texte und sein Verhältnis zum Leser ein.

**SCHLAGWÖRTER:** Viel, Tanguy; Rencontres littéraires; Bergische Universität Wuppertal; Intertextualität; Intermedialität; hybride Texte; metanarrative Reflexion; Editions de Minuit;

## Intervention de Tanguy Viel

Merci, bonjour à tous, merci aussi pour cette invitation et encore plus pour le discours qui était particulièrement touchant pour moi. Je suis très sensible au fait que dans les différentes interventions vous n'avez pas oublié de dire qu'il n'y a peut-être pas dans mes livres que des questions trop « universitaires » mais que j'essaie aussi tout simplement de raconter des histoires avec des personnages et des émotions. Je veux dire aussi que les notions théoriques, telles l'intermédialité qui nous occupe aujourd'hui, sont des choses qui m'apparaissent toujours bien après l'écriture. Bien sûr, au fil du temps, j'ai pris conscience de mon propre travail et on m'y a aidé aussi à travers des études que j'ai pu lire sur mes livres, mais mes premiers romans étaient faits de manière tout à fait naïve. Quand je repense à *Cinéma* par exemple, qui est sans doute le roman le plus emblématique de notre question du jour, je crois que si je n'avais pas eu beaucoup de naïveté et une énergie assez simple, assez directe, si j'avais d'abord maîtrisé ou programmé les enjeux théoriques qu'il contient, alors je n'aurais jamais pu l'écrire. Ceci est sans doute important pour dire à quel point l'écriture, le désir d'écrire a à voir avec une chose

simple, archaïque, pulsionnelle et qu'en cela il serait vain de vouloir lui attacher une intellection trop préalable. Au contraire, il a à voir avec une manière de se lancer dans le brouillard et même quelquefois d'avancer aveuglément et même quelquefois justement, de ne pas avancer. Ce que j'ai essayé de repenser avant de venir ici, c'est justement tout cela : sur quel socle tout mon désir d'écrire se constituait. Et les maîtres mots qui me reviennent toujours à l'esprit ne sont pas des concepts théoriques mais bien plutôt une force un peu folle, un peu désorganisée, un peu animale au fond et qui justement s'accommode mal de la discipline et de la clarté intérieure qu'exige l'écriture, particulièrement peut-être l'écriture romanesque. Je voudrais vraiment insister sur ce contraste entre le désir d'écrire et le travail d'écrire, parce que je pense que j'ai un problème avec ça depuis que je suis enfant, entre l'envie et la confusion des actes. Il y a des écrivains qui peuvent vous dire qu'à l'âge de 14 ans ils écrivaient déjà, et même déjà des récits plutôt longs, des écrivains qui ont un sens pour ainsi dire naturel, inné, de la narration. Ce n'est pas mon cas. Il m'arrive même de penser que j'écris parce que j'ai un problème avec ça, comme un compte à régler avec la chose la plus difficile pour moi.

C'est peut-être de là aussi qu'est né l'intérêt de la lecture. Pas seulement du plaisir enfantin de lire mais déjà de l'admiration pour des hommes et des femmes qui parvenaient à clarifier leur pensée, à la déplier et à l'incarner dans des séries de figures, de personnages, d'actions. Avant de me mettre à l'écriture, j'ai été un lecteur, un lecteur même un peu étouffé par ses lectures, saturé par ses lectures. Comme beaucoup, j'ai commencé par une certaine littérature classique qui me montrait l'écrivain comme d'abord le grand raconteur d'histoires – des gens comme Balzac, Dumas ou Dickens. Et il est probable que j'ai forgé là une sorte de complexe, mélange d'admiration et d'empêchement personnel, de sorte que, quand je me suis mis à écrire un peu sérieusement, vers 17 ans, j'ai mesuré l'écart qu'il y avait entre la force de mon désir et ma capacité (ou plutôt mon incapacité) à organiser une véritable fiction. C'est justement à ce moment-là que j'ai rencontré une autre littérature, plus moderne et moins narrative, plus empêtrée elle aussi dans ses doutes : je pense ici à Samuel Beckett ou à Marguerite Duras, au Nouveau Roman en général qui est un roman inquiet, qui se construit sur l'échec et la difficulté à raconter une histoire. Je m'y retrouvais donc parfaitement et c'est même cette nouvelle « compagnie » qui m'a aidé à démarrer. Pourtant, je crois qu'il y avait encore quelque chose en moi qui avait envie de faire vraiment du roman – une espèce d'enfant qui demanderait à ce que la fiction soit

simple et que l'identité soit simple et que la possibilité d'un grand récit qui nous ressemblerait et rassemblerait soit simple. Et au fond je ne crois pas que j'aie jamais résolu ce problème. Peut-être même que mes livres ne sont que cela, la scénographie de cette hésitation.

Aussi bien je ne voudrais pas couper court à l'ironie, à l'incapacité, à l'inquiétude, enfin, à tous ces motifs qui me semblent encore être à l'œuvre à la fois dans mon travail et tout simplement dans ma psychologie, aussi bien à aucun moment je ne voudrais que cette négativité, si l'on veut, de la littérature, ne m'empêche de fabriquer autant que possible des récits, des identités, des ensembles, fussent-ils très métissés ou très complexes ou très brinquebalants. Peut-être, sur ce point, *Jim Sullivan* est une tentative « à vue » d'un équilibre entre les deux, entre, aurait dit Roland Barthes, « récit d'aventure et aventure du récit », au risque que l'un sans cesse neutralise l'autre. C'est pourquoi *La disparition de Jim Sullivan*, est un livre qui ne plaît pas à tout le monde, pour cette raison qu'il ne tranche pas, qu'il entretient l'hésitation entre le récit et son empêchement. Moi-même il ne me plaît pas tous les jours. Quelquefois, je me dis : est-ce que je n'ai pas dépassé la frontière ? Parce qu'il me semble qu'il y a une histoire de frontière à ne pas dépasser. La frontière où le livre, en se regardant lui-même, subirait le sort d'un Narcisse ou d'un Orphée. Mais je dois dire aussi, dans l'autre sens, que je n'arrive pas non plus à faire une littérature entièrement « positive », une littérature qui refonderait entièrement le pacte d'un récit commun, limpide, écrit dans une langue transparente. Pour faire ce récit limpide, il faudrait être solide sur ses deux pieds, il faut avoir une voix qui ne tremble pas, il faut avoir une idée très claire de la trajectoire d'un personnage, une ligne psychologique, etc. Et comme ce n'est pas mon cas, à chaque fois que je me lance dans un roman avec une idée qui pourrait normalement aller tout droit, il est vrai que quelque chose tremble, à la fois du côté de l'énonciation, à la fois du côté de la capacité à stabiliser des images mentales. Elles ne se stabilisent pas en fait. Alors pour les stabiliser, il faut que je les arrête, vraiment, et pour les arrêter il faut que je les cadre et il faut que je m'efforce de les poser sur la table. C'est là que je suis bien content d'avoir un réservoir d'images artificielles en quelque sorte qui seraient celles du cinéma où celles de la littérature mais disons presque pétrifiées, c'est-à-dire transformées en archétype par moi-même pour moi-même. Chaque film vu, chaque livre lu est transformé chimiquement pour organiser à la fois un vocabulaire intérieur mais aussi une grammaire intérieure, parce qu'au bout d'un moment cela crée des archétypes dont je ne peux pas

dire s'ils viennent de tel film ou de tel ou tel livre, mais je sais que c'est la marque produite par ces récits qui fait qu'à un moment j'arrive à reconstituer petit à petit des bouts de scènes. Mais cela ne fait pas encore un livre, cela fait un paragraphe, un chapitre dans le meilleur des cas. Je crois que mon unité de mesure est inconsciemment la scène, pour fabriquer des romans je travaille par scène. Je travaille tellement par scènes qu'avant d'avoir le livre j'ai la scène, j'ai les scènes ou j'ai des caprices de scènes : je voudrais qu'il y ait une scène qui se passe sur un terrain de golf, je voudrais qu'il y en ait une qui se passe dans un casino, etc. À partir de là, pour fabriquer cette scène, j'essaie de faire fondre l'imaginaire issu des films et des livres. C'est peut-être pour ça qu'on a le sentiment que je n'invente pas grand-chose. En effet, je n'invente pas, je coupe et je colle intérieurement, je superpose, etc. Je vous propose de lire ici le prologue *L'absolue perfection du crime*. Pour *L'absolue perfection du crime*, j'ai volontairement visionné des dizaines de films policiers, des films de gangsters principalement parce que je savais que je voulais raconter une histoire de gangsters. Le résultat, c'est que les personnages sont chargés de silhouettes, de fantômes, qui viennent de Scorsese, de Kitano, de Melville ou de Huston.

Ce livre dont j'ai lu la préface, *L'absolue perfection du crime*, est clairement un roman qui traverse plusieurs écrans et plusieurs mémoires collectives, mais en même temps, justement, c'est un roman où je crois être parvenu à faire fondre les écrans, à les mixer ensemble jusqu'à ce qu'il n'y en ait plus qu'un, à savoir : l'histoire très simple qui se raconte. C'est, de ce point de vue, le contraire de Jim Sullivan où « l'intermédialité » n'est pas rendue invisible par l'écriture mais au contraire s'exhibe et détruit l'histoire qui se raconte.

### Entretien avec l'auteur

V.H. : J'ai une question concernant l'intertextualité. En lisant le début de *Jim Sullivan*, j'ai remarqué quelques points en commun avec le roman *La vérité sur l'affaire Harry Quebert* : par rapport au fait que l'histoire se déroule en Amérique, par rapport au fait que le protagoniste est un auteur qui écrit, par rapport au fait qu'il y a une personne qui a disparu il y a quelques années. Qu'est-ce que vous en pensez ?

TANGUY VIEL : En fait ce sont deux livres qui sont sortis presque en même temps. Je ne l'ai pas lu. Je l'ai d'autant moins lu que j'avais déjà terminé *Jim Sullivan* quand il est sorti. Donc c'est une simple coïncidence ou un symptôme des temps peut-être. Mais bien que ne l'ayant pas lu, beaucoup de gens

m'en ont parlé évidemment... Il est suisse, comment il s'appelle déjà ? Joël Dicker. Bon, ce n'est pas le même projet du tout, je ne crois pas. Je pense que c'est quelqu'un qui est content de faire du roman américain pour de vrai. D'ailleurs la preuve, c'est que lui, il a fait ses 800 pages. Si j'avais été au bout de mon fantasme enfantin de romancier américain j'aurais dû écrire *L'affaire Harry Quebert*. Mais la part de moi qui reste un peu « moderne » fait que je ne peux pas écrire *L'affaire Harry Quebert*.

**S.N. :** Ou bien le point commun est quand même que le décor américain invite à la disparition... ?

**TANGUY VIEL :** Alors d'un point de vue thématique il est probable que cela joue aussi, sans doute, le paysage, le territoire... Les américains écrivent des livres pour ne pas se perdre. Ils sont obsédés par la question du territoire et leurs livres sont des livres de géographe avant tout. Nous aussi, quand on regarde vers l'Amérique, on a peur de se perdre. On est inquiet par tout cet espace, ces déserts, ces trop grandes villes. On a une lecture qui ressemble à celle de Baudrillard. Je ne sais pas si vous connaissez ce livre *L'Amérique* qui est un petit essai des années 80, très, très intéressant, un peu fou comme peut être Baudrillard mais je crois qu'il dit quelque chose de nous, Français, ou Allemands peut-être, de comment on perçoit les États-Unis, comment on y disparaît justement.

**S.N. :** Juste avant de passer à la question suivante, pourriez-vous nous expliquer cet aspect du premier degré et du deuxième que les uns ont et les autres pas ?

**TANGUY VIEL :** Je disais en plaisantant à Monsieur Nowotnick pendant le déjeuner que le problème des Américains c'est qu'ils n'ont pas de second degré, ce que je crois sincèrement : ils ont assez peu de second degré mais nous, les Français, le problème, c'est qu'on n'a pas de premier degré...

**M.C. :** Ce que vous racontez sur l'empêchement d'écrire, la difficulté d'écrire, cela nous rappelle bien sûr toute une série d'écrivains qui ont eu cette difficulté... Mais surtout Flaubert. J'ai l'impression, après ce que vous avez raconté, que *La disparition de Jim Sullivan*, après-tout, c'est un roman très flaubertien dans la mesure où il présente une accumulation de clichés, d'idées reçues. Et à partir de cela j'ai trois questions : trois questions sur la comparaison avec Flaubert. Tout d'abord, si on compare *La disparition de Jim Sullivan* avec Flaubert, une question tout à fait banale : est-ce que vous préparez un dictionnaire des idées reçues ? Est-ce qu'il faut faire attention de ce qu'on dit quand on parle avec vous, est-ce qu'on risque d'être noté

dans le dictionnaire des idées reçues, notamment vu que le protagoniste de ce roman est un professeur d'université alcoolique ? La deuxième question est déjà un peu plus compliquée : dans *Madame Bovary*, Flaubert réussit à rendre Emma et Charles Bovary extrêmement touchants et c'est surprenant, vu tous les enchaînements de trivialités et d'idées reçues et tout cela, c'est surprenant de voir qu'il y a ce lien du lecteur qui se forme avec les personnages. Dans le cadre de votre roman c'est aussi le cas, on s'attache au protagoniste, pas seulement parce que c'est un professeur d'université... mais aussi parce qu'il est le protagoniste d'un roman et qu'il a des mésaventures incroyables et rocambolesques et ça nous inspire. Et en fait, je voulais demander si c'était intentionnel. Comment est-ce qu'on fait ça, comment est-ce qu'on arrive à partir de banalités à une certaine profondeur... ? Et la troisième question, encore plus compliquée, parce qu'elle touche à votre intention d'auteur. Flaubert, on sait bien qu'il avait une attitude par rapport au roman romantique, peut-être l'intention avec *Madame Bovary* c'était de se dire : Je vais écrire un roman anglais romantique, je vais faire la parodie de Sir Walter Scott. Parce qu'il détestait ça, il pensait que c'était nul et que ça provoquait ce bovarysme qui était nocif, bon, je simplifie un peu. Est-ce que vous pensez que les romans américains provoquent un certain bovarysme de nos jours ? Vous avez cité *Don Quichotte* ; est-ce qu'il y a un certain bovarysme dans les romans américains qui fait que tout le monde devient professeur d'université alcoolique ?

**TANGUY VIEL :** Sur la première question je peux vous rassurer, je ne fais pas un dictionnaire des idées reçues mais je pense que j'ai la même fascination pour la « collection » que Flaubert, le Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* aussi bien sûr. Pour ma part, si un jour je faisais quelque chose comme le *Dictionnaire des idées reçues*, ça serait plutôt « un dictionnaire pour l'an 3000 ». J'aimerais bien quelquefois résumer tous nos travers ou toutes nos façons d'être pour une société très lointaine dans le futur... un peu comme imaginer être vus de la planète Mars.

**M.C. :** Une sorte de Time capsule.

**TANGUY VIEL :** Oui, exactement ! Je ne sais pas pourquoi ça me fait rêver. À chaque fois que je pense à ce projet, je pense au *Dictionnaire des idées reçues*... La deuxième question, écoutez, je pense qu'il y a plusieurs choses. Il y a d'abord le fait que les clichés, c'est toujours quand on en a une vue très lointaine que ce sont des clichés. Or un écrivain pour faire une scène doit s'approcher très très près de ses personnages, et alors quand on travaille à



la loupe comme ça, dans chaque phrase, je peux vous assurer que les clichés disparaissent. À un moment quand on habite dedans, ce que l'on appelle archétype ou cliché, ce n'est que l'armature. Et la vérité de ce qui se passe à l'intérieur, c'est la densité d'une âme humaine, c'est à dire avec la couleur du ciel qui change toutes les 5 minutes, avec les petites paniques intérieures, avec... la vie quoi ! En fait dès que vous êtes en caméra immergée comme ça dans votre personnage ou dans votre scène, il n'y a plus de clichés. C'est une question de focale. Dans *Jim Sullivan*, le narrateur ne peut ironiser que lorsqu'il s'éloigne de l'histoire, lorsqu'il est un peu hors-champ, mais de fait, plus on avance dans le livre, plus le narrateur s'implique, et moins on voit les clichés. Plus le narrateur disparaît, plus on croit dans l'histoire et le personnage en fait. Je veux dire qu'on ne peut pas se moquer des choses comme ça impunément. Dès que vous écrivez sérieusement, dès que vous arrêtez de vous regarder écrire, alors il n'y a plus de clichés. J'ai envie de penser que le personnage devient naturellement touchant. Pour écrire *Madame Bovary*, je crois aussi que Flaubert a fait appel à une part de lui qui était sentimentale. De même que je crois que Cervantes n'a pu écrire *Don Quichotte* que parce qu'il a une grande tendresse pour les romans de chevalerie. Et d'ailleurs il a écrit *Persiles et Sigismonde* après *Don Quichotte*. Peut-être que j'avais un peu ce rapport à l'égard du roman américain.

L.W. : En pensant à la théorie de la réception, qui met en valeur le rôle d'un lecteur actif et qui stipule que le sens du texte naît dans l'acte de lecture, j'aimerais bien savoir quel rôle de lecteur ou quel comportement de lecteur vous préférez ou vous voulez provoquer en écrivant. Préférez-vous que le lecteur soit vraiment actif ou qu'il vous suive dans tout... ?

TANGUY VIEL : En fait, je veux vraiment que le lecteur ne s'ennuie pas et pour cela je voudrais vraiment le prendre en charge, l'immerger dans ma fiction. Je pense que mon idéal est celui du théâtre classique : proposer une succession d'événements qui piègent le lecteur de telle sorte qu'il ait toujours envie d'aller à la scène suivante. Flaubert toujours : que les paragraphes tombent en cascade les uns sur les autres. Il me semble que c'est ce que je cherche à faire et que cette cascade doit avoir pour le lecteur un effet d'aimant. Il faut que le lecteur aille à la page suivante, c'est le minimum obligatoire. Après, on discute. J'aime les livres difficiles mais je n'ai pas envie de faire des livres difficiles. Je ne sais pas comment vous dire ça sans non plus être démagogique, vous comprenez ce que je veux dire ? C'est une vraie décision poétique, ça n'a rien à voir avec le nombre de lecteurs ou l'accessi-

bilité du livre. Tant mieux s'il peut y avoir une grande épaisseur interprétative, mais disons que ce n'est pas le premier geste que je demande au lecteur. Le premier geste que je lui demande et dont je m'inquiète le plus, c'est qu'il tourne la page.

V.F. : Vous évoquiez au début de votre intervention l'importance de la naïveté dans votre passage à l'écriture, est-ce que vous pourriez développer s'il vous plaît ?

TANGUY VIEL : Oui. C'est très important, la naïveté. C'est ce point d'innocence qui est aussi le point de naissance du désir, et qui est, je crois, en dessous de toute « culture ». La littérature a quand même beaucoup à voir avec l'enfance. Donc il faut répondre à cet enfant. Peut-être que « naïveté » n'est pas le seul mot qui convient mais souvent c'est quand l'adulte qui est en moi s'est épuisé finalement à penser, à rêver des choses intellectuelles, que quelque chose tombe enfin et alors je retrouve une sorte de bêtise. En fait, voilà, il faut retrouver une certaine bêtise. Pour écrire des romans en fait, il faut être bête, il faut être bête au moment où on écrit au moins. Et de même c'est pour ça que je parle de ce lecteur aussi, auquel je demande de se laisser embarquer. Parce qu'au fond il faut qu'on fasse un pacte de bêtise pendant un moment au moins. Un pacte de non-savoir en quelque sorte. Je voudrais qu'on puisse retrouver un endroit où je ne sais rien, où on se débrouille juste dans nos non-savoirs et on partage ça. C'est peut-être de ce point de vue-là que mon cœur balancerait plutôt vers Beckett. Et alors c'est aussi un point d'énonciation. C'est à dire cette naïveté, cette ignorance, elle devient une manière enfantine, un peu sauvage aussi, de voir le monde. Le voir en-deçà du savoir : les impressions, les couleurs, les lumières. Quand je lis les livres des autres, c'est seulement ça qui m'intéresse. Et c'est souvent ça qui me manque.

V.H. : Est-ce que vous avez déjà un prochain projet ?

TANGUY VIEL : Oui je crois que là, ça y est. J'ai passé deux ans, j'allais dire à ne rien faire... enfin non... à réfléchir. Mais là, je crois que je vais terminer un roman – un roman au premier degré.

V.H. : Combien de pages ?

TANGUY VIEL : Pas plus long que d'habitude, donc ça fera à mon avis 150, 200 pages.

M.C. : J'ai une question un peu technique, c'est par rapport à votre interaction avec l'éditeur et les éditeurs qui sont dans des maisons d'éditions. En fait vous êtes un auteur aux Éditions de minuit, qui est une des éditions qui

nous occupent le plus actuellement. En fait, j'étais juste curieux sur l'intérieur, comment se passe l'interaction entre un écrivain et son éditeur. J'ai certes vu des films là-dessus, des écrivains au cinéma qui interagissent avec leurs éditeurs et j'ai lu des romans là-dessus, mais comment c'est en vérité ? Comment l'éditeur intervient dans un texte ? Dans votre cas ça ne sera pas en coupant, plutôt en ajoutant...

**TANGUY VIEL :** C'est vrai qu'ils ne m'embêtent pas beaucoup pour couper... Il n'y a pas grand-chose de très secret. Dans mon cas personnel c'est un peu tout ou rien. C'est à dire qu'il m'est arrivé de me faire refuser des manuscrits. Mais quand il est accepté, c'est vraiment des détails. Quand je dis des détails, c'est que je reçois le manuscrit avec des petites choses au crayon de papier qui relèvent de la ponctuation, vous voyez ? Quelques fautes d'orthographe qui restent et tout ça. Mais je n'ai pas été confronté à un travail très important... Malheureusement pour vous je ne pourrai pas donner beaucoup de grain à moudre, je n'ai pas trop d'histoires en fait...

**J.A. :** J'avais une autre question, un petit peu sur le même sujet. Vous vous référez à Samuel Beckett, vos livres sont publiés par les Éditions de minuit, j'aimerais savoir pourquoi vous passez par les Éditions de minuit, s'il y a un pourquoi.

**TANGUY VIEL :** Il y a peut-être un pourquoi. Il y a un air de famille peut-être, une tradition, disons. J'ai toujours identifié cette maison à ce que je disais au début, c'est-à-dire à des écrivains, je ne vais pas dire qui n'arrivent pas à écrire, il ne faut pas exagérer, mais qui remettent l'écriture en question. Ça ne veut pas dire forcément qu'ils donnent toujours des livres très réflexifs, mais on voit bien que ce sont des écritures inquiètes, que ce soit par profusion comme chez Claude Simon par exemple ou alors par assèchement comme Beckett. Mais au fond ce n'est pas tellement le régime stylistique en lui-même... Par exemple je n'ai pas l'impression d'écrire ni comme Claude Simon ni comme Beckett. Par contre, je crois y reconnaître ce souci commun d'inquiéter les représentations, de ne pas avoir forcément confiance dans le langage, de vouloir le refonder aussi peut-être. La phrase aussi qui est comme l'adage des Éditions de Minuit c'est « publier que ce que l'on entend ». Il y a ce rapport à la voix. Avoir une voix, c'est avoir une manière d'articuler avec un grain particulier dans la langue. Se débattre avec la langue commune. Ce n'est pas si loin de cette histoire de naïveté. Un narrateur chez Minuit, très souvent ou presque toujours, est un pauvre type et sa naïveté, sa bêtise essaie de se faire une place dans la langue.

**M.B. :** Je voudrais revenir sur cette belle expression « pauvre type », pauvre justement... J'ai eu l'impression que dans vos livres vous traitez aussi la problématique des classes sociales, en quelque sorte donc les riches contre les pauvres, les aristocrates contre les nouveaux riches et ainsi de suite. Vous qui dites que vous ne vous intéressez pas forcément à informer le lecteur, je me demande si c'est toujours lié à l'intrigue, au potentiel qu'il y a là-dedans à faire ressortir des problèmes ou des combats. C'est pour cela que vous vous intéressez à cette problématique ? D'où vient-elle ?

**TANGUY VIEL :** C'est compliqué comme question et c'est peut-être en dehors des problèmes esthétiques. Bien sûr, les différences de classes sont une scène privilégiée dans le jeu narratif, toutes ces histoires de renversement du pouvoir, toutes ces manières de rejouer le fils contre le père, le pauvre contre le riche, le parvenu contre l'aristocrate, etc... Je crois que dans chacun de mes livres, le narrateur est quelqu'un qui passe de la position faible à la position de force. C'est son mode d'affranchissement à lui et c'est le mien aussi. Peut-être, analogiquement, écrire un livre c'est aussi l'occasion de renverser la vapeur, de prendre le pouvoir en quelque sorte, en tout cas se libérer des modèles, se libérer de la culture. Mais je n'ai pas envie de créer un lien avec l'éventuelle efficacité politique de cette fable. Je n'ai pas envie, sous prétexte d'écrire des histoires dans ma chambre, de me considérer comme une voix politique. Bon ça c'est une histoire qui n'est pas finie entre moi et moi. C'est compliqué, vraiment compliqué... Je crois que je voudrais quand même séparer les choses.

**M.B. :** Cela a été une réponse très intéressante. J'aurais encore une autre question, aussi un peu liée à ce débat. En vous lisant, j'avais toujours eu cette impression de jeu, je crois que le mot se trouve même dans le titre de cette conférence. Même si vous dites que, pour vous, écrire c'est aussi un acte difficile et chargé de beaucoup de réflexions, on a toujours cette impression de légèreté dans vos textes, une impression de jeu. Si on parle par exemple de ces jeux présumés disons, d'intertextualité, est-ce que ce jeu est quelque chose de libérateur pour vous ou est-ce que c'est quelque chose d'inconscient qui paraît naître des textes mais que vous vous n'avez pas forcément voulu mettre dedans ? Est-ce que vous voyez ce que je veux dire par rapport au jeu dans le texte ? Le jeu par exemple entre le narrateur et le lecteur, le narrateur qui donne des enseignements au lecteur mais qui en même temps fait en sorte que le lecteur plonge quand même dans le texte. Il y a chez vous beaucoup de jeux différents, parfois des jeux aussi un peu existentiels. Dans le

livre *Cinéma* le jeu entre la vie et la mort en quelque sorte, bon, c'est dans le film mais c'est aussi dans votre livre. Voilà, quel est donc le rôle du jeu dans vos textes ?

**TANGUY VIEL :** C'est vous qui pouvez répondre peut-être mieux que moi à cette question. J'ai une certaine conscience de tout cela, bien sûr, surtout dans *La disparition de Jim Sullivan*, c'est-à-dire de ce que je donne, ce que je retire, le fait de jouer au conditionnel, etc. Mais je crois que je répondrais très mal à cette question parce que je n'arrive pas à faire le lien entre toutes les manières de jouer...

**M.B. :** C'est vrai que c'est très analytique...

**TANGUY VIEL :** Je suis sûr qu'il doit y avoir quelque chose mais c'est moi qui n'arrive pas à faire avec ça... Évidemment quand on écrit un livre, on y passe tellement de temps qu'on est quand même conscient de tout. Il y a peu de zones d'ombres, il y a peu de thèmes qui vous échappent, il y a peu de... Au bout d'un moment à force de se relire on sait quel effet ça fait, je crois, quand même. Après si vous me demandez le rôle que cela a, je ne sais pas. Peut-être celui que j'évoquais tout à l'heure, de garder un lien avec le lecteur, et que pour cela, tout est bon. Alors si c'est l'appeler, lui demander de revenir, le perdre, enfin, dynamiser la narration en fait. C'est toujours un jeu oratoire à la fin, je crois : qu'est-ce que je pourrais faire pour que le lecteur ne lâche pas ?

**S.N. :** J'ai l'impression qu'un certain dénominateur commun de vos réponses – et des questions aussi d'ailleurs ! – est que votre écriture serait inquiète. Vous partagez, comme vous avez souligné, cette inquiétude avec beaucoup d'auteurs de Minuit. Beaucoup de vos réponses sont allés dans ce sens-là, écriture inquiète, inquiétude de l'écriture, un peu les deux. Pour rajouter encore à cette inquiétude, j'aimerais bien poser une question, mais je ne veux point vous poursuivre avec cette histoire d'intermédialité.

**TANGUY VIEL :** Oui, je me rends compte que je n'ai pas tellement répondu à cette question peut-être...

**S.N. :** Donc je vous poursuis quand même un peu, simplement parce que l'intermédialité m'intéresse. J'ai l'impression que je parlerais volontiers, en vous lisant, en termes de vision, de paradigme visuel, d'écriture visuelle. Je pense à Dwayne Koster dans sa voiture en guettant son épouse. On voit Dwayne Koster jouer au poker, on le voit dans tel ou tel entretien. On a l'impression que vous avez des images très fortes devant les yeux, des images cinématographiques, photographiques, avant de les mettre en mots.

Maintenant je ne sais pas si on pense à tout cela parce qu'on commence à avoir l'habitude de chercher ces phénomènes-là, puisque le paradigme visuel est devenu une approche absolument dans le vent, dans la philologie et la science de la culture. Peut-être qu'à force de s'en occuper – par perception sélective – on trouve dans les textes ce qu'on a cherché. Ou bien les textes, vos textes représentent effectivement ce phénomène-là. Je ne sais pas quelle attitude, consciente ou inconsciente, ont vos textes par rapport au paradigme visuel. Tout à l'heure, vous avez évoqué la poétique du théâtre classique. Pourquoi le théâtre et non pas le cinéma ou bien la photographie ?

**TANGUY VIEL :** Quand je pense au théâtre, je pense surtout à la théâtralité avec laquelle je construis mes scènes justement – finalement une théâtralité qui peut absolument venir du cinéma. Par exemple il me semble que Hitchcock est un cinéaste théâtral, c'est-à-dire que tout est régi absolument comme sur une scène de théâtre. Ce passage à l'artifice absolu, à la maquetisation du réel est ce qui me semble être le théâtral dans l'affaire. Et quand je fabrique un livre, ce que je ressens comme théâtral, c'est comme si mes personnages étaient des petits bonshommes sur une scène ou que je les posais sur une maquette. Il faut que je maquettise tout, que je miniaturise tout pour arriver à ce que la scène existe. Mais le substrat initial, mental est bien sûr complètement visuel au sens où il vient principalement du cinéma ou de la littérature. Par exemple je me dis : tiens, je vais mettre un type devant la maison de sa femme, et alors ce qui à ce moment-là advient, ce qui m'arrive, c'est un mélange de choses qui viennent de livres et de films. C'est très rare que je fasse de la citation pure par contre. C'est à dire, c'est très rare, que je puisse moi-même arrêter une scène précise dans un film et dire : ah, je vais la retranscrire. Quelquefois il y a un modèle dominant, une scène qu'on a déjà vue 100 fois, un type sort de prison, un type qui attend dans une voiture. Mais aller dire si ça sort de Scorsese ou de Ferrara, c'est difficile.

**M.C. :** Si la réponse est affirmative c'est que vous signez activement un paradigme visuel qui existe chez beaucoup d'auteurs pour l'instant. La question est de savoir si vous participez activement à ce paradigme en vous inspirant d'autres aussi, ou si c'est votre décision à vous, vous faites abstraction des autres. Parce que c'est quand même assez frappant comme phénomène. Dans tous les noms qui sont tombés aujourd'hui, on devrait ajouter bien d'autres qui sont tous des auteurs de Minuit en fait, on retrouve cette manière de penser et d'écrire visuellement. Je suppose que la maison d'édition ne donne pas de consigne dans le sens « s'il vous plaît, écrivez d'une

manière visuelle », ça non. Mais c'est quand même frappant, n'est-ce pas, ce paradigme. Comment est-ce que vous expliquez cela ? Est-ce que c'est dans la mode du temps ?

**TANGUY VIEL :** On pourrait poser la question autrement : a-t-on jamais écrit autrement que visuellement ? Moi, je ne serais pas aussi radical que vous sur le fait que ce soit un phénomène du présent. Les manières de fabriquer du visuel sont peut-être un peu différentes, mais ce n'est pas le fait même de produire des images, et des images précises qui sont... Regardez quand Flaubert décrit la diligence de Madame Bovary et toutes les scènes célèbres où il travaille la langue pour qu'elle produise un mouvement, tout le monde sait que ces scènes-là sont du cinéma avant l'heure. Alors ça commence à être une vieille histoire quand même, ça fait 150 ans *Madame Bovary*. Ce qui est sûr, c'est qu'aujourd'hui s'ajoute à cela notre culture, notre culture de cinéophile. On a tous vu beaucoup de films, donc on fait peut-être des raccourcis. Et puis, là, on a parlé beaucoup du référent image qui vient se déposer dans le texte. Mais il faudrait parler de la syntaxe elle-même, c'est-à-dire : qu'est ce qui fait image dans une phrase ou comment l'image se construit ou comment le regard circule dans une phrase ou dans un paragraphe de sorte qu'on ait une impression visuelle ? De fait, pour mes livres, on me dit qu'ils sont très visuels mais en vérité je crois qu'ils sont visuels parce que la phrase est construite d'une certaine manière et que l'assemblage des informations produit peut-être une image plus mouvementée, assemblant plusieurs informations visuelles, et donc plus cinématographique. Alors là vous voyez, on va dans des zones de micro-observation qui sont très difficiles à analyser. Et pourtant c'est là que ça se passe, dans la virgule, dans la place de l'adjectif, dans le nombre de référence à l'atmosphère, à la couleur, dans la façon de... dans une seule phrase par exemple on peut essayer de mettre à la fois une action, une parole, une pensée, un décor etc. et d'arriver à créer des petites machines de mouvement. Mais je trouve que ça passe par la voix, ça passe par l'articulation de la syntaxe. Et c'est pour ça, qu'il faudrait préciser le paradigme visuel.

**M.C. :** J'ai encore une question classique. Rainer Maria Rilke a écrit une lettre à un jeune poète dans laquelle il donnait des conseils à un jeune écrivain, et j'allais vous inviter à faire la même chose. Je ne sais pas s'il y a des jeunes poètes dans la salle mais au cas où, quels seraient les conseils que vous donneriez à un jeune poète ?

**TANGUY VIEL :** La seule chose qui fait vraiment avancer la machine c'est lire ! Lire et admirer. Ne jamais croire qu'on est tout seul. Lire et regarder des films. Moi je trouve que c'est un vrai moteur pour avancer. Et puis la patience, qui est une chose que je découvre petit à petit : commencer une scène, n'écrire que 3 lignes, ne pas être content mais garder ces trois lignes et le lendemain en rajouter trois, et ainsi de suite. Et en fait, bizarrement, au bout d'une semaine ce n'est pas si mal. Et puis il faut supporter la déception, que l'image qu'on avait en tête et peut-être jusqu'à l'image du livre lui-même, tout sera toujours un peu déçu par la réalité des phrases.



## *Forum*

Romanistik in Bewegung . . . . .	571
Über die Freiheit zur Philologie Julian Drews, Anne Kern, Tobias Kraft, Benjamin Loy u. Marie-Therese Mäder	
Tagungsbericht: Das Theater der Zärtlichkeit . . . . .	585
Affektkultur und Inszenierungsstrategien in Tragödie und Komödie des vorbürgerlichen Zeitalters (1630–1760) Antonio Roselli	
Die Donau und ihre Bedeutung für die Balkanromania . . . . .	595
Bericht zum 12. Balkanromanistentag in Regensburg Carola Heinrich und Thede Kahl	
<i>Le Pour et le Contre</i> . . . . .	601
Compte rendu du colloque international « Le camp de prisonniers de Ratisbonne dans le cadre des relations franco-allemandes » Florent Dousselin	



# Romanistik in Bewegung

## Über die Freiheit zur Philologie

Julian Drews (Potsdam), Anne Kern (Potsdam), Tobias Kraft (Potsdam), Benjamin Loy (Köln), Marie-Therese Mäder (Halle-Wittenberg)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Vor dem Hintergrund der tradierten Analysekat­egorien und der Institutionengeschichte beziehen junge wie etablierte Romanistinnen und Romanisten in diesem Band Position zu ihrer eigenen Tätigkeit und zu den Ansprüchen an das eigene Fach. In der Aushandlung von ambivalenten Herkünften, gegenwärtigen Möglichkeiten und denkbaren Zukünften stellen sich die Beitragenden deshalb die Frage der Relevanz: Was ist der Beitrag, was ist die Aufgabe der Romanistik in den gegenwärtigen literatur- und kulturwissenschaftlichen Debatten und ihren gesellschaftlichen Funktionen?

**SCHLAGWÖRTER:** Romanistik; Geschichte der Philologie

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags und der Herausgeber/innen aus:

*Romanistik in Bewegung: Aufgaben und Ziele einer Philologie im Wandel*, hrsg. von Julian Drews, Anne Kern, Tobias Kraft, Benjamin Loy und Marie-Therese Mäder (Berlin: Kadmos, 2016), 304 S.

\*\*

Kaum eine geisteswissenschaftliche Disziplin hat in Deutschland in den vergangenen Jahrzehnten mit einer vergleichbaren Verve das Genre der Selbstbefragung kultiviert wie die Romanistik.<sup>1</sup> So könnte man mit Kai Nonnenmacher zurecht die Frage stellen, welche Funktion vor dem Hintergrund dieser disziplinären Tradition, aber auch der generellen Tendenzen des gegenwärtigen Wissenschaftssystems „die Textsorte *Quo vadis* zwischen Vergangenheitskritik, Gegenwartsanalyse und Zukunftsplanung des eigenen Fachs

---

<sup>1</sup> Reichlich Anschauungsmaterial dieser ausufernden Debatten bieten neben verschiedenen Themenheften in einschlägigen romanistischen Zeitschriften auch, um nur einige zu nennen: Estelmann, Krügel und Müller, Hrsg., *Traditionen der Entgrenzung*; Lieber und Wentzlaff-Eggebert, Hrsg., *Deutschsprachige Romanistik – für wen?* sowie im eher hagiographisch gehaltenen Stil Ertler, Hrsg., *Romanistik als Passion* und Gumbrecht, *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten*.

[noch] haben [kann]“.<sup>2</sup> Und tatsächlich ist die Fachdebatte zwischen Herkünften und Zukünften der Romanistik insofern erklärungsbedürftig, als sie auf zwei grundlegende, aporetisch anmutende und eng miteinander verbundene Eigenschaften des Fachs verweist, die Hans Ulrich Gumbrecht in seiner affektiven Wesensbestimmung der Disziplin herausgestellt hat:

[D]ie Romanistik [hat] über lange Zeit ihre so erstaunliche intellektuelle Energie aus Situationen der Sehnsucht gewonnen [...], aus Sehnsucht nach Verlorenem und aus Sehnsucht nach Unerreichbarem.<sup>3</sup>

Dieser romanistischen Sehnsucht wohnt stets eine Abwesenheit inne, eine doppelte Vershobenheit, die sowohl zeitlicher als auch räumlicher Natur ist. Geboren aus dem Geist der deutschen Romantik und vor dem konkreten historischen Hintergrund der napoleonischen Besatzung, begleitet die Institutionalisierung der Romanistik die Herausbildung des Nationalstaats. Zugleich war und ist die Perspektive des Fachs nationenüberschreitend-vergleichend angelegt. Der Ursprung (und damit dasjenige Element, das die Begrenzung dieser Perspektive begründet) liegt dabei bekanntermaßen in der lateinischen Sprache und dem europäischen Mittelalter. Aus dieser Geschichte gewinnt der Einheitsgedanke der Romanistik seine Kraft, welcher sich bis in die gegenwärtigen Debatten hinein wiederum als ein raum-zeitliches Phänomen präsentiert. Dieses ist in zweierlei Hinsicht problematisch und ruft zwei im Gegensatz zueinander stehende Interpretationslinien bezüglich der Zukunftsfähigkeit des Fachs auf: Auf der einen Seite steht die Klage um den Verlust der historischen Perspektive<sup>4</sup> sowie die Kritik an der permanenten (kultur-)räumlichen Entgrenzung des Fachs. Für einen Teil der romanistischen Fachwelt folgt hieraus eine bis zur Auflösung hinreichende Krise der Disziplin.<sup>5</sup> Auf der anderen, der optimistischeren Seite, wird eben diese „scheinbare konzeptuelle Unschärfe als besonders geschärftes und einzigartiges Profil, kurzum als Alleinstellungsmerkmal“ gewertet.<sup>6</sup> Dies wird begründet durch die Vorzüge einer „Disziplin, die dank ihrer Vielsprachigkeit und der Komplexität multi-, inter- und transkultu-

<sup>2</sup> Nonnenmacher, „Neuestes Systemprogramm der Deutschen Romanistik“, 316.

<sup>3</sup> Gumbrecht, „Ins Exil geboren“, 262.

<sup>4</sup> Schon Auerbach beklagt diesen Umstand in seinen Überlegungen zur Philologie der Weltliteratur, vgl. Auerbach, „Philologie der Weltliteratur“. Ein Beispiel aus der jüngsten Gegenwart bietet neben Gumbrecht, „Ins Exil geboren“, auch Kablitz, „Der Systemfehler der Geisteswissenschaften“, auf dessen Ausführungen noch einzugehen sein wird.

<sup>5</sup> Vgl. Gumbrecht, „Ins Exil geboren“, 268.

<sup>6</sup> Mecke, „Kleine Apologie der Romanistik“, 359.

reller Beziehungen innerhalb wie außerhalb der traditionellen Grenzen der Romania besser als jede andere philologische Disziplin auf die Diskussion entscheidender Globalisierungsphänomene der vergangenen Jahrhunderte wie der Gegenwart vorbereitet ist“.<sup>7</sup>

Es kann in dieser Einleitung nicht darum gehen, die jeweiligen Positionen in ihrer Gesamtheit darzustellen, geschweige denn abschließend zu bewerten. Doch steht außer Zweifel, dass sie als ererbter Problemhorizont und Institutionengeschichte immer schon den diskursiven Hintergrund bilden, vor dem sich auch die Beiträge des vorliegenden Bandes situieren und zu dem sie sich auf die eine oder andere Weise verhalten. In diesem Sinne scheint es geboten, hier auf zwei grundlegende Punkte einzugehen, die sowohl für die fachinternen Debatten der letzten Jahre als auch die Ausrichtung der hier versammelten Aufsätze bzw. die ihnen vorausgehenden Diskussionen bedeutsam waren.

Der erste Punkt bezieht sich auf das bereits angesprochene Phänomen der Entgrenzung: Getrost darf wohl die Tatsache konzediert werden, dass die von Auerbachs Diktum der „Erde als philologischer Heimat“<sup>8</sup> ausgehende Hinwendung der Philologien im Allgemeinen und der Romanistik im Besonderen zur globalisierten Welt zu einer auch institutionellen Realität geworden ist. Dass es vor diesem Hintergrund nicht nur um eine simple thematische Erweiterung der Perspektive gehen kann, sondern diese mit einer theoretischen Fundierung und einer Entwicklung adäquater Beschreibungskategorien einhergehen muss, hat die romanistische Literaturwissenschaft in den vergangenen Jahren eindrucksvoll bewiesen.<sup>9</sup> Gleichwohl scheint aus der Anerkennung dieser grundlegenden Welthaltigkeit der Romanistik nicht automatisch eine Verabschiedung des auf dem lateinischen Ursprung fundierten Einheitsgedankens bzw. der Zentralstellung Europas als romanistischem Kerngebiet zu erfolgen.<sup>10</sup> Jenseits der bekannten und hier nicht noch einmal aufzurufenden Konfrontationslinien hinsichtlich dieser Entgrenzungsproblematik stellt sich die Frage nach der prinzipiellen Notwendigkeit und Verfasstheit einer existenzbegründenden Genealogie des Fachs. Was spräche etwa dagegen, die ursprüngliche einheitskonstitu-

<sup>7</sup> Ette, „Romanistik als Archipel-Wissenschaft“, 124.

<sup>8</sup> Auerbach, „Philologie“, 96.

<sup>9</sup> Stellvertretend sei an dieser Stelle auf die Vielzahl der Arbeiten Ottmar Ettes verwiesen, die von *Literatur in Bewegung* bis *TransArea – eine literarische Globalisierungsgeschichte* entscheidende Anstöße zu dieser theoretischen Arbeit gegeben haben.

<sup>10</sup> Vgl. symptomatisch hierfür die Ausführungen bei Stierle, „Romanistik als Passion“.

ierende Perspektive der Disziplin auf dem Grund des lateinischen Erbes etwa um eine zweite Säule zu erweitern: um jene nämlich der seit 1492 angelegten (und seither stets problematischen) Globalität der romanischen Welt? Denn während die lateinische Säule ganz offensichtlich in der Gegenwart durch die Macht des Faktischen in Form von sich verändernden Bildungsprogrammen und Welterfahrungen massiv unter Druck gerät, bietet die zweite eine neue Rechtfertigungsgrundlage der Romanistik und gibt dem Fach damit ein historisch und erkenntnistheoretisch fundiertes Alleinstellungsmerkmal an die Hand. Zur Sicherung seines Überlebens im institutionellen Kanon kann es ebenso viel beitragen wie zur Erneuerung seiner (auch affektiven) Legitimationsstrukturen.<sup>11</sup> Könnte sich nicht eine offensiv auf ihr globales Erbe gründende Romanistik als eine selbstbewusste Disziplin neu etablieren, die sich mit einer gegenüber den Nationalphilologien völlig unstrittigen Selbstverständlichkeit befähigt sieht, in den Dialog mit anderen global orientierten Disziplinen unserer Zeit zu treten und dabei ihre romanistische Perspektive einzubringen? Es sei hier ausdrücklich betont, dass eine so verstandene Welthaltigkeit der Romanistik keineswegs den Ausschluss von Europa bedeuten kann und darf. Es gibt kein Primat der höchsten geographischen oder kulturellen Distanz. Europa ist natürlich weiterhin ein zentrales Untersuchungsfeld romanistischer Studien. Die gegenwärtigen Krisen der Idee und des politischen Modells Europa beweisen, wie dringlich jenseits der Reduktion auf ökonomische Argumente eine offensive Verfechtung und Erklärung der gemeinsamen, aber auch differenten Vorstellungen von Europa aus den divergierenden historischen und kulturellen Perspektiven des Kontinents heraus ist. Gerade deshalb ist es merkwürdig, dass die Romanistik zwar stolz ist „auf ihre kulturelle Leistung als Vermittlerin wie auch ihre Leistung im Dienst eines europäischen Gedächtnisses“,<sup>12</sup> zum öffentlichen Diskurs der europäischen „Krise“ in den vergangenen Jahren aber kaum etwas zu sagen wusste.<sup>13</sup> Eben hier sollte und muss die Romanistik unserer Zeit sich angesprochen fühlen und informiert Positionen beziehen können, historische Bezüge artikulieren, Debatten schärfen – und dies eben vor dem Hintergrund der gebotenen

<sup>11</sup> Zur Relevanz von Affekt und Philologie vgl. auch Ette, *ÜberLebenswissen* und Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*.

<sup>12</sup> Stierle, „Romanistik als Passion“.

<sup>13</sup> Eine äußerst bemerkenswerte Ausnahme zu diesem auffälligen Schweigen des Fachs ist der Band von Hofmann und Messling, Hrsg., *Leeres Zentrum*.

Probleme und nicht primär als Grundlage einer erneuerten Verortung der Disziplin im Sinne ihres europäischen Ursprungs.

Der zweite Punkt, welcher mit dem Phänomen der Entgrenzung eng zusammenhängt, betrifft die Frage der historischen Perspektive, bezüglich derer sich abermals die Pole von Herkunft und Zukunft der Disziplin überlagern. Die Rolle der Geschichte als Element von Begründungsdiskursen innerhalb der Fachdiskussion verdient eine gesonderte Betrachtung, und das jenseits der Debatte, inwiefern eine wahlweise als zunehmende historische Selbstvergessenheit oder notwendige Transgression bestimmter historisierender Perspektiven beschriebene Entwicklung der Romanistik ihre Zukunfts(un)fähigkeit beeinflusst. Die Relevanz dieser Frage hat jüngst noch einmal Andreas Kablitz aufgeworfen, als er mit Blick auf die Romanistik darauf verwies, dass die Klärung des Verhältnisses der Disziplin zur Geschichte wesentlich ist, „[d]enn schon ihr disziplinärer Zuschnitt, die Kombination der Untersuchung mehrerer Sprachen und Literaturen, lässt sich letztlich nur historisch begründen“.<sup>14</sup> Für Kablitz erwächst das gegenwärtige Legitimitätsdefizit, das er den Geisteswissenschaften insgesamt bescheinigt, aus eben jenem „Systemfehler“, der mit der Verschiebung von der historischen zur systematischen Perspektive seinen Anfang nimmt, wobei letztere „ihrerseits zur dominanten theoretischen Ausrichtung philologischer Forschung [wurde]“.<sup>15</sup> Hier wie auch in der an anderer Stelle dargelegten Kritik am Methodenpluralismus der Literaturwissenschaft werden durchaus problematische Punkte philologischen Arbeitens in der Gegenwart benannt.<sup>16</sup> Allerdings scheint das „Verschwinden der Geschichte“ sich auf ein bestimmtes Verständnis historisch arbeitender Hermeneutik zu beziehen, die nach Kablitz „eine theoretische Perspektive mit einem Kulturmodell humaner Selbstverständigung [verband]“.<sup>17</sup> Jedoch muss man fragen, inwiefern die Philologien in ihrer historischen Entwicklung überhaupt als modellhafte Ideenträgerinnen im Dienste eben jener humanen Selbstverständigung angesehen werden können. Genau diesen disziplinhistorisch schmerzhaften Fragen aber hat sich (auch und gerade) die romanische Philologie in den vergangenen Jahren mit Nachdruck gestellt, wenn sie, um mit Markus Messling zu sprechen, der Problematik nachgegangen ist, inwiefern „die europäischen Philologien nicht eine moralisch stark verbrauchte Wissen-

<sup>14</sup> Kablitz, „Systemfehler“.

<sup>15</sup> Kablitz, „Systemfehler“.

<sup>16</sup> Siehe dazu Kablitz, „Theorie der Literatur und Kunst der Interpretation“.

<sup>17</sup> Kablitz, „Systemfehler“.

schaft [sind], deren Aussagekraft über die sprachlichen Grundlagen und kulturellen Formen des menschlichen Lebens nachhaltig diskreditiert ist“.<sup>18</sup>

Das Nachdenken über Geschichtskonstitution und die Geschichtlichkeit der Institution Romanistik bzw. der Philologie ist, ebenso wie die Frage nach den Modalitäten des Geschichte-Werdens von Zeitphänomenen überhaupt, also keineswegs ad acta gelegt. Sollte Philologie als akademische Praxis und Lehre noch gesellschaftlich in diesem Sinne wirken wollen, so hätte sie wenigstens die Bringschuld verbindlicher Lektüren einzulösen. Ist Literaturgeschichte – auch im Plural – nicht jenes Surrogat der Kulturgeschichte, das uns erlaubt, die Auswahl der wichtigsten oder doch wichtigeren Texte zu benennen und zu vermitteln? Tradition und Kanon aber sind Geltungs- und Orientierungsbegriffe, denen es schon lange nicht mehr gelingt, soziale und kulturelle Strahlkraft zu entfalten, auch als Folge einer Selbstentpflichtung der akademischen Philologien. Zugleich ist augenfällig, dass die verlegerische Publizistik und feuilletonistische Literaturkritik diese Lücke nicht kompensieren können. Wer anders also als die Philologien kann informiert über das sprechen, was wir heute aus den möglichen Literaturgeschichten überliefert weiterhin lesen und für unsere Zeit verständlich machen sollten? Anders gefragt: Was kommt jenseits der Feststellung einer umfassenden „stratifizierten Kanonpluralität“,<sup>19</sup> wenn es nicht bloß die Aufgabe der ganzen Idee geteilter Lektüren und textueller Kohärenz sein soll? War der Blick in die philologisch erforschte Vergangenheit beseelt von der Idee eines ebenso umfassenden wie kritischen Verständnisses eines entfernten epistemischen und kulturellen Zusammenhangs, so hat sich die Philologie doch selbst nur unzureichend mit der Frage beschäftigt, wie denn nach der Boeckh'schen Formel das eigene vormals Erkannte zu erkennen sei.<sup>20</sup> Das Problem der Fachgeschichte ist also weiterhin von ungebrochener Relevanz. Die Entgrenzung des romanistischen Gegenstandes kann eben nicht das Ende der fortgesetzten Frage nach den Herkünften bedeuten, muss doch

<sup>18</sup> Messling, „Disziplinäres (Über-)Lebenswissen“, 103. Vgl. zum gleichen Thema auch die im Rahmen der Emmy-Noether-Gruppe „Philologie und Rassismus“ an der Universität Potsdam zwischen 2012 und 2014 entstandenen Arbeiten sowie Messling und Ette, Hrsg., *Wort Macht Stamm. Zur Aufarbeitung der Geschichte der Romanistik im Dritten Reich* vgl. die einschlägige Publikation von Hausmann, *Vom Strudel der Ereignisse verschlungen* sowie jüngst zum Fall Hans Robert Jauß' die Untersuchung von Westemeier, *Hans Robert Jauß*.

<sup>19</sup> Lüsebrink und Berger, „Kanonbildung in systematischer Sicht“, 4–5.

<sup>20</sup> Vgl. Boeckh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, 10–1.



die Philologie in ihrem eigenen Interesse kritische Wissenschaftsgeschichte zu einem Kernaspekt ihres Arbeitens machen.

Die Geschichte der Institution Romanistik verbindet die Gegenwart des Fachs also wie ein System von (mehr oder weniger gut illuminierten) Tunneln mit der Vergangenheit. Gleichzeitig ist die Gegenwart der Institution entscheidend hinsichtlich der Rollen, welche die einzelne Wissenschaftlerin oder der einzelne Wissenschaftler<sup>21</sup> darin spielen können. Diese Rollen bedingen auch die Möglichkeiten und Konsequenzen des eigenen Sprechens über die Disziplin. Dabei finden diese fachinternen Reflexionsprozesse, in die der vorliegende Band einen Einblick bietet, eben längst nicht mehr nur innerhalb der Fachgrenzen bzw. abgeschlossen von fach- oder theoriefremden Debatten statt, denn „[d]ie Frage nach einer zukünftigen Romanistik ist heute weniger denn je zu trennen von den ganz konkreten Handlungsmöglichkeiten, -ebenen, -instrumenten ihrer Akteure“.<sup>22</sup> Dass es mit Blick auf diese Handlungsmöglichkeiten gerade auch hinsichtlich der jeweiligen Position innerhalb des wissenschaftlichen Feldes sehr unterschiedliche Möglichkeiten der Situierung gibt, kann ebenfalls festgehalten werden. Wenn etwa für eine „neue Nähe zwischen Geisteswissenschaft und Kunst“<sup>23</sup> eingetreten wird oder die Erprobung einer „Verschränkung von Sinn und Sinnlichkeit einer solchen Literatur mit immer wieder neuen literarischen und wissenschaftlichen Mitteln“<sup>24</sup> gefordert wird, so lassen sich diese Abgrenzungsversuche gegenüber bestimmten Formen philologischen Arbeitens als Entwürfe lesen, denen es auch um die Freiheit *von* einer bestimmten Art von Philologie geht. Dass ein derartiges romanistisches Schreiben auf einer anderen Ebene operiert als eines, bei dem über das Abfassen von Qualifikationsarbeiten zunächst einmal nach der Freiheit *zur* Philologie gestrebt wird, ist offensichtlich. Gleiches gilt für die Tatsache, dass auch andere damit in engem Zusammenhang stehende Aspekte der Orientierung innerhalb der Romanistik je nach Perspektive ganz unterschiedlichen Lesarten unterworfen werden können. Wenn Gumbrecht etwa fordert, „[d]ie Romanisten der Zukunft sollten sich so verhalten wie ‚die Vögel des Himmels‘ in der Parabel des Neuen Testaments und wenn sie dazu nicht bereit sind, dann sollten

---

<sup>21</sup> Alle Beiträge dieses Bandes folgen ihren eigenen Auffassungen bezüglich gendersensibler Sprache.

<sup>22</sup> Nonnenmacher, „Neuestes Systemprogramm“, 316.

<sup>23</sup> Gumbrecht, *Präsenz*, 116.

<sup>24</sup> Ette, *ÜberLebenswissen*, 96.

sie dieses Fach und seine Passionen meiden“,<sup>25</sup> so stellt sich für den Nachwuchs als eben jenen zukünftigen Vögeln des Himmels die Frage, wie mit einer solchen Position umzugehen ist. Denn nach Matthäus säen sie bekanntlich nicht, ernten nicht und horten nichts in Scheunen, sondern lassen sich allein von Gott ernähren. Man kommt letztlich nicht umhin zu denken, dass sich diese Empfehlung aus der Perspektive eines sich melancholisch in den kalifornischen Höhenwinden wiegenden Weißkopfsaadlers doch reichlich anders ausnehmen muss als aus der eines nach ein paar Brotkrumen pickenden Sperlings in der deutschen Provinz. So drängen sich mitunter nicht wenige berechtigte Zweifel auf bezüglich der eigenen, wie sich mit Auerbach sagen ließe, „leidenschaftlichen Neigung, die nach wie vor eine zwar geringe, aber durch Begabung und Originalität ausgezeichnete Anzahl junger Menschen zur philologisch-geistesgeschichtlichen Tätigkeit treibt“.<sup>26</sup> Möglicherweise ist die Disziplin gleichermaßen entfernt von einem Paradies der Sehnsucht wie von einem drohenden Exodus am anderen Ende des Horizonts.

Dass zwischen beiden Polen ein weites Feld liegt, das einer kontinuierlichen Kultivierung bedarf, ist offensichtlich; dass es nicht genügen wird, sich jenseits des Schlachtengetümmels auf erhoben-erhabene Positionen zurückzuziehen und sich der daraus resultierenden „erhebliche[n] Entpflichtungseffekte“ zu freuen,<sup>27</sup> sondern vielmehr eine Steigerung der Verpflichtungseffekte notwendig ist, gehört zum Anspruch dieses Bandes; dass Wissenschaft und Romanistik etwas zu sein vermögen, das weit über die Logiken des beschleunigten und massenhaften Publizierens hinaus ein Erlebnis von Gemeinschaft, geteilten Leidenschaften und Formen fruchtbaren Streitens ist, hat das fast dreijährige Arbeiten an diesem Band hoffentlich auch für seine Leserinnen und Leser deutlich gemacht.

## Zu den Beiträgen

Christoph BECK setzt sich in seinem Beitrag „Geschichtsphilosophie in praktischer Absicht: Erich Auerbach und Ernst Robert Curtius“ mit zwei ‚klassischen‘ Vertretern des Fachs auseinander. Dabei geht es ihm um das Geschichtsverständnis, vor dem sich die Konzeptionen philologischen Arbeitens jeweils verorten. Schon Auerbach und Curtius stehen nicht mehr vor einer gegebenen kulturellen Einheit der Romania, Europas oder der westli-

<sup>25</sup> Gumbrecht, „Ins Exil geboren“, 265.

<sup>26</sup> Auerbach, „Philologie“, 85.

<sup>27</sup> Gumbrecht, „Ins Exil geboren“, 264.

chen Welt. Das vereinende Moment ist eine geschichtsphilosophische Aufgabe und muss erst *erschrieben* werden, womit beide in unterschiedlicher Weise den Reflexionsstand Ernst Troeltschs aufgreifen.

Nadine ZÜLOW unternimmt in „Wahrheit in Waffen: zu Werner Krauss' Lektüre des Moralisten Baltasar Gracián“ in ihren Überlegungen zu Werner Krauss den Versuch, die Lebensgeschichte des unter den Nationalsozialisten inhaftierten Romanisten in Bezug zu seinen Gracián-Lektüren und den daraus abgeleiteten Überlebensstrategien zu setzen. Damit hinterfragt sie zugleich kritisch jenes die gegenwärtige literaturwissenschaftliche Lektürepraxis kennzeichnende Ausschließen von Lebens- und Weltbezügen literarischer Texte.

Rike BOLTE plädiert in ihrem Beitrag mit dem Titel „Hugo Friedrich neu lesen: Negativität als zu präzisierendes Prinzip moderner Poetizität“ für eine neue Lektüre von Hugo Friedrichs Klassiker *Die Struktur der modernen Lyrik*. Diese geht insbesondere der Frage nach, inwiefern das von Friedrich für die moderne Lyrik als konstitutiv postulierte Phänomen der Negativität vor dem Hintergrund der lyriktheoretischen Debatten des 20. Jahrhunderts zu präzisieren sei bzw. eine solche Auseinandersetzung zugleich eine mögliche Zugangsvoraussetzung für die Ausrichtung lyriktheoretischer Positionen im 21. Jahrhundert sein könnte.

Auch Pablo VALDIVIA OROZCO führt in „Philologische Implikatur und kulturwissenschaftliche Explikation: die Frage einer Romanistik in Bewegung“ die Frage nach der kulturtheoretischen Implikatur, welche die philologische Arbeit ermöglicht, zu Curtius und Auerbach. Deren Hauptwerke liefern Modelle eines Traditionszusammenhangs, der sich einer nationalistischen Verkürzung der Geschichte verweigert und als Fusion begriffen werden will. Auf diese Konzepte lässt sich mit Autoren wie Borges, Glissant und García Márquez antworten, welche einerseits die Perspektive des Fachs auf eine Neuzeit der vielen Zentren bestätigen, andererseits aber die kolonialen Blickrichtungen der Implikatur verdeutlichen und dem spezifisch deutschen Zuschnitt des Faches Alternativen an die Seite stellen. Das Hauptaugenmerk sollte auf der Reflexion romanistischen Fragens liegen.

Vicente BERNASCHINA SCHÜRMANNS setzt sich in seinem Beitrag „Rodolfo Lenz: unterwegs zu einer amerikanischen kritischen Philologie“ mit dem Verständnis des deutsch-chilenischen Philologen Rodolfo Lenz von Sprache als psychophysischem Phänomen und den damit einhergehenden Implikaturen für die Philologie im Allgemeinen und die Romanistik im Besonderen

auseinander. Lenz' Überzeugung folgend, dass Sprachen über die reine Formulierung von Inhaltlichem hinaus immer auch Auskunft über die Denkweisen ihrer Sprecher mitenthielten, sei ihre Erforschung nicht nur aus rein linguistischer, sondern gerade aus kultureller und sozialer Perspektive von Bedeutung – vorausgesetzt, die Forschenden seien bereit, sich selbst und ihr Arbeiten hinreichend zu reflektieren, die eigenen Affinitäten zu identifizieren und im Dienste einer nicht-hierarchischen, kollektiven und transdisziplinären Wissenschaftspraxis hintanzustellen.

Sylvester BUBEL reflektiert in seinem Beitrag „Bewegungen vor der Bewegung: drei Fragen zur (Meta-)Methodologie literaturwissenschaftlicher Praxis in der Romanistik heute“ über die im Rahmen philologischen Arbeitens selten explizit gemachte Frage nach der jeweiligen Entscheidung für oder gegen bestimmte methodologische Ansätze. Dabei plädiert er im Sinne einer Überwindung bestimmter Feldmechanismen für eine dezidierte Plausibilisierung bei der Wahl von Interpretationsansätzen, welche die Auseinandersetzung mit heuristischen Potenzialen von diametral entgegengesetzten Denkschulen immer schon mit einzuschließen habe, um so zu einer größeren Anzahl an objektivierbaren und nachvollziehbaren Forschungsergebnissen zu gelangen.

Benjamin LOY richtet in seinem Beitrag „Nach den Elegien: Überlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft“ den Blick auf den affektiven Gehalt der aktuellen Legitimierungs- und Theoriedebatten im Fach. Diese seien entweder gesteuert von einer Ab- oder einer besonders akzentuierten Hinwendung zur Tradition hermeneutischer Textinterpretation. Im Anschluss und in Abgrenzung zu elegischen und optimistischen Prognosen zur Zukunft der Philologie formuliert Loy im Anschluss an Peter Bürger die Grundzüge einer „kritischen Literaturwissenschaft“, die Ideologie- und Gesellschaftskritik der Sprachkunst Literatur sowie der Sprachkritik als Untersuchungsmethode als genuin philologischen Auftrag begreift und keineswegs als historisch abgeschlossen wissen will. Zum Handlungsfeld dieser Arbeit aber gehört, so Loy, die Einsicht, dass sich philologisch motiviertes Lesen und Denken nicht beliebig zweckrationalisieren und beschleunigen lässt und sich daher vor allem wehrhaft gegen eine „Bolognistik“ erweisen muss, die zunehmend zum Naturzustand des Wissenschaftssystems zu werden droht.

Marie-Therese MÄDER untersucht in ihrem Beitrag „Bewegung in der Romanistik: zwischen Re-Philologisierung und kulturwissenschaftlicher Öff-

nung“ die wechselvolle Geschichte im Für und Wider einer kulturwissenschaftlichen Erweiterung der Romanistik als Universitätsfach und als Disziplin. Dabei diagnostiziert sie zwei Tendenzen: Sehr wohl haben sich kulturwissenschaftliche Forschungsthemen und Lehrangebote in der ganzen Breite des Faches durchgesetzt. Zugleich stehen die theoretischen Prämissen der heterogenen Angebote kulturwissenschaftlicher Vordenker aber in der Kritik, Systematik gegen begriffliche Beliebigkeit einzulösen und scheitern als Anspruch an das Fach an den Widerständen der Verbände und ihrer organisierten Fachdiskussion. Sehr wohl zeigen die jüngeren Diskussionen im Fach aber auch, dass Philologie nicht anstatt sondern vielmehr *als* Kulturwissenschaft entwickelt werden. Im Sinne eines Ausblicks plädiert Mäder schließlich für eine relational verstandene „Romanistik als Fremdkulturwissenschaft“ und die Rehabilitierung differenzbewusster Begrifflichkeiten.

Sandra HETTMANN widmet sich in „Gender – theoretische Paradigmen und queer-feministische Perspektiven“ den „leaking pipelines‘ feministischer und *gender*kritischer Herangehensweisen“ innerhalb der Romanistik. Zwar habe die Disziplin längst einschlägige Analysekatoren aus der queer-feministischen Theoriebildung der vergangenen vierzig Jahre für sich vereinnahmt, dabei aber häufig „auf eine feministisch-emanzipatorische Rückkopplung verzichtet“. Der Beitrag zeichnet kritisch eine Theoriehistorie des *gender*-Begriffs nach mit dem erklärten Ziel, die Romanistik für mannigfaltige geschlechtertheoretische Ansätze und deren Einsatzprämissen zu sensibilisieren und sie als Reflexionskategorien im Zentrum romanistischen literatur- wie kulturwissenschaftlichen Arbeitens zu etablieren.

Tobias KRAFT untersucht in seinem Beitrag „Digitale Philologie und digitale Romanistik“, wie die Konzeption und Erstellung digitaler wissenschaftlicher Editionen philologische Schlüsselfragen unserer Zeit berührt und Denk- und Handlungsoptionen für eine innovative und zukunftsichere Philologie eröffnet. Sie verändere zugleich das philologische Tun und erlaube den Ausblick auf Tätigkeiten und Probleme einer digitalen Philologie, die gerade erst entsteht. Eine solcherart digital konstituierte Philologie sei auf Projekt- und Personenebene auch bereits Teil jener Akteure der Romanistik, die sich den Fragestellungen des digitalen Wandels öffnen.

Fanny ROMOTH vollzieht in ihrem Beitrag „Bewegungsforschung in der Literaturwissenschaft: Entstehung, Entwicklung und Perspektiven eines aktuellen Forschungsparadigmas und die Rolle der Romanistik“ die Entwicklung der literaturwissenschaftlichen Bewegungsforschung seit den

2000er Jahren in den drei wesentlichen Forschungslinien nach: der Erforschung von Raumdynamiken, der thematisch-formalen und der literaturwissenschaftlich orientierten Bewegungsforschung. Nicht nur, so Romoth, sei aus den Reihen der Romanistik die Initialzündung für einen „turn to movement“ in den Literaturwissenschaften gekommen. Auch vermöge sie entscheidend diesen weiter voranzutreiben in Auseinandersetzung mit ihrem spezifischen Literaturkorpus einerseits und andererseits dank ihrer sprachlichen Kompetenz, die ein in literaturwissenschaftlichen Disziplinen noch wenig bestelltes Feld von Bewegungstheorien aus dem romanischen Sprachraum aufschließen kann.

Gesine MÜLLER untersucht in ihrem Beitrag mit dem Titel „Dennoch für eine Histoire croisée: die literaturwissenschaftliche Karibikforschung als Modellfall“ das „koloniale Kaleidoskop“ der karibischen Inselwelt. Gerade die Schwellensituation des 19. Jahrhunderts bringt dort literarisch transareale Dynamiken hervor, deren Lektüre für das Verständnis der Gegenwart relevant bleibt. Aus der Perspektive einer *Histoire croisée* lassen sich diese Literaturen auch im Sinne postkolonialer Theoriebildung stark machen.

Dem Beitrag „Romanistik in Bewegung Oder Für eine transareale Literaturwissenschaft“ von Ottmar ETTE liegt die These zugrunde, dass Globalisierung kein rezentes Phänomen ist, sondern ein langanhaltender, sich über mehrere Jahrhunderte erstreckender Prozess, der sich in vier Phasen beschleunigter Globalisierung unterteilen lässt, angefangen bei der Frühen Neuzeit bis hin zur Gegenwart des 21. Jahrhunderts. Die Literaturen der Welt, so Ette, würden dem Menschen mit ihrem einzigartigen Wissen eine neue Perspektive auf die viellogische Verfasstheit weltumspannenden Zusammenlebens eröffnen.

## Bibliographie

- Auerbach, Erich. „Philologie der Weltliteratur“, 301–10. In *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern und München: Francke, 1967.
- Boeckh, August. *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*. Leipzig: Teubner, 1877.
- Ertler, Klaus-Dieter, Hrsg. *Romanistik als Passion: Sternstunden der neueren Fachgeschichte*. Münster: LIT, 2007.
- Estelmann, Frank, Pierre Krügel und Olaf Müller, Hrsg. *Traditionen der Entgrenzung: Beiträge zur romanistischen Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
- Ette, Ottmar. *Literatur und Bewegung: Raum und Dynamik eines grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück, 2001.
- . *ÜberLebenswissen: die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos, 2004.

- . „Romanistik als Archipel-Wissenschaft: fünf Thesen zur künftigen Entwicklung eines faszinierenden Faches“. *Grenzgänge* 12, Nr. 23 (2005): 117–27.
- . *TransArea: eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin: De Gruyter, 2012.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten: biografische Skizzen von Carl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss*. München: Hanser, 2002.
- . *Diesseits der Hermeneutik: die Produktion von Präsenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- . „Ins Exil geboren: warum man die Romanistik nicht retten soll“. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 29 (2005): 261–9.
- Hausmann, Frank-Rutger. *Vom Strudel der Ereignisse verschlungen: deutsche Romanistik im ‚Dritten Reich‘*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2000.
- Hofmann, Franck und Markus Messling, Hrsg. *Leeres Zentrum: das Mittelmeer und die literarische Moderne*. Berlin: Kadmos, 2015.
- Kablitz, Andreas. „Theorie der Literatur und Kunst der Interpretation: zu einigen Blindstellen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung“. *Poetica* 41, Nr. 1–2 (2009): 219–31.
- . „Der Systemfehler der Geisteswissenschaften“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31. Dezember 2014, N4.
- Lieber, Maria und Harald Wentzlaff-Eggebert, Hrsg. *Deutschsprachige Romanistik – für wen?* Heidelberg: Synchron, 2002.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen und Günter Berger. „Kanonbildung in systematischer Sicht“, 3–32. In *Literarische Kanonbildung in der Romania: Beiträge aus dem Deutschen Romanistentag 1985*. Hrsg. von Günter Berger. Rheinfelden: Schäuble, 1987.
- Mecke, Jochen. „Kleine Apologie der Romanistik“, *Romanische Forschungen* 120, Nr. 3 (2008): 356–63.
- Messling, Markus. „Disziplinäres (Über-)Lebenswissen: zum Sinn einer kritischen Geschichte der Philologie“. *Lendemains* 33, Nr. 129 (2008): 102–10.
- und Ottmar Ette, Hrsg. *Wort Macht Stamm: Rassismus und Determinismus in der Philologie (18./19. Jh.)* München: Fink, 2013.
- Nonnenmacher, Kai. „Neuestes Systemprogramm der Deutschen Romanistik“, Themenheft: „Die Zukunft der Romanistik“. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 29, Nr. 3 (2005): 309–25.
- Stierle, Karlheinz. „Romanistik als Passion“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. September 2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bilder-und-zeiten/philologie-romanistik-als-passion-12594341.html>.
- Westemeier, Jens. *Hans Robert Jaufß: Jugend, Krieg und Internierung*. 2015, Zugriff am 05.03.2016. [www.uni-konstanz.de/shared/Dokumentation\\_Jauss\\_UniKN\\_20052015.pdf](http://www.uni-konstanz.de/shared/Dokumentation_Jauss_UniKN_20052015.pdf).





## Tagungsbericht: Das Theater der Zärtlichkeit

### Affektkultur und Inszenierungsstrategien in Tragödie und Komödie des vorbürgerlichen Zeitalters (1630–1760)

Antonio Roselli (Paderborn)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Am 23. und 24. September fand an der Universität Paderborn die Tagung „Das Theater der Zärtlichkeit. Affektkulturen und Inszenierungsstrategien in Tragödie und Komödie des vorbürgerlichen Zeitalters (1630-1760)“ statt. Veranstalter waren Jörn Steigerwald (Komparatistik/Paderborn) und Burkhard Meyer-Sickendiek (Germanistik/FU Berlin). Innerhalb der Vorträge und Diskussionen wurden die unterschiedlichen Zusammenhänge und Traditionslinien eines vorbürgerlichen ‚Theaters der Zärtlichkeit‘ und deren europäische Relevanz beleuchtet. Die vier Sektionen spiegelten die verschiedenen Facetten der behandelten Thematik wider. In der ersten Sektion wurde der tragische Ursprung der Zärtlichkeit anhand exemplarischer Analysen einzelner Tragödien von Corneille, Racine und Calderón rekonstruiert. Nach der Tragödie rückte die Problematisierung der Zärtlichkeit in der Komödie in den Vordergrund, modellhaft anhand ausgewählter Theaterstücke von María de Zaya, Tirso de Molina und Molière. In der dritten Sektion stand die Transformation der Zärtlichkeit ins Private um 1700 im Mittelpunkt der Vorträge, diesmal stärker ausgehend von Stil-, Stoff- und Motivanalysen sowie von Genre-Fragen. In der letzten Sektion wurde ausgehend von der empfindsamen Herrschertragödie und den späten Stücken Goldonis die These einer Verbürgerlichung aristokratischer ‚tendresse‘ im empfindsamen Theater des 18. Jahrhunderts problematisiert.

**SCHLAGWÖRTER:** Literaturgeschichte; Tragödie; Komödie; Französische Klassik

Am 23. und 24. September 2016 fand an der Universität Paderborn die Tagung „Das Theater der Zärtlichkeit: Affektkulturen und Inszenierungsstrategien in Tragödie und Komödie des vorbürgerlichen Zeitalters (1630–1760)“ statt. Veranstalter der von der DFG und der Universitätsgesellschaft der Universität Paderborn geförderten Tagung waren Jörn STEIGERWALD (Komparatistik, Paderborn) und Burkhard MEYER-SICKENDIEK (Germanistik, FU Berlin). Die literatur- und kulturgeschichtlichen Prämissen der Tagung wurden zu Beginn von den beiden Veranstaltern programmatisch präsentiert. Jörn Steigerwald stellte dar, inwiefern und unter welchen Bedingungen von einem ‚Theater der Zärtlichkeit‘ gesprochen werden könne. Dabei wurden, ausgehend von der ‚Carte du/de Tendre‘, die im Kontext von Madeleine

de Scudéry's Roman *Clélie* entstanden ist, die Konturen des kulturprägenden Konzepts der ‚tendresse‘ zum einen im Sinne einer „Orientierung für heterosexuelle Interaktion“, zum anderen als Modell für „zwischenmenschliche Beziehungen“ innerhalb familiärer Relationen diskutiert. Während die Berücksichtigung der heterosexuellen Interaktion das Verhältnis zwischen Freunden oder Liebenden formt, rückt in der familiären Dimension die Rolle des Vaters in den Vordergrund. Die für die weiteren Diskussionszusammenhänge der Tagung relevante Unterscheidung zwischen einer „Praxeologie der Zärtlichkeit“ und einer „Begrifflichkeit der Zärtlichkeit“ wurde ebenfalls innerhalb dieser doppelten Perspektivierung von Interaktion (Praxeologie) und Vaterfigur (begriffliche Ebene) fruchtbar gemacht.

In diesem Sinne weist STEIGERWALD auf zwei mögliche Deutungsansätze hin. Der erste Ansatz versteht das ‚Theater der Zärtlichkeit‘ als eine französische „Fabrikation“ mit europaweiter Rezeption. Der zweite Ansatz geht stattdessen von einer grundlegenden sozialhistorischen Ebene aus, die besonders die Wandlung des Familienmodells nach der Reformation und Gegenreformation in den Vordergrund rückt. Je nach Deutungsansatz stellen sich unterschiedliche Fragen der Datierung. Für den ersten Ansatz bildet die *Querelle du Cid* (1637) den *terminus ante quem* für die Rekonstruktion eines ‚Theaters der Zärtlichkeit‘, besonders mit Blick auf die darin verhandelte Geschlechter- und Familienproblematik. Auch wenn die *Querelle* primär als eine Reaktion auf Corneilles *Le Cid* (1636) erscheint, lässt sie sich weitreichender als Reflexion über die grundlegende Wandlung vom ‚geschlossenen‘ zum ‚offenen Haus‘ und der damit zusammenhängenden veränderten Rolle des Vaters im Zuge des Konzils von Trient deuten. So führen die Umbrüche, die das Modell des ‚ganzen Hauses‘ erfährt, zu einer Neustrukturierung der Familie nach 1600, in der dem Vater Attribute der Zärtlichkeit zugesprochen werden. Dieser Strukturwandel schlägt sich ebenfalls auf die Dramenproduktion nieder, wie sich beispielsweise anhand der Verlagerung der Spielorte der Komödie von der ‚Piazza‘ (im italienischen Renaissance-Theater) ins ‚Haus‘ (in den Komödien Molières) zeigen lässt. Auch der Generationenkonflikt und die damit zur Disposition gestellte Autorität des Vaters, wie sie im *Cid* thematisch werden, lassen sich in diese Dynamik einordnen.

Für Burkhard MEYER-SICKENDIEK stellte die Zärtlichkeit ein „neuwertiges soziologisches Phänomen“ dar, welches im 17. und 18. Jahrhundert eine Umdeutung und eine entsprechende Aufnahme in den verschiedenen literarischen Gattungen erfuhr. Im Mittelpunkt stand dabei die Frage nach dem

Verhältnis der Galanterie und der Empfindsamkeit zur Zärtlichkeit. Für das 17. Jahrhundert wurde die zärtliche Liebe, in Anlehnung an Luthmanns *Liebe als Passion*, als „Interim zwischen Konvenienz“ (vernünftige Liebe) und „Liebesehe“ (romantische Liebe) beschrieben, die allerdings im 18. Jahrhundert, besonders durch das Paradigma der Rührung (beispielsweise bei Gellert) eine Bedeutungswandlung erfuhr, ohne aber erst mit der Empfindsamkeit als neues Verhaltensmodell zu entstehen. Meyer-Sickendiek setzte sich in seiner Skizze vor allem kritisch mit der germanistischen Forschung zur Empfindsamkeit auseinander. Dabei wurde besonders die 1966 von Lothar Pikulik aufgestellte These, dass das Bürgerliche Trauerspiel nicht bürgerlich, sondern eine „im Kerne unbürgerliche Erscheinung“ sei, wieder aufgegriffen und gegen deren Widerlegungen beispielsweise durch Szondi oder Habermas verteidigt. Aus dieser Perspektive wurde der Verortung der Zärtlichkeit in der Tradition der französischen Klassik nachgegangen, wie sie Lessing im 17. Literaturbrief (1759) auf der Folie der modellhaften (und von der Forschung vernachlässigten) Wirkung von Gottscheds Schaubühne unternahm. Gerade der Bezug zur französischen Klassik stellt die Voraussetzung dar, um die aristokratischen Wurzeln der Zärtlichkeit gegenüber ihrer vermeintlich bürgerlichen Genese hervorzuheben.

Die vier Sektionen, die nach den Eröffnungsvorträgen die Tagung strukturierten, spiegelten die verschiedenen Facetten der behandelten Thematik. In der ersten Sektion wurde der *tragische Ursprung der Zärtlichkeit* anhand von Analysen exemplarischer Tragödien von Corneille, Racine und Calderón rekonstruiert. Nach der Tragödie rückte die *Problematisierung der Zärtlichkeit in der Komödie* in den Vordergrund, modellhaft anhand ausgewählter Theaterstücke von María de Zayas, Tirso de Molina und Molière. In der dritten Sektion stand die *Transformation der Zärtlichkeit ins Private um 1700* im Mittelpunkt der Vorträge, diesmal stärker ausgehend von Stil-, Stoff- und Motivanalysen sowie von Genre-Fragen. In der letzten Sektion wurde ausgehend von der empfindsamen Herrschertragödie und den späten Stücken Goldonis die These einer *Verbürgerlichung aristokratischer, tendresse‘ im empfindsamen Theater des 18. Jahrhunderts* diskutiert.

Die erste Sektion eröffnete Jörn STEIGERWALD (Paderborn) mit dem Vortrag „Les tendresses de l’amour humain: Corneilles *Polyeucte*.“ Corneilles 1641 uraufgeführte Tragödie, die von Steigerwald nicht als Märtyrerttragödie, sondern als christliche Familientragödie gelesen wird, kann als Grundstein für das Theater der Zärtlichkeit betrachtet werden. Dies zeige sich beson-

ders in der Funktion der zärtlichen Liebe als Scharnier zwischen verschiedenen Dimensionen der Liebe und den damit zusammenhängenden politischen, familiären und theologischen Konstellationen. Dabei steht besonders die familiäre Konstellation – und darin die Rolle des zärtlichen Vaters – im Mittelpunkt, gemäß der von Jean-François Sarrasin 1639 in Anschluss an die *Querelle du Cid* formulierten Tragödientheorie (*Discours de la Tragédie*). Diese spezifische Konstellation erscheint durch eine Verkettung modellhafter Liebesbeziehungen charakterisiert, die von der Figur des Vaters (Félix) getragen werden und sich zum einen auf den Fortbestand des Hauses richten, zum anderen als Modell für die Liebe zwischen Tochter und Schwiegersohn wirken. Neben der familiären Konstellation rückt noch die Spannung zwischen der göttlichen und der irdischen Liebe in den Fokus der dramatischen Repräsentation. Darin gewinnt insbesondere die Rolle der Tochter (Pauline) an Bedeutung, die im Verhältnis zu ihrem Vater am Ende eine ‚Umkehrung‘ der Vorbildfunktion durch ihre eigene Konversion einleitet, wodurch sie ihrerseits zum Modell für ihren Vater wird und eine Anpassung zwischen theologischer und politischer Ordnung erlaubt.

In Hendrik SCHLIEPERS (Komparatistik, Paderborn) Vortrag „Pleurs éternels: Trauer als tendresse in Racines *Andromaque*“ wurde mit Racine der zweite große Repräsentant der Tragödiendichtung der französischen Klassik ebenfalls einer eingehenden Lektüre unterzogen. Unter Berücksichtigung der französischen Rezeption der Aristotelischen *Poetik*, die der *pitié* gegenüber dem *terreur* den Vorzug gab, erörterte Schlieper das Problem einer „zärtlichen Katharsis“, um so den Blick auf gattungsspezifische Fragen der klassischen Tragödie zu richten. Als wichtiger Indikator für diese Form der Katharsis wurde das „Tränenkriterium“ genannt: Während man bei Corneille eine Unterdrückung der Tränen beobachte, könne man in den Tragödien Racines von einem regelrechten „Tränenfluss“ sprechen. Im Stück selbst werde die ‚tendresse‘ als Affekt inszeniert, welcher zugleich Wandlungen hervorbringe und Wandlungen unterzogen werde. So erscheint Pyrrhus als Heldenfigur, die sich im Übergang zwischen antiken Vorbildern („[i]l était violent de son naturel“) und modernen, eben ‚zärtlichen‘ Heldenfiguren befindet, die durch eine Wandlung hin zur Zärtlichkeit charakterisiert werden, während sich bei *Andromaque* die Herausbildung einer zärtlichen Trauer beobachten lasse.

Mit Claudia GRONEMANNs (Romanistik, Mannheim) Vortrag „Zärtliche Väter als unerbittliche Richter? Calderóns *El Alcalde de Zalamea* und Jovella-

nos' *El delincuente honrado* im Vergleich“ wurde der Zärtlichkeitsdiskurs im spanischen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts untersucht, dessen Entwicklung in Abgrenzung zur französischen Tradition der Galanterie stattfand. Diese Abgrenzungsbewegung lässt sich wiederum als Ausdruck einer für die spanische Literatur prägenden identitätsbildenden Kulturpolitik deuten, nach der das französische „Konstrukt“ der ‚tendresse‘ als negatives Gegenmodell Wirksamkeit erlangt (wodurch u.a. auch dessen orientierende Funktion für heterosexuelle Interaktionen wegfällt). Besonders deutlich könne dies an der Emotionalisierung des Theaters („teatro sentimental“) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert festgemacht werden, die sich nicht an einer spezifisch galanten Kultur, sondern stärker an empfindsamen Topoi bemessen habe. In diesem Sinne seien besonders englische Vorbilder (Richardson, *moral sense*-Theorie) prägend gewesen, in deren „kultureller Übertragung“ eine Aktualisierung spezifisch spanischer Themen wie Ehre, Recht, Vaterschaft und Herrschaft im Lichte eines „Dramas der Vaterschaft“ und vermittelt durch die Figur des „empfindsamen Patriarchen“ möglich gewesen sei. Daneben könne indes auch, wie Gronemann besonders hervorhebt, von einer „innerspanischen Linie der empfindsamen Väter“ gesprochen werden, deren Vorläufermodell sich beispielsweise in der Figur des Pedro Crespo in Calderóns *Alcalde de Zalamea* findet und deren Funktion sich dezidiert nach erzieherischen, „konformistischen Zielen“ – im Sinne der uneingeschränkten Autorität des politischen Souveräns, der wiederum die Richterrolle des Vaters legitimiert – richtet.

Nach den tragischen Ursprüngen wurden in der zweiten Sektion die komödien-spezifischen Implikationen der Zärtlichkeit betrachtet. Agnieszka KOMOROWSKA (Romanistik, Mannheim) setzte in ihrem Vortrag „Freundschaft und Zärtlichkeit im Theater des Siglo de Oro: Zu María de Zayas' *La traición en la amistad* (u. Tirso de Molina)“ die Auseinandersetzung mit der spanischen Traditionslinie fort. Anhand der Wandlungen im Freundschaftsdiskurs wurde auf die semiotische Ambivalenz der Zärtlichkeit aufmerksam gemacht, die im Rahmen des durch pragmatische Klugheitslehren geprägten spanischen Hofes als schwer einzuordnende Verhaltensweise und somit als ‚Störfaktor‘ erschien. In Abgrenzung zum aristotelischen Freundschaftsmodell, welches von Transparenz geprägt war, entwickelten Autoren wie Gracián einen misstrauischen Blick auf die Freundschaft, die nicht mehr als Ausdruck von ‚naturaleza‘ gedeutet werden konnte. Eine zärtliche Freundschaft, wie sie bereits in Tirso de Molinas zwischen 1622 und 1624 verfasster,

aber erst 1634 veröffentlichter Komödie *El amor y el amistad* in ihren unterschiedlichen Möglichkeiten durchgespielt wurde, scheitert am Ende am Konflikt sich wandelnder Wertesysteme.

Adelina DEBISOW (Komparatistik, Paderborn) wendete sich in ihrem Vortrag „Zärtliche Liebesbeziehungen: Molières *L'École des femmes*“ der exemplarischen Analyse einer der berühmtesten Komödien der französischen Klassik zu. Der Stellenwert der Zärtlichkeit, der in der Figurenkonstellation die zwei jungen Liebenden Agnès und Horace charakterisiert, wurde anhand des im Stück als anachronistisch kritisierten Modells des ‚geschlossenen Hauses‘, dessen lächerlichen ‚Vertreter‘ Arnolphe und den damit zusammenhängenden asymmetrischen personalen Beziehungen herausgearbeitet. In ihrer Lektüre von Molières Komödie betonte Debisow das Moment einer grundlegenden Gegenseitigkeit als Voraussetzung für das Gelingen einer zärtlichen Liebesbeziehung. Diese Gegenseitigkeit zeige sich beispielsweise auf der Ebene der sozialen Praxis, wie beim Austausch von Höflichkeiten zwischen Agnès und Horace, der im Sinne einer naturalisierten Form der Galanterie gedeutet wurde, während in der Figur Arnolphes und dessen ‚plumper‘, besitzergreifender Relation zu Agnès die falsche Zärtlichkeit lächerlich gemacht werde.

Die dritte Sektion wurde von Stephan KRAFT (Germanistik, Würzburg) mit dem Vortrag „Karl der Große – strenger Herrscher oder zärtlicher Vater? Zur Konjunktur des Emma- und Eginhard-Stoffs im 17. und frühen 18. Jahrhundert“ eröffnet. Der Blick reichte von den frühen Chroniken des 12. Jahrhunderts bis zu den Bearbeitungen des Stoffs im späten 18. Jahrhundert. Eine besondere Berücksichtigung fand dabei die Frage nach dem Konflikt zwischen der Figur des strengen Herrschers und derjenigen des gütigen Vaters, der besonders anhand der deutsch-niederländischen Stofftradition nachgegangen wurde. Die in dieser Tradition präsentierte Lösung dieses Konflikts wendet sich von einer neo-stoizistischen Affektkontrolle ab, da darin die Zärtlichkeit über die Staatsraison siegt. Dabei lässt sich beobachten, dass die Zärtlichkeit erst im 17. Jahrhundert – beispielsweise in den Variationen Caspar van Baerles (1626) und Christian Hofmann von Hofmannswaldaus (1679) – als neues Element in diese Stofftradition eingeführt wird. Der Akt der Vergebung der Tochter durch den Vater, die ihrerseits verschiedene Motivationen erfährt, verliert zunehmend die Bedeutung einer politisch begründeten Geste, um als subjektive Entscheidung oder, wie dann in der Oper *Die last-tragende Liebe oder Emma und Eginhard* von Christoph Gott-

lieb Wendt und Georg Philipp Telemann (1728), als Eingriff eines *deus ex machina* inszeniert zu werden.

Kristin EICHHORN (Germanistik, Paderborn) untersuchte ihrerseits die Modulationen des Zärtlichkeitsdiskurses innerhalb der Gattung des Schäferspiels, um ein „Begriffsprofil der Zärtlichkeit“ zu erarbeiten. In ihrem Vortrag „Arkadien als Schule der Liebe. Zärtlichkeit im Schäferspiel der deutschen Früh- und Hochaufklärung“ setzte sie sich mit Stücken von Gottsched, Gärtner, Gellert und Gleim auseinander. In diesen Stücken wird die Zärtlichkeit als „Mittelweg“ zwischen Indifferenz und überstiegener Liebe modelliert, als Form einer kultivierten Liebe. Der Zärtlichkeitsdiskurs schreibt sich somit in die lang zurückreichende Tradition der Gattung ‚Schäferspiel‘ ein, die ein bestimmtes Setting (Arkadien, Goldenes Zeitalter) und bestimmte Topoi („spröde Schäferin“, Rhetorikfeindlichkeit) bedingt. Während die Rhetorikfeindlichkeit im Sinne einer Kritik der Galanterie aus dem Primat der Aufrichtigkeit heraus ‚angeeignet‘ wird, avanciert die Zärtlichkeit in der Imagination eines die Ständeunterschiede aufhebenden Goldenen Zeitalters zu einem universellen, nicht schichtengebundenen Modell.

Eine von der Konstruktionsgrammatik ausgehende sprachwissenschaftliche Untersuchung der Zärtlichkeit war Gegenstand von Katharina MUCHATUMMUSEITS (Germanistik, Paderborn) Vortrag „Sprachliche Konstruktionen zur Stabilisierung von Zärtlichkeits-Konzepten im Theater des 17./18. Jahrhunderts (Weise, Lessing, Pfeil, Diderot)“. Ausgehend von der begrifflichen Nähe zu weiblich konnotierten, politischen und religiösen Konzepten („clementia“, „indulgentia“) wurde auf eine grundlegende hierarchische Relation der Zärtlichkeit und der damit zusammenhängenden Machtposition eingegangen. Die Rekonstruktion dieser Konzepte wurde durch die Analyse der Gefühlsmetaphorik in Diderots *Le Père de famille* (1758) und *Le Fils naturel* (1757), Pfeils *Lucie Woodvil* (1756), Lessings *Miß Sara Sampson* (1755) sowie Christian Weises *Bäuerischer Machiavellus* (1679/81) ergänzt und um die Untersuchung verschiedener Stabilisierungsstrategien (rhetorische Fragen, binäre Konstruktionen, Kausalitätsrelationen) erweitert.

In der letzten Sektion wurde die eingangs aufgestellte Forderung einer Revision der ‚kanonischen‘ Deutung der Zärtlichkeit als spezifisch bürgerliche Tugend hinterfragt. Rudolf BEHRENS (Romanistik, Bochum) ging in seinem Vortrag „Zerbrechliche ‚tenerezza‘: Zur Figur der Giacinta in der *Trilogia della villeggiatura*“ der Affektökonomie nach, die Goldonis *Trilogia* prägt.

Im Mittelpunkt der Stücke stehe nicht so sehr die Verhandlung des Verhältnisses von ‚tendresse‘ und ‚galanterie‘ und deren bürgerlicher Verortung, sondern stärker die Ironisierung bürgerlicher Modelle, die im Medium des „Spiels im Spiel“ – besonders im ‚Heraustreten‘ der weiblichen Figuren am Ende der Stücke – inszeniert werde. So lässt sich die *Trilogia* als eine Satire des präziösen Habitus deuten, die zugleich eine präzise Genealogie der ‚tenerezza‘ aufzeigt. Behrens griff dabei die semantischen Implikationen der ‚tenerezza‘ auf, die auf das ‚Weiche‘, ‚Kindliche‘, ‚Modellierbare‘ verweisen, um darin ein regressives Moment zu erblicken. Am Beispiel des Liebesdiskurses und der Figur des Vaters wurde diese ‚Regression‘ genauer beleuchtet. Mit Blick auf den Liebesdiskurs erscheine die ‚tenerezza‘ als Endprodukt einer von ihren finanziellen Anstrengungen endkleideten Liebe, als deren „Selbstauflösung bis zu einer kritischen Grenze“. Anhand der empfindsamen Vaterfigur wurde die Zärtlichkeit als Ausdruck eines Scheiterns gedeutet, als progressives Auseinanderbrechen der Einheit des *oikos* und der Sprache, bis hin zum Auseinanderfallen von Sprache und Ethik. Die Figur des gescheiterten Vaters, die durchaus lächerliche Züge trage, kippe aber nicht in eine komische Figur um.

Den abschließenden Vortrag hielt Burkhard MEYER-SICKENDIEK („Vom Stolze zur Zärtlichkeit, und von der Zärtlichkeit zur Erbitterung: Voltaire, Lessing und die empfindsamen Herrschertragödie“). Die eingangs von Meyer-Sickendiek skizzierten Thesen wurden hier aufgegriffen und erweitert. Dabei stand besonders das bislang von der Forschung wenig beachtete Verhältnis von Lessing und Voltaire im Mittelpunkt. Im Vortrag wurde nachgezeichnet, wie Lessing im 17. Literaturbrief (1759) entwickelte Entgegensetzung von englischem und französischem Drama, mit den entsprechenden Attributen des „Großen“, „Schrecklichen“ und „Melancholischen“ auf der einen, des „Zärtlichen“, „Artigen“ und „Verliebten“ auf der anderen Seite, auf Voltaires *Discours sur la tragédie* (1731) zurückgeht, die den ‚Engländern‘ ‚force‘ und den ‚Franzosen‘ ‚clarté‘ und ‚exactitude‘ zuschrieb. Lessing greift in seiner *Hamburgischen Dramaturgie*, besonders im 15. und 16. Stück (1767) sowie im 80. Stück (1768), das von Voltaire angeführte Problem der Dramatisierung der zärtlichen Liebe, deren Verwandlung zur Tragödie und die damit einhergehende Frage nach der Grenzziehung zwischen den Gattungen ‚Tragödie‘ und ‚Komödie‘ wieder auf. Diese Auseinandersetzung findet sich in Lessings Dramenproduktion wieder; so lässt sich Voltaires Herrschertragödie *Zayre* (1733) als Vorläufer der *Emilia Galotti* lesen, und diese wieder-



um als Versuch deuten, die zärtliche Liebe im Sinne Voltaires zu dramatisieren. Diese Beziehung erhält eine besondere Relevanz, wenn man bedenkt, dass Voltaire selbst sein Drama als „tragédie tendre“ bezeichnete, so dass die empfindsame Herrschertragödie – und die damit einhergehende aristokratische Dimension der Zärtlichkeit – als Vorläuferin des empfindsamen Theaters gelten kann. In der anschließenden Diskussion wurden die Tragfähigkeit der Opposition ‚Aristokratisch-Bürgerlich‘, die die germanistische Forschung zur Empfindsamkeit strukturiert, sowie das Verhältnis zwischen den Kategorien ‚Aristokratisch‘ und ‚Bürgerlich‘ im Sinne sozialer Klassen und im Sinne soziokultureller Systeme kritisch hinterfragt.

Innerhalb der Vorträge und Diskussionen wurden die unterschiedlichen Zusammenhänge und Traditionslinien eines vorbürgerlichen ‚Theaters der Zärtlichkeit‘ und deren europäische Relevanz herausgearbeitet. Das Zusammenspiel von Ergebnissen der Einzelphilologien und komparatistischen Brückenschlägen erlaubte eine bemerkenswerte Neuperspektivierung zentraler Kapitel (oder: Etappen) der europäischen Literaturgeschichte. Darüber hinaus zeichnete sich eine Revision der fachspezifischen Forschungspositionen und -begriffe ab in Hinblick auf deren interdisziplinäre und aktuelle Anwendbarkeit. Besonders in den regen Diskussionen wurde deutlich, wie viele Anknüpfungspunkte die Thematik der Zärtlichkeit im ‚vorbürgerlichen‘ Zeitalter und das Konzept eines europäisch-transnationalen Theaters der Zärtlichkeit bereithalten, zu deren Weiterentwicklung die Tagung eine breite Grundlage und wichtige Impulse geliefert hat. Eine Publikation der Beiträge erscheint in Kürze in der Reihe „culturae“ im Harrasowitz-Verlag Wiesbaden.



# Die Donau und ihre Bedeutung für die Balkanromania

## Bericht zum 12. Balkanromanistentag in Regensburg

Carola Heinrich und Thede Kahl (Jena und Wien)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Der Bericht fasst Vorträge und Diskussionsbeiträge des 12. Balkanromanistentages zum Thema „Donau: Balkanromania im Fluss“ zusammen, der vom 5. bis 7. Mai 2016 am Institut für Ost- und Südosteuropaforschung in Regensburg stattfand. Die Tagung wurde vom Balkanromanistenverband in Zusammenarbeit mit der Universität Regensburg organisiert.

**SCHLAGWÖRTER:** Tagungsbericht; Rumänistik; Balkanromania; Donau; Universität Regensburg

\*\*

Die Donau ist nach der Wolga der längste und größte Fluss Europas und fließt von ihrer Quelle im Schwarzwald durch zehn Länder und vier Hauptstädte, bis sie ins Schwarze Meer mündet. Sie verbindet Kulturen, trennt als Staatsgrenze Länder und bildet den amphibischen Lebensraum des Donaudeeltas. 16 Vortragende unterschiedlicher Disziplinen aus den Kultur-, Sprach-, Literatur- und Geschichtswissenschaften sowie der Geographie und Ethnologie diskutierten an drei Tagen über die Bedeutung der Donau für die Balkanromania.

Eröffnet wurde die Tagung mit der Sektion „Die Donau als Raum“, in der Johannes KRAMER (Trier) die Darstellung der Walachei in der Weltchronik des Nürnbergers Hartmut Schedel (1493) vorstellte. Kramer stellte heraus, dass es sich bei den Eintragungen zur Walachei um eine wortwörtliche Übersetzung aus dem Lateinischen von Enea Silvio Piccolomini, dem späteren Papst Pius II., handelt. Auch einige fehlerhafte Informationen, wie die falsche Etymologie der Bezeichnung Walachia, abgeleitet vom römischen Eroberer Flaccus, als auch die Verwechslung von Danern und Dakern wurden dabei ohne weitere Recherche schlichtweg übernommen. Sebastian Münzer wiederum übernahm diese Beschreibung in Form einer gekürzten Zu-

sammenfassung in seiner *Cosmographia* (1544). Die Abschriften erlangten allerdings wissenschaftliche Bedeutung als Überlieferungen, da der Wissensstand sonst verloren gegangen wäre.

Peter Mario KREUTER (Regensburg) schloss daran an und analysierte anhand dreier Textbeispiele österreichische Beschreibungen der Walachei zwischen 1698 und 1718 und die Bedeutung, die der Donau darin zugeschrieben wurde: Während 1698 vor den Friedensverhandlungen mit den Osmanen die Donau als Marschrute galt, mit dem Langzeitziel ihrer kompletten Eroberung, spielte die Donau 1722 während des großen Krieges gegen die Osmanen (1714–1718) nur eine untergeordnete Rolle, und man widmete sich ausführlich der Landesbeschreibung der kleinen Walachei; 1718 schließlich wurde einerseits mit der kleinen Walachei abgerechnet, andererseits erfuhr die Donau aber einen Bedeutungswandel von einem Transportfluss zu einer Grenze, die für die Habsburgermonarchie gesichert werden sollte.

Entfallen mussten die geplanten Vorträge von Edda BINDER-IJIMA (Heidelberg) zur „Donau als Raumkonstruktion politischer Einigungsbestrebungen“ und von Corinna LESCHBER (Berlin) über „Etymologisches zum Bedeutungsfeld ‚Fischen‘ im Rumänischen“. Deshalb musste die zweite Sektion „Auf und in der Donau“ von Wolfgang DAHMEN (Jena) und Victoria POPOVICI (Jena) allein bestritten werden. Sie zeichneten eine Etymologie der rumänischen Bezeichnungen der Donaufische nach, um daraus Schlüsse über die Kontinuität der Rumänen an der Donau ziehen zu können. Ihre Untersuchung ergab, dass slawische Bezeichnungen überwiegen und nur sehr wenige Fischnamen lateinischer Herkunft sind. Eine Existenz oder Nicht-Existenz der Rumänen an der Donau kann daher anhand der Ichthyonyme nicht nachgewiesen werden. Als mögliche Erklärung dafür führten sie die starke Besiedlung der Täler und Flussufer durch die Slawen an, während die Rumänen, die als genuines Hirtenvolk weniger vom Süßwasserfischfang lebten, überwiegend die Berge bewohnten.

Die Sektion „Literatur und Film“ eröffnete Carola HEINRICH (Wien) mit der Analyse der Darstellung der Donau im rumänischen Film anhand von vier Beispielen: Die filmische Inszenierung des Flusses als Kriegsgebiet in Liviu Ciuleis VALURILE DUNĂRII (1959) und umkämpfte Grenze zur Verteidigung des Nationalen in Sergiu Nicolaescu DACII (1967) weicht in Cătălin Mitulescu CUM MI-AM PETRECUT SFÂRȘITUL LUMII (2006) einem Lebensraum, dessen Grenzen als Abschottung und Einschränkung empfunden wurden und die in Sabin Dorohoș CALEA DUNĂRII (2013) zugunsten einer

Verbindung geöffnet wurden. Sie las diese Entwicklung als Ausdruck eines Wandels von einer nationalen Selbstbestimmung und Abgrenzung hin zu einer Integration in Westeuropa und damit einem transnationalen Selbstverständnis.

Aurelia MERLAN (München) untersuchte die Funktionen, die der Donau in der rumänischen Volksdichtung zugeschrieben wurden. Vor allem in historischen, anti-osmanischen Balladen und Haiduckenliedern tritt die Donau als Erzählort in Form eines Wegs auf, enthält aber auch die Symbolik eines Grabes, sei es für Ertrunkene auf der Flucht oder für religiös motivierte Selbstmörder. Dem steht die personifizierte Donau als Helferin der naturverbundenen Rumänen gegenüber, die sie beschützt. Das Wasser der Donau wird daher häufiger als dunkel und trüb beschrieben und nur selten als klar und frisch. Außerdem kann der Fluss die Funktion einer Grenze übernehmen, einerseits zwischen dem Heimatland und der Fremde, andererseits als schwer überwindbares Hindernis.

Anke PFEIFER (Berlin) untersucht farbliche Raumkonstruktionen der Donau in Literatur und Film in Rumänien. Die grellgrüne und blaue imaginäre Donaulandschaft in Mircea Cărtărescus *Ada-Kaleh* (2012) wirkt als verheißendes, schützendes Faszinosum identitätsstiftend, weicht aber mit dem Verschwinden der Insel einem tiefen Schwarz als Farbe der Trauer. Diese Ambivalenz findet sich auch im blanken, wunderbar glitzernden Fluss in *Orbitor: aripa stângă* (1996), für den aber Opfer gebracht werden müssen, symbolisiert durch bläuliches Blut. Auch in Anca Miruna Lăzărescus Film *APELE TAC* (2011) steht das monochrome Schwarz der Nacht und der Donau für Verlust, Opfer und tödliche Bedrohung wobei das Grau in Sabin Dorohois *CALEA DUNĂRII* (2013) als innere Landschaft Ausdruck von Einsamkeit ist.

Christina VOGEL (Zürich) las Alexander Vlahuțas Reisebericht *Pe Dunăre* (1901) als national-patriotischen Beitrag zur Konstruktion einer ethnischen Identität, bei dem die Beschreibung subjektiver Reiseimpressionen in den Hintergrund tritt. Es handelt sich weniger um einen Bericht als um die märchenhafte Evokation der Donau als Erinnerungsort, anhand derer die rumänische Geschichte als Sukzession zusammenhängender Ereignisse über die Metapher des Palimpsests geschildert wird: Das rumänische Königreich entsteht aus und auf den Ruinen des römischen Kaiserreichs. Zugleich Fluss und Symbol, erlaubt die Donau als patriotisches Narrativ, die eigene kulturelle Identität als Konstante aufzuwerten und dabei auch als Grenze und Demarkationslinie zu wirken.

In der Sektion „Onomastisches im Fluss“ widmete sich Jürgen KRISTOPHSON (Hamburg) dem Namen der Donau. Während im Süden die Bezeichnung *Ister* üblich war, verwendete man im Norden den Namen *Danuvius*, der sich schließlich auch durchsetzte. *Danuvius* gilt als der keltische Name der Stromanwohner, der von den Römern übernommen wurde, *Istros* hingegen schreibt man den Thrakern zu. Ungeklärt bleibt die Herkunft des Suffixes *-re* im Rumänischen, das nicht wissenschaftlich erklärt werden kann und zu dem nur Vermutungen kursieren.

Anschließend sprach Robert LUKENDA (Mainz/Saarbrücken) zu Magris' *Danubio* (1986). Mit dieser autobiografischen, essayistischen Reiseliteratur über die Donaukulturen reagierte Magris nicht zuletzt auf die Vereinfachung des Habsburgmythos in der Diskussion seiner berühmt gewordenen Doktorarbeit *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963). In einer perspektivischen Erweiterung seines Habsburgbuches wirkt die Donau als gleichweise realer und imaginiertes Raum: die multiethnische und vielsprachige Donau ist in *Danubio* nicht nur das Gegenbild zum rein germanischen Rhein. Lukenda wies die Reise und den Fluss als Metaphern für die räumliche Verortung und die Fluidität der Identität aus. Die Reise entlang der Donau steht dabei vor allem auch im Zeichen einer Spurensuche des Ich-Erzählers, der den tiefen kulturellen Wurzeln seiner Identität (erinnernd) nachspürt, sondern präsentiert sich zugleich auch als Reise zu Völkern und ethnischen Gruppen, die (nicht-vergessend) Konflikte der Vergangenheit und wechselseitige Animositäten kultivieren und unter einer erdrückenden Präsenz von Geschichte leiden, die laut Magris nicht nur ein literarisches Erbe Mitteleuropas, sondern auch gelebte Realität ist.

Ioana NECHITI (Wien) eröffnete die Sektion „Menschen an der Donau“ mit einem Beitrag zu Angel Pulido Fernández' Schiffsreise auf der Donau, auf der er zum ersten Mal mit dem Judenspanischen in Berührung kam, und der in Folge von ihm begründeten Bewegung des Philosephardismus. Er bezeichnete die spanischen Juden, die 1492 aus Spanien vertrieben wurden, als ‚Spanier ohne Vaterland‘. Pulidos Kampagne hatte die Einbürgerung, nicht aber die Einwanderung zum Ziel. Durch spanischsprachige Schulen und Lehrstühle an den Universitäten sollte die Situation der Sefarden in ihren neuen Heimatländern verbessert und die Verbindung zum spanischen Vaterland aufrechterhalten werden.

Alexandru Nicolae CIZEK (Münster) beschrieb das Leben an der Donaumündung anhand der komparatistischen Lektüre zweier Romane: Jean

Barts *Europolis* (1931), welches das Leben in der kosmopolitischen Stadt Sulina erzählt und *Der Strom ohne Ende* von Oscar Walter Cisek (1937), das in Chilia (ukrain. Kilija) am breitesten und nördlichen Donauarm in der heutigen Ukraine spielt. Im Vergleich wirken die beiden Romane als Antipode: Sulina ist ein wichtiger Fluss- und Seehafen und Sitz der Europäischen Donaukommission und wird als weltoffene, von zahlreichen Minderheiten bevölkerte Kulturstadt gezeichnet. Dem steht die düstere Beschreibung der unzivilisierten und gewalttätigen Fischer von Chilia gegenüber, deren Leben sich allein um die Störjagd dreht. Der Roman Ciseks zeichnet sich sowohl durch stupende Natur- und Landschaftsbeschreibungen als auch durch anschaulich-suggestive, expressionistisch anmutende Schilderungen der dramatischen Ereignisse, die in der Erzählung viel Platz einnehmen; ebenso wichtig ist die psychologische Analyse der für die Donaudelta typischen Charaktere.

An diese Beschreibung schloss Thede KAHL (Jena) mit einem bildreichen Beitrag über Land und Leute im Donaudelta an. Der Vortrag gliederte sich in die Abschnitte Raum, Fauna und Flora, ethnisch/konfessionelle Struktur und Wirtschaft im Donaudelta. Einer Darstellung der räumlichen Entwicklung und der verschiedenen Biotope aus physiogeographischer Sicht folgten zoologische Erläuterungen, vor allem zu den endemischen Vogelarten. Den Abschluss bildete die Beschreibung des interkulturellen Zusammenlebens der verschiedenen Ethnien, allen voran der altgläubigen Russen (Lipowaner) und der stärker rumänisierten Ukrainer (Hoholi), zu denen er eigene Feldforschungsaufnahmen (Audio, Video) präsentierte.

Der letzte Konferenztag begann mit Holger WOCHLES (Wien) Vortrag zur Genuszuweisung bei Flussnamen im Rumänischen im Vergleich mit anderen romanischen Sprachen. Die Flussnamen sind im Rumänischen hauptsächlich männlich bzw. neutrum und werden nur im Singular verwendet. Im Gegensatz zu den anderen Sprachen gibt es kein festes referentielles Genus, die Genuszugehörigkeit wird häufig phonetisch bestimmt. Im Vergleich zu den anderen Sprachen ist der Gebrauch des Definitartikels mit Flussnamen schwankend.

In der letzten Sektion „Mythen und Legenden“ analysierte Iliana GREGORI (Berlin) die Beschreibungen der Donau als poetischen Traum oder als symbolischen Ort. Vier Autoren aus vier aufeinander folgenden Generationen sollen exemplarisch sowohl die wesensmäßige Verwurzelung der Donau-*imagines* in der rumänischen Identitätsproblematik als auch die Viel-

falt der Diskursformen zeigen, die dabei beansprucht werden. Während in Mircea Cărtărescus *Orbitor* (*Aripa stângă*, 1996) die Donauüberquerung die mythische Geburtsstunde der Badislaw-Sippe bildet, beschreibt Ștefan Bănulescu mit *Metopolis* (*Cartea de la Metopolis*, 1977) das absurde, groteske Treiben in einer Stadt an der unteren Donau, die paradoxerweise aufgrund ihrer erhabenen, byzantinischen Aszendenz dem Untergang geweiht ist. Eine Überschwemmung der Donau beschwört bei Ana Blandiana (*Sertarul cu aplauze*, 1992) die Vision einer finsternen Apokalypse herauf, bei der Rumänien samt seinen Identitätsentwürfen im wütenden Fluss versinkt. Mit Matila Ghyka wird man dagegen Zeuge einer abenteuerlichen Donauschiffahrt von vier rumänischen Torpedoboote auf dem Weg von London nach Galați – eine Premiere in der europäischen Schifffahrt zu Beginn des vorigen Jahrhunderts (*Couleur du monde*, Bd. 1, *Escales de ma jeunesse*, 1956).

Den Abschluss der Konferenz bildete Silvia Irina ZIMMERMANNs (Neuwied) Beitrag zu *Rheintochters Donaufahrt/Pe Dunăre* (1905) von Carmen Sylva, der Königin Elisabeth von Rumänien. Zimmermann las auch auf Grundlage der Korrespondenz der Königin, den Reisebericht als Ausdruck des Thronfolgerkonflikts, der sie in ein dreijähriges Exil zwang. Sylva glorifiziert darin ihren Gatten Carol I. von Rumänien, während der von ihr missachtete Thronfolger Ferdinand komplett ausgeblendet wird. Gleichzeitig richtet sie ihren Fokus auf Ferdinands Sohn Carol II., den sie als Hoffnung für das Fürstenhaus hochstilisiert.

Die Ergebnisse der Tagung werden in der Reihe „Forum: Rumänien“ (hrsg. von Thede Kahl und Larisa Schippel) im Verlag Frank & Timme erscheinen.



## Le Pour et le Contre

### Compte rendu du colloque international « Le camp de prisonniers de Ratisbonne dans le cadre des relations franco-allemandes »

Florent Dousselin (Ratisbonne)

**RÉSUMÉ :** Du 16 au 18 juin 2016 avait lieu à Ratisbonne un colloque international consacré au camp de prisonniers de la ville durant la Première Guerre mondiale. Un projet de recherche a pu être lancé grâce à de nouvelles sources trouvées en 2008 et une première publication a vu le jour en 2014 sous le titre « Regensburg im Ersten Weltkrieg: Schlaglichter auf die Geschichte einer bayerischen Provinzstadt zwischen 1914 und 1918 ».

En rassemblant des chercheurs internationaux dans les domaines de la littérature, de l'histoire, de la linguistique ou encore de la musicologie, le colloque se donnait pour objectif d'examiner les liens entre la captivité au sein des camps et les activités culturelles des prisonniers.

**MOTS CLÉS :** Camp de prisonniers ; Première Guerre mondiale ; Ratisbonne

**SCHLAGWÖRTER :** Kriegsgefangenenlager ; Lagerkultur ; Erster Weltkrieg ; Regensburg

Consacré au camp de prisonniers de Ratisbonne durant la Première Guerre mondiale, le colloque abordait un thème largement tombé dans l'oubli, comme le soulignait en ouverture le maire Joachim Wolbergs. Un siècle plus tard, peu de traces de ce camp subsistent encore dans le paysage urbain comme dans les mémoires, et ce n'est qu'en 2008 que de nouvelles sources permirent de documenter la vie des prisonniers, en grande majorité français. Grâce au bouquiniste Reinhard Hanausch, la *Staatliche Bibliothek Regensburg* fit cette année-là l'acquisition d'un fonds documentaire contenant la première édition complète de l'hebdomadaire *Le Pour et le Contre*, publié par les prisonniers, ainsi que de nombreux programmes de représentations théâtrales ou musicales. Sous l'impulsion d'Isabella von Treskow, Professeure à l'Univ. de Ratisbonne, et de Bernhard Lübbers, directeur de la *Staatliche Bibliothek Regensburg*, ces archives inédites sont dès lors devenues l'objet d'un projet de recherche<sup>1</sup> soutenu par la ville de Ratisbonne. Ce projet porte en

<sup>1</sup> « Mitten im Krieg : das Regensburger Kriegsgefangenenlager », <http://mitten-im-krieg-1914-18.net>.

particulier sur le journal des prisonniers, la captivité durant la Première Guerre mondiale, la ville de Ratisbonne et les relations franco-allemandes avant, pendant et après la Grande Guerre. S'il n'en est qu'à ses débuts, une première publication a d'ores et déjà vu le jour en 2014, avec deux articles concernant le projet.<sup>2</sup>

Le colloque des 16, 17 et 18 juin, en rassemblant des chercheurs internationaux dans les domaines de la littérature, de l'histoire, de la linguistique ou encore de la musicologie, se donnait ainsi pour objectif d'examiner les liens entre la captivité au sein des camps et les activités culturelles des prisonniers. Il s'agissait en premier lieu d'aborder les nombreux écrits, qu'ils soient d'ordre littéraire, journalistique ou épistolaire sous un angle littéraire et linguistique. Par la suite furent examinées les conditions de captivité au camp de Ratisbonne et plus spécifiquement les manifestations culturelles qui s'y déroulèrent. Pour agrémenter les travaux scientifiques, un programme théâtral et musical était proposé avec le concours de l'Académie des Arts Vivants de Bavière (*Akademie für Darstellende Kunst Bayern*) et de l'Ecole Supérieure de Musique Sacrée Catholique et de Pédagogie de la Musique (*Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik*). Enfin, un regard historique fut porté sur l'expérience de la détention et sur les conditions de vie dans les camps de prisonniers de la Grande Guerre. Malheureusement, la communication de Julien THOREL (Institut Français de Munich) consacrée à l'historiographie française sur la Grande Guerre n'a pu avoir lieu. Ceci permit toutefois à Bernhard Lübbers de proposer une visite guidée de l'exposition accompagnant le colloque, à la *Staatliche Bibliothek Regensburg*.

## Un foisonnement de productions écrites : littérature, correspondance et journaux

Dans le contexte d'un fort taux d'alphabétisation des soldats, de l'ennui généré par la guerre de position ou par la captivité et de la participation de nombreux intellectuels au conflit, la Première Guerre mondiale donna lieu à une abondante production écrite des soldats. Face à la rupture majeure que représentait la Grande Guerre d'un point de vue militaire et technique, mais également dans le rapport des combattants à la violence et à la mort, les soldats furent saisis d'une *Schreibwut*, une fureur d'écrire, qui constitue un défi pour la recherche.

<sup>2</sup> *Regensburg im Ersten Weltkrieg : Schlaglichter auf die Geschichte einer bayerischen Provinzstadt zwischen 1914 und 1918*, dir. par Bernhard Lübbers et Stefan Reichmann, Kataloge und Schriften der Staatlichen Bibliothek Regensburg 10 (Regensburg : Morsbach, 2014).

En ouverture de ce colloque, Stéphane PESNEL (Univ. Paris IV/Sorbonne) dressait un panorama de la littérature de la Première Guerre mondiale, souvent située aux confins de la littérature et du témoignage. Il proposait tout d'abord de distinguer les œuvres rédigées durant les quatre années de guerre où apparut la figure de l'écrivain combattant, ou encore du « littérateur soldat » (Apollinaire). On y trouve de nombreux intellectuels engagés volontairement, tel Blaise Cendrars dans les rangs de la Légion Étrangère. La légitimation des écrits de l'époque, souvent soulignée dans le paratexte, repose largement sur l'idée d'authenticité, d'un témoignage de ceux qui ont vécu directement le conflit. Eu égard à la propagande de guerre et à la restriction des informations, l'opinion publique était d'ailleurs friande de ces récits authentiques. Cette première période introduisit des motifs littéraires largement repris par la suite, à l'instar des courts épisodes relatés dans *le Feu* d'Henri Barbusse ou de la syntaxe heurtée des poèmes de Georg Trakl. Suite au Traité de Versailles, une perspective pacifiste se fit jour, par exemple avec *A l'Ouest rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque, fortement influencé par la nouvelle objectivité. Il s'agissait alors de peindre la guerre dans sa vérité pour la rendre impossible à l'avenir. Par la suite, les romans du retour de guerre, teintés de désillusion, mirent en scène des protagonistes désorientés dont le retour à la vie sociale s'avérait ardu. Les années 1930 enfin furent marquées par une production littéraire certes moins abondante mais néanmoins par la publication de chefs d'œuvres tels que *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, qui puise ses racines dans l'œuvre des écrivains combattants.

Sybille GROSSE (Univ. de Heidelberg) s'intéressait quant à elle aux échanges épistolaires des combattants et prisonniers. Dans le cadre du projet « Corpus 14 », développé par l'Univ. de Montpellier, et du groupe de recherche « EgoLing » de l'Université de Heidelberg, elle proposait de s'arrêter sur la correspondance de la famille Grandemange, en particulier du fils aîné qui fut envoyé au front avant d'être fait prisonnier. Ce corpus relève des « ego-documents » (Presser) et se prête notamment à l'analyse de la construction d'un ethos, d'une image du locuteur à travers par exemple le rôle qu'il endosse vis-à-vis de ses frères cadets. D'un point de vue linguistique, l'analyse permet de constater également le niveau de compétence grammaticale, syntaxique ou orthographique du soldat. Chez Joseph Grandemange notamment, considéré comme peu lettré, on relève de nombreuses formulations relevant d'un style oral et d'une interaction dialoguée, ainsi que de

fréquentes formules ritualisées. Ce corpus interroge enfin les phénomènes de censure ou d'autocensure à travers des périphrases ou des formulations codées à l'adresse de sa famille.

La Première Guerre mondiale, bien plus que la Seconde, a été marquée par l'édition de nombreux journaux de soldats, comme le soulignait Robert L. NELSON (Univ. de Windsor, Canada). Ceci est particulièrement vrai chez les soldats allemands qui avaient en grande majorité accès à un tel journal. L'examen des origines sociologiques des éditeurs montre qu'ils étaient majoritairement cultivés et issus des rangs des officiers. Dans le contenu de leurs journaux, ils exaltaient largement l'esprit de camaraderie et n'abordaient guère les combats, l'ennemi et plus largement les questions politiques et religieuses. Si ceci semble témoigner d'une large autocensure, Robert L. Nelson souligne néanmoins que les articles relevant de la propagande étaient très peu nombreux et que les éditeurs s'y opposaient par souci de crédibilité auprès de leur lectorat : il s'agissait avant tout de faire de leurs publications des journaux par et pour les soldats. Robert L. Nelson propose également une lecture des journaux à travers la problématique du genre dans la mesure où la représentation des femmes y est omniprésente, à l'inverse des lettres où elles sont souvent passées sous silence. De plus, les soldats se présentent comme des défenseurs de leur pays, ce qui amène en particulier les soldats allemands à évoquer et à justifier leur virilité.

L'intervention d'Isabella VON TRESKOW (Univ. de Ratisbonne) permet de percevoir toute la diversité des journaux francophones de prisonniers publiés en Bavière avec les exemples de cinq journaux, et dont les archives conservent parfois des éditions lacunaires. Leur publication fut interrompue suite à l'interdiction édictée en avril 1917 par mesure de répression, et certains ne reprirent pas leur activité à l'été 1917, lorsque l'interdiction fut levée. L'exemple du journal *l'Intermède*, publié dans le camp du Galgenberg à Wurtzbourg, témoigne de la culture et du professionnalisme de ses rédacteurs ainsi que des moyens techniques à leur disposition. La mise en page par exemple intègre des photographies, ce qui s'avère particulièrement moderne à cette époque. Le journal publie non seulement des articles touristiques, permettant une certaine évasion, par exemple en Bretagne, mais aussi de nombreux poèmes ayant pour thème l'exil ou encore la mort. Par l'intermédiaire de la culture, le journal prend ainsi une dimension politique. Celle-ci s'exprime également dans le journal *Baracke* par une ironie et une autodérision très prononcées, comme dans un article intitulé « Peut-on le

dire ? » qui fait référence à la censure et joue avec ses limites. A ce titre, Isabella von Treskow défend la thèse d'une censure assez peu stricte permettant au journal de remplir une fonction d'exutoire pour les prisonniers. Le journal *Le Pour et le Contre*, publié par les prisonniers de Ratisbonne, se présente quant à lui par son titre même comme un journal de débats et permet ainsi aux prisonniers de stimuler leur esprit critique et de participer aux controverses qui animent cette agora. La présence d'une rubrique consacrée à la ville de Ratisbonne va à l'encontre de la thèse selon laquelle les journaux de prisonniers seraient centrés sur le camp et ne s'intéresseraient pas à la culture locale. D'autres exemples de Nuremberg, de Landsberg ou encore d'Amberg et d'Ingolstadt furent également présentés.

### **Le camp de prisonniers de Ratisbonne : contexte historique et importance des activités culturelles**

Afin d'inscrire les recherches sur le camp de Ratisbonne dans une perspective historique, Georg KÖGLMEIER (Univ. de Ratisbonne) rappelait la situation de la ville avant et durant la Grande Guerre. Malgré une industrialisation tardive, la ville vit sa population croître considérablement au fil du XIX<sup>e</sup> siècle pour atteindre 53 000 habitants en 1910, tandis qu'elle en comptait 19 000 un siècle plus tôt. Dans cette ville de garnison du Royaume de Bavière, la guerre entraîna des difficultés d'approvisionnement en nourriture et en énergie et des mesures de rationnement furent prises dès 1915. Les difficultés économiques frappèrent jusqu'aux industries d'armement et la main d'œuvre du camp de prisonniers de Ratisbonne semble avoir été la bienvenue. Néanmoins, les connaissances actuelles demeurent insuffisantes pour évaluer son rôle exact dans l'économie locale.

Sur la base des archives retrouvées en 2008, Dominik BOHMANN (Univ. de Ratisbonne) dressait quant à lui un état des lieux des connaissances recueillies sur le camp de prisonniers de Ratisbonne et interrogeait en particulier le rapport entre contraintes et libertés dans la vie des prisonniers. Les archives montrent que les prisonniers français jouissaient dans certains cas de conditions de travail favorables et les annales judiciaires gardent la mémoire de relations nouées entre prisonniers et femmes issues de la population civile locale. Les premières études menées nécessitent toutefois d'être approfondies et ne permettent pas encore une connaissance précise de la composition sociologique des prisonniers, des maladies et des décès dans le camp ou encore de l'existence ou non d'enfants issus d'unions entre prison-

niers et civils. Si la captivité, le travail dans les commandos ou encore la censure constituaient des contraintes indéniables, le camp de Ratisbonne vit se développer une vie culturelle et culturelle propre qui permit aux prisonniers d'échapper à la passivité. Une chapelle fut érigée dans le camp, des représentations théâtrales et des concerts furent organisés et un journal édité, *Le Pour et le Contre*, durant près d'un an. Toutefois, outre l'interdiction des journaux en avril 1917, les représentations théâtrales subirent également des restrictions, notamment parce que, dans certains camps, les costumes furent utilisés dans le cadre d'évasions.

Les activités culturelles dans les camps de prisonniers furent ensuite abordées sous l'angle de la lecture, du théâtre et de la musique, en tenant compte en particulier des connaissances disponibles sur le camp de Ratisbonne. Comme le soulignait Rainer PÖPPINGHEGE (Univ. de Paderborn), la culture, ou plutôt la pluralité de cultures des camps de prisonniers offre un espace de réflexion, de retour sur soi, mais aussi d'exercice de son jugement et de combat contre la culture de l'ennemi. La vie culturelle était souvent institutionnalisée sous la forme d'un journal ou encore d'une bibliothèque. A ce sujet, Bernhard LÜBBERS (Staatliche Bibliothek Regensburg) rappelait que l'histoire des bibliothèques dans les camps de prisonniers restait à ce jour peu étudiée. Elle semblait assez bien pourvue à Ratisbonne et de nombreux camps disposaient d'un bibliothécaire, mais la situation était très variable selon les endroits. La lecture offrait de nombreuses vertus en permettant de s'occuper, de s'évader par l'esprit et d'échapper à la monotonie de la vie au camp pour ne pas sombrer dans la *Stacheldrahtkrankheit* (« psychose du barbelé »). La Croix Rouge, avec le fervent soutien d'Hermann Hesse, fournit de nombreux livres aux prisonniers de guerre allemands et mit également en circulation de petites bibliothèques mobiles pour permettre aux commandos de travail d'accéder aux ouvrages. Le futur Prix Nobel de Littérature gagna l'appui de mécènes et d'autres intellectuels, comme Stefan Zweig, Ludwig Thoma ou Gerhart Hauptmann. A Ratisbonne, de nombreuses initiatives furent également mises en place, par exemple par l'Institut des Dames Anglaises qui envoyait des livres aux prisonniers. On ignore les titres des ouvrages mais les informations dont on dispose montrent qu'ils relevaient de genres littéraires variés, avec une prédominance de la littérature de divertissement (environ 65 %). Le choix des titres faisait l'objet d'une censure et il était censé exercer une influence sur les prisonniers à des fins de propagande, mais les grands textes littéraires étaient généralement disponibles.

Bernhard Lübbers soulignait enfin que les nombreuses photographies de salles de lecture et de bibliothèques de camps divers en Allemagne qui sont conservées aujourd'hui relevaient elles-mêmes de la propagande : il s'agissait de montrer à l'opinion publique le bon traitement qui était réservé aux prisonniers.

L'accès aux livres permit par ailleurs de mettre en scène des pièces de théâtre, comme c'était le cas à Ratisbonne avec la compagnie des « Ratisbouffes ». Wolfgang ASHOLT (Université Humboldt, Berlin) notait l'allusion faite au théâtre des Bouffes du Nord et indiquait que le répertoire joué à Ratisbonne était très largement consacré aux dramaturges de l'époque tels que Feydeau, Guitry, Courteline ou Labiche. On ignore toutefois quelles œuvres étaient disponibles à la bibliothèque et les critères et formes de censure sont peu documentés. Le théâtre de boulevard avait connu un âge d'or dans le Paris de la Belle Epoque avant d'être exporté dans d'autres capitales européennes, ce qui donnait à ces représentations une dimension de revendication de la culture et de l'identité nationale françaises. Au-delà de leur fonction de divertissement, elles permettaient aux prisonniers d'échapper dans une certaine mesure aux contraintes de la vie au camp et de retrouver sur scène un cadre de vie souvent familial et petit-bourgeois, comme dans les saynètes de Courteline. Avant leur interdiction, prononcée dès 1916, les représentations étaient fréquentes à Ratisbonne, de deux à cinq par mois, et elles pouvaient durer jusqu'à cinq heures. Dans la perspective des études de genre, il faut enfin noter que certains prisonniers dans tous les camps se spécialisaient dans les rôles féminins (« Damendarsteller ») et qu'il subsiste de nombreuses photographies témoignant de l'avènement de véritables célébrités, mais ce domaine demeure peu étudié.

Le camp de Ratisbonne disposait également d'un orchestre appelé « Ratisboum boum », dont Susanne FONTAINE (Univ. des Arts de Berlin) présentait tout d'abord le chef, Marcel Gennaro. Ayant suivi un cursus d'études d'orgue, de composition et de direction d'orchestre, il faisait preuve d'un grand professionnalisme en adaptant les œuvres jouées selon les instruments disponibles et il savait aussi intégrer des musiciens peu expérimentés dans son ensemble. Le répertoire comptait des œuvres classiques de Rossini, Dvořák ou Grieg, un nombre important d'œuvres allemandes de Beethoven, Schubert ou Wagner, ainsi que de nombreuses pièces françaises de Lalo, Saint-Saëns ou Debussy. Le choix du répertoire pouvait parfois avoir une portée politique, par exemple avec les « Scènes alsaciennes » de Massenet, ce qui laisse penser

que la musique passait sous les radars de la censure. Par ailleurs, la tradition du café-concert était particulièrement présente et permettait de rappeler un élément majeur de la culture française de l'époque. Des études quantitatives présentées par Rainer PÖPPINGHEGE pointent des différences nationales quant au répertoire. Tandis que les prisonniers français consacraient en moyenne un tiers de leurs concerts aux compositeurs d'outre-Rhin, les prisonniers allemands ne jouaient que très peu d'œuvres françaises ou britanniques. Les rares sources disponibles semblent indiquer que les prisonniers anglais jouaient quant à eux peu de musique.

Un programme théâtral et musical fut ensuite présenté afin de permettre une immersion dans le contexte de l'époque. Grâce à la *Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik* furent d'abord interprétées des œuvres variées issues des programmes du camp de Ratisbonne, allant de la chanson « Auprès de ma blonde » à « la Sonate à Kreutzer » de Beethoven en passant par le lied de Schumann « Les deux grenadiers » d'après le texte « Die Grenadiere » de Heinrich Heine :

Nach Frankreich zogen zwei Grenadier',  
Die waren in Russland gefangen.  
Und als sie kamen ins deutsche Quartier,  
Sie ließen die Köpfe hangen.

Da hörten sie beide die traurige Mär :  
Dass Frankreich verlorengegangen,  
Besiegt und zerschlagen das tapfere Heer, –  
Und der Kaiser, der Kaiser gefangen.

[...]

Par une ingénieuse mise en abyme, l'*Akademie für Darstellende Kunst Bayern* montrait ensuite les prisonniers du camp de Ratisbonne mettant en scène *L'affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche. Cette comédie de boulevard met en scène deux personnages, Lenglumé et Mistingue qui, après leurs excès de boisson de la veille, se persuadent d'avoir assassiné une porteuse de charbon. En tentant coûte que coûte de garder la face et de s'extirper de cette situation, ils mettent en lumière une morale bourgeoise douteuse. Un siècle plus tard, le public de Ratisbonne pouvait ainsi découvrir les œuvres représentées dans le camp de prisonniers.



## L'expérience de la captivité

Au-delà de l'approche culturelle de la vie dans les camps de prisonniers, plusieurs interventions étaient consacrées aux conditions de vie qui y régnaient et aux rapports humains qui s'y établissaient.

Au sein des camps de prisonniers, les échanges étaient également d'ordre monétaire, comme le rappelait Hubert EMMERIG (Univ. de Vienne). La plupart disposait d'une monnaie interne au camp afin de réduire les risques d'évasion, de corruption des gardiens, mais surtout en raison d'un manque de monnaie en circulation en Allemagne. La Banque Impériale avait ainsi demandé dès décembre 1914 que des monnaies soient créées dans les camps, ce qui fut d'abord refusé par le Ministère de la Guerre prussien, avant que celui-ci ne reconnaisse les monnaies existantes en octobre 1915. De nombreux catalogues numismatiques furent édités dès 1919 pour dresser l'inventaire des pièces, des billets, des bons ou même de moyens de paiement plus insolites comme des pièces de tissu imprimées d'un côté. A Ratisbonne, des billets et des pièces étaient en circulation et ces dernières portaient l'inscription « KGR » pour *Kriegsgefangenenlager Regensburg*. Les archives conservent également des listes montrant à quel prix pouvaient s'acquérir des articles d'hygiène, des produits alimentaires, des cigarettes ou encore des crayons et du papier. Sur tout le territoire allemand, les autorités interdisaient que les prisonniers disposent de marks et que les monnaies en vigueur dans les camps n'en sortent pour éviter toute falsification.

Britta LANGE (Université Humboldt, Berlin) montrait comment certains prisonniers étaient devenus durant leur captivité des objets d'études anthropologiques et linguistiques. Dès 1915, une commission scientifique réunie à Vienne décida de collecter des données sur les mensurations, le périmètre crânien ou encore la couleur de peau des prisonniers, mais aussi de réaliser des photographies ou des moulages de leurs visages. L'objectif poursuivi était d'opérer des distinctions entre des supposées races, et les deux docteurs ayant travaillé à partir de ces données ont d'ailleurs par la suite intégré le NSDAP. De manière assez similaire, les transcriptions phonétiques et les enregistrements sonores réalisés sous la direction d'une commission scientifique berlinoise visaient à établir des catégories parmi des variantes linguistiques. Dans une perspective d'histoire des sciences, on peut ainsi retracer à travers les nombreux documents archivés la manière dont cette démarche pseudo-scientifique entendait distinguer les hommes selon des critères ethniques.

Uta HINZ (Univ. de Düsseldorf) analysait les conditions de vie dans les camps de prisonniers et soulignait les mutations profondes qui s'y produisirent au fil du conflit. Par un phénomène de totalisation de la guerre, les camps de prisonniers acquirent une dimension économique de premier plan : simples organisations militaires en 1914, ils se structurèrent et s'organisèrent à partir de 1915 avant de multiplier les commandos de travail pour soutenir l'activité économique. Tandis que les Conventions de La Haye stipulaient que le travail des prisonniers ne devait en aucun cas être lié à des opérations de guerre, leur participation à l'effort de guerre, notamment dans l'industrie d'armement, fut de plus en plus légitimée dès 1915. C'est d'ailleurs ce principe qui donne son titre à l'ouvrage d'Uta Hinz, *Not kennt kein Gebot*<sup>3</sup>. Les prisonniers furent répartis en cinq catégories selon leur capacité de travail et de nombreuses sanctions furent prononcées pour exercer une pression sur cette main d'œuvre. Parallèlement, tandis que l'Allemagne entendait traiter ses prisonniers comme ses propres soldats au début de la guerre, elle les soumit au rationnement à partir de 1915 et subordonna ainsi les conditions de détention aux nécessités de la guerre. Malgré l'hétérogénéité des conditions de détention, Uta Hinz relevait ainsi un processus de brutalisation dans les camps allemands. Durant la première moitié du conflit, les gardiens avaient plutôt tendance à se montrer répressifs, en particulier avec les prisonniers russes, tandis que les autorités veillaient à ce qu'ils soient bien traités. Après deux ans de guerre, les relations entre prisonniers et gardiens semblent plutôt s'être apaisées, laissant la place à davantage de confiance et de laisser-aller, mais des actions de sabotage notamment menèrent les autorités à demander plus de vigilance et de répression, par exemple avec l'interdiction des journaux de prisonniers en 1917. Pour affiner cette approche, il s'avère nécessaire d'opérer des distinctions selon l'origine des prisonniers.

Précisément, Oxana NAGORNAIA (Univ. de Tcheliabinsk, Russie) s'arrêtait sur les relations entre les prisonniers russes et les ressortissants des autres pays de l'Entente au sein des camps allemands. Les premiers, au nombre de 1,4 millions, ne disposaient pas du même statut au sein des camps, ils ne bénéficiaient pas du soutien de leur État et ils restèrent plus longtemps en captivité, parfois jusqu'en 1922. La propagande allemande assimilant les Slaves à

---

<sup>3</sup> Uta Hinz, *Gefangen im Großen Krieg, Not kennt kein Gebot : Kriegsgefangenschaft in Deutschland 1914–1921*, Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte : Neue Folge 19 (Essen : Klartext-Verl., 2006).

des barbares, ils étaient généralement moins bien traités et moins bien nourris, si bien que le taux de mortalité atteignait 6 % dans leurs rangs. Outre la barrière de la langue, cette différence de traitement contribuait à entretenir une hiérarchie et de mauvaises relations entre Russes d'une part et Français et Britanniques de l'autre. Entre ces alliés, qu'on ne saurait considérer comme des amis, les ressentiments culturels vis-à-vis des Slaves étaient assez présents également. Toutefois, il faut distinguer les officiers des autres soldats puisque les officiers russes jouissaient de meilleures conditions de détention et s'adonnaient à des activités culturelles, par exemple avec la publication d'un journal intitulé *Skwosnjak* dans le camp de Nuremberg. Leurs relations avec les officiers britanniques et français n'étaient pas exemptes de préjugés mais elles étaient plus cordiales, et ils organisaient ensemble des cérémonies funèbres ou des activités culturelles. L'exemple le plus marquant demeure celui du Général Mikhaïl Toukhatchevski qui entretenait des relations amicales avec un autre prisonnier célèbre, le Général De Gaulle.

Les organisateurs prévoient prochainement une publication des actes du colloque.



# *Kapitel*

Herausforderungen der Nanophilologie . . . . .	615
Laboratorien des (narrativen) Wissens	
Ottmar Ette	



# Herausforderungen der Nanophilologie

## Laboratorien des (narrativen) Wissens

Ottmar Ette (Potsdam)

**ZUSAMMENFASSUNG:** Lyrische Mikronarrative lassen uns nicht zur Ruhe kommen. Mit ihren verdichteten Bewegungsmustern entfalten sie ein LebensWissen, ÜberLebensWissen und ZusammenLebensWissen, das seine ästhetische Kraft aus einem Verfahren der Miniaturisierung gewinnt, welches trotz einer Potenzierung sprachlicher Dichte auf die Modellierung einer kohärenten, aber widersprüchlichen und komplexen Welt abzielt. Seit den Anfängen der Literaturen im Gilgamesch-Epos Mesopotamiens, den ägäischen Epen Homers wie im chinesischen Shi Jing, bis hin zu den lyrischen Bewegungen und sprachlichen Vektorialisierungen der Gegenwart in der Dichtung F.A. Olivers wird dieses Verfahren zur zentralen Herausforderung einer philologischen Wissenschaft jenseits der alleinigen Beschäftigung mit epischen Texten als kontinentalen Landmassen des Erzählens, als Beschäftigung mit deren Aufbrechen in fraktale Erzählmuster, welche schließlich die Bedeutung einer archipelischen Beschaffenheit von Kurz- und Kürzestformen des Schreibens als Erfahrungs- und Lebenswissen für die Geschichte der Literatur offenbart.

**SCHLAGWÖRTER:** Nanophilologie; modèle réduit; bricolage; Gilgamesch-Epos; Shi Jing; Oliver, F.A.; Auerbach, Erich

## *Motion and Emotion: Unruh und Unruhe*

Wollten wir die Kürzestformen der Literatur mit einer Bewegung, sei sie innerer oder äußerer Art, in einen Zusammenhang bringen, folglich die Mini-fiktionen, um die es im folgenden aus nanophilologischer Perspektive<sup>1</sup> gehen soll, mit dem Spannungsfeld von *motions and emotions* in Verbindung setzen, so würde sich hierfür wohl am überzeugendsten das Gefühl beziehungsweise die *Bewegung* der Unruhe anbieten. Doch wie ließe sich Unruhe definieren?

Die *Unruh*, so lesen wir im Brockhaus, ist ein „Teil in Uhren, der mit einem mechan. oder elektr. Unruhschwingsystem in Verbindung mit einer Spiralfeder den Gang regelt.“<sup>2</sup> Der solchermaßen durch die Unruh geregelte Gang

<sup>1</sup> Vgl. hierzu *Nanophilologie: literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*, hrsg. von Ottmar Ette (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008).

<sup>2</sup> *Der Große Brockhaus in zwölf Bänden*, Achtzehnte, völlig neubearbeitete Auflage (Wiesbaden: F.A. Brockhaus 1980), Bd. 11, 613.

meint nicht den Gang beim Menschen, nicht den Gang beim Tiere und auch nicht den Gang in der Geologie, die uns beim Nachschauen unter diesem Stichwort entgegentreten, sondern den Gang einer Uhr: „a) die Größe, deren Zahlenwert angibt, wieviel eine Prüfuhr gegenüber einer Normaluhr in einer bestimmten Zeit vor- oder nachgeht, meist in s/d (Sekunden pro Tag) gemessen. b) ältere Bez. für die Hemmung einer Uhr.“<sup>3</sup>

Mit diesen Worten wird aus der Perspektive der Mechanik einer Uhr ein Begriffsfeld abgesteckt, welches die Unruh (und mit ihr die Unruhe) zum einen mit der Dynamik von Bewegungen und zum anderen mit der Messung von Zeit in Verbindung bringt. Denn jener kleine, aber zentrale Teil einer mechanischen Uhr, der mit einer Sprungfeder gekoppelt ist, erzeugt durch das Aufziehen dieser Sprungfeder eine schnelle, rhythmische, kurz-schwingende Bewegung, deren Dynamik es erlaubt, innerhalb eines gegebenen Bewegungs-Raumes die Zeit so zu messen, dass sie an einer Norm ausgerichtet oder die Norm an ihr ausgerichtet werden kann. Damit aber können der normale Gang – gleichsam der Gang der Geschichte – und folglich die normgebende Zeitmessung festgelegt werden. Ein Abweichen von dieser Norm als Abweichung in der Zeit wird in Metaphern der Bewegung und des Ganges als ein Vorgehen oder ein Nachgehen bezeichnet, die ihrerseits mit der sich ebenso beständig wie rasch sich bewegenden Unruh rückgekoppelt sind.

Nicht allein in Regionen und Ländern wie dem Schwarzwald und der Schweiz, wo bekanntlich die Liebe zu hochgradig fortentwickelten mechanischen Uhren wohl ein Bewusstsein dafür erhalten haben mag, dass der Gang, der Fortgang und die Fortbewegung wie auch die Zeit, die Zeitmessung und deren Abweichungen ohne die Existenz der Unruh nicht zu denken sind, ist es selbst in Zeiten einer vorherrschend nicht-mechanischen Erzeugung von Zeit und Zeitmessung nachvollziehbar, dass das große Gefühl der Unruhe auf höchst intensive Art mit jenem Teil einer Mechanik in Beziehung und Verbindung steht, der dafür sorgt, dass alles in Gang und damit in Bewegung bleibt. Unruhe verbindet sich mit Raum und Zeit, lässt sich im Raum und an der Zeitnorm messen, ja mehr noch: Die Ökonomie in der Mechanik dieser Unruhe beinhaltet ein Aufgezogensein, eine von einer Sprungfeder gespeicherte Spannung, die bei einem guten Gang der Uhr die aufgezogene Energie über einen langen Zeit-Raum speichert und in eine Bewegung verwandelt, welche in ihrer Vektorizität noch näher zu untersuchen ist.

<sup>3</sup> *Der Große Brockhaus*, Bd. 4, 337.



Man könnte die Unruh und die Verbindung zwischen Unruh und Spiralfeder<sup>4</sup> als das eigentliche Herzstück jeder mechanischen Uhr bezeichnen, wird von hier aus doch der Kreislauf gesteuert, welcher über ein komplexes Räderwerk die oszillierenden Bewegungen der Unruh in die gerichteten, sich stets nur in eine Richtung fortbewegenden Kreisbewegungen der Zeiger auf dem Zifferblatt überträgt. Mit anderen Worten: Das Schwingen wird vom bereits erwähnten „Unruhschwingsystem“<sup>5</sup> aus einer pendelnden in eine gerichtete Vektorizität übersetzt, so dass sich daraus eine Rotation stets und ausschließlich ‚im Uhrzeigersinn‘ ergibt. Ein entscheidender Faktor innerhalb dieser Mechanik ist demzufolge die möglichst reibungslose Übersetzung einer Spannung, einer vektoriell nicht gerichteten Unruhe in eine gerichtete Bewegung, liegt hierin doch der eigentliche Uhrzeigersinn. Durch das Aufziehen der Spiralfeder speichern wir Energie in der Antriebsfeder der Uhr, auf die wir direkt mechanisch einwirken. Auf die Unruh können wir jedoch von außen niemals direkt, sondern nur indirekt, über das Aufziehen der Uhr oder deren Drehen und Schütteln, Einfluss nehmen.

Uhren lassen sich deshalb definieren als „Messinstrumente, die den Ablauf der Zeit in gleichmäßigen Zeitspannen lückenlos zählen und anzeigen“<sup>6</sup>. Für diese Lückenlosigkeit und Kontinuität sorgt das Drehpendel des Unruhschwingsystems, zur Aufrechterhaltung der Schwingungen ist – je nach Konstruktionsart der Uhr – in der Regel während jeder Vollschiwingung ein- oder zweimal Energie von der Spiralfeder her zuzuführen, gesteuert durch eine Art der Rückkoppelung durch das Schwingsystem selbst<sup>7</sup>. Inwiefern diese Prinzipien der einmal in Gang gesetzten Uhr mit ihrer selbststeuernden Mechanik und ihrem komplizierten Räderwerk die Totalmetapher für die Welt und die gesamte Schöpfung gerade auch in der Sattelzeit der Moderne lieferten, ist bekannt und muss an dieser Stelle nicht eingehender behandelt werden. In der Tat konnte Gott als der große Uhrmacher gedacht werden. So formulierte etwa ein Voltaire: „L’univers m’embarrasse, et je ne puis songer que cette horloge existe et n’ait point d’horloger.“<sup>8</sup> Die Verbindung des von ihrer Unruh angetriebenen Uhrwerks zur Schöpfung, zur Kreation, ist zumindest in einer abendländischen Perspektive evident. Dies geht weit über jene be-

<sup>4</sup> Vgl. hierzu die technischen Erläuterungen in *Der Große Brockhaus*, Bd. 11, 560–1.

<sup>5</sup> *Der Große Brockhaus*, Bd. 11, 613.

<sup>6</sup> *Der Große Brockhaus*, Bd. 11, 570.

<sup>7</sup> *Der Große Brockhaus*, Bd. 11, 571.

<sup>8</sup> Voltaire, *Les systèmes et les cabales, avec des notes instructives*, nouvelle édition, corrigée et augmentée [sic!] (London, 1772), 18.

wundernswerte Kreativität hinaus, die noch heute, in den Zeiten hochtechnisierter Zeitmessung, in der Uhrenindustrie an der Präzision der Unruh und ihrer Ganggenauigkeit feilt.

Die nachfolgenden Überlegungen verbinden sich mit dem Versuch, das Spannungsverhältnis zwischen *motion* und *emotion*, zwischen innerer und äußerer Bewegung näher zu erkunden, um hierbei Ökonomie und Vektorizität der Unruhe für den Bereich der Kurz- und Kürzesterzählungen zu erhellen und nanophilologisch fruchtbar zu machen. Denn wenn es innerhalb nicht weniger komplexer und im übrigen durchaus umkehrbarer Vektorizitäten möglich ist, den *Stolz* – als *Stolz auf* etwas – als ein rückwärtsgerichtetes großes Gefühl zu verstehen, das man nicht ohne Mühe in einen *Stolz* nicht nur auf etwas Geleistetes, sondern auch in *Stolz* auf etwas künftig zu Unternehmendes umpolen kann<sup>9</sup>; und wenn es nicht weniger denkbar ist, die *Angst* – als *Angst vor* etwas – in ihrer Ausrichtung an einem Künftigen als einem zumeist unmittelbar Bevorstehenden zu deuten und auch zu beeinflussen<sup>10</sup>: Dann lässt sich das gegenüber *Stolz* und *Angst* nicht weniger große Gefühl der *Unruhe* auch in seiner Vektorizität auf eine Weise bestimmen, die ihre Ökonomie verdeutlicht und zugleich die Möglichkeiten aufzeigt, auf diese vektorielle Dimension der *Unruhe als Movens* in einem positiven, reflektierten und vor allem kreativen Sinne Einfluss zu nehmen. Dass diese Einflussnahme nicht unmittelbarer und direkter Natur sein kann, scheint mir anhand der soeben kurz skizzierten Mechanik der Uhr und ihres Herzstückes, der sogenannten Unruh, evident zu sein.

Doch damit nicht genug. Dass sich die Bezeichnung des zentralen Bauteils eines Uhrwerks als „Unruh“ keinem Zufall verdankt, mag die Tatsache belegen, dass der technische Vorläufer der Unruh im Deutschen als „Unrast“ bezeichnet wurde<sup>11</sup>. Dabei ist für unsere Zielstellung weniger interessant, dass in der Geschichte unserer historischen Moderne bereits 1675 Christiaan Huygens ein französisches Patent für die Umsetzung einer Idee

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Ottmar Ette, „Stolz und Konvivenz – Stolz auf Konvivenz: zum epistemologischen Potential der Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft“, in *Literaturwissenschaft heute: Gegenstand, Positionen, Relevanz*. Mit 6 Abbildungen, hrsg. von Susanne Knaller und Doris Pichler (Göttingen: V&R unipress 2013), 83–123.

<sup>10</sup> Vgl. Ottmar Ette, „Angst und Katastrophe/Angst vor Katastrophen: zur Ökonomie der Angst im Angesicht des Todes“, in *Unfälle der Sprache: literarische und philologische Erkundungen der Katastrophe*, hrsg. von Ottmar Ette und Judith Kasper (Wien, Berlin: Verlag Turia & Kant, 2014), 233–70.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu den Eintrag „Unruh (Uhr)“, [https://de.wikipedia.org/wiki/Unruh\\_\(Uhr\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Unruh_(Uhr)), Zugr. am 18.8.2014.

von Jean de Hautefeuille erteilt wurde<sup>12</sup>. Seit diesem Zeitpunkt aber lässt sich die Unruh im modernen Sinne als „ein präzises, aus Metall gefertigtes kleines Schwungrad, das an den Wellenenden Zapfen zur Lagerung hat“<sup>13</sup>, bezeichnen. Gerade den verschiedenen Techniken der Lagerung des Schwingsystems beziehungsweise der Unruhe sowie der Sicherung vor Stößen und Schocks kommt mit Blick auf die Ganggenauigkeit eine große Wichtigkeit zu. Zur Kompensation werden auch hier oftmals selbstregulierende Mechanismen verwendet<sup>14</sup>, welche die Unruh vor Umwelteinflüssen möglichst umfassend schützen sollen.

Die Unruh beziehungsweise das Unruhschwingsystem lässt sich damit als ein vielfach gegenüber äußeren Einflüssen geschütztes, aber keineswegs autarkes oder unbeeinflussbares System begreifen, für dessen Funktionsweise eine regelmäßige Energiezufuhr, die freilich nicht kontinuierlich zu sein braucht, zusammen mit einer fortgesetzten Pflege die unabdingbare Voraussetzung bildet. Nicht nur die Ganggenauigkeit und Präzision der Zeitmessung, sondern auch die Lebensdauer hängen ebenso von einer möglichst perfekten Sicherung wie von einer regelmäßigen Pflege und Energiezufuhr ab. Nur dann kann eine Uhr ein ganzes Menschenleben überdauern.

Stellt man sich der Frage, was nicht die Uhren, sondern den Menschen antreibt und vielleicht mehr noch, *was* den Menschen *wie* antreibt, dann ist es keineswegs unumgänglich, sofort nach dem *Warum* und parallel hierzu nach einer gerichteten Bewegung, nach einer klar definierbaren Intentionalität zu fragen. Denn beschäftigen wir uns mit der Unruhe, dann wäre es sicherlich verkürzend, wollten wir für diese innere Bewegung, für diese Emotion *und* Motion, von der Annahme eines klar bestimmbar Begehrens nach einem deutlich umrissenen Gegenstand oder nach einem transparent formulierten Ziel ausgehen, das auf einem mehr oder minder gerade gerichteten Weg erreicht werden könnte. Das in den Literaturen der Welt gespeicherte und immer wieder neu generierte Lebenswissen zeigt uns, wie multidirektional, komplex und paradox die Beweg-Gründe menschlichen Handelns sind. Was also treibt menschliches Handeln an?

Die Unruhe ist, ganz wie die Unrast, – und dies könnte uns für unsere Überlegungen als Ausgangshypothese dienen – keiner eindeutig gerichteten Vektorizität zuzuordnen. Anders als der sich auf eine (an die Gegenwart her-

---

<sup>12</sup> „Unruh (Uhr)“.

<sup>13</sup> „Unruh (Uhr)“.

<sup>14</sup> Vgl. „Unruh (Uhr)“.

anrückende) Vergangenheit beziehende Stolz, und anders als die sich auf eine (an die Gegenwart heranrückende) Zukunft beziehende Angst, kennt die Unruhe keine eindeutig attribuibare Bewegungsrichtung, wohl aber eine hohe Intensität der Bewegung. Anders als andere große Gefühle beinhaltet sie keinen Stolz *auf* und keine Angst *vor* etwas, sondern impliziert eher eine Unruhe *angesichts* von Phänomenen, die uns in nächster Zeit gegenüber treten oder uns vor kurzem gegenübergetreten sind. Zugleich und vor allem aber ist die Unruhe ein *Movens*, eine Bewegungsmaschinerie, die uns in Gang setzt und mit Blick auf eine zeitlich durchaus breit gefächerte Gegenwart in Bewegung setzt oder hält. Die Unruhe ist ein Beweg-Grund in sich, an sich und für sich.

### Narratives Lebenswissen: vom Erzählen der Unruhe

Zu den in den vergangenen Jahren erfolgreichsten Bänden in der deutschsprachigen Literatur zählt auch ein Buch des 1948 in Zürich geborenen Schweizer Schriftstellers, Drehbuchautors und Kolumnisten Martin Suter, das erstmals 2012 unter dem Titel *Abschalten: die Business Class macht Ferien*<sup>15</sup> erschien und es bis auf die Spiegel-Bestsellerliste schaffte. Der kleine Band enthält insgesamt 59 Kurz- und Kürzesterzählungen, die sich auf humorvolle, satirische und nicht selten bissige Weise mit den mehr oder minder verzweifelten Versuchen männlicher Vertreter des mittleren und teilweise oberen Managements beschäftigen, die eigenen Ferien (wie auch die Ferien ihrer Familien oder Mitarbeiter) zu gestalten. Die fünf Zwischentitel „Burn-out“, „Ferien-Management“, „Quality Time“, „Fit- & Wellness“ und „Zurück im Büro“, welche die kurzen Prosatexte untergliedern, zeigen bereits paratextuell an, welches die thematischen Leitlinien jener Narrationen sind, die in ihrer Gattungszugehörigkeit bisweilen als Kurzerzählungen, bisweilen aber auch deutlich als Mikroerzählungen (im Sinne der *microrrelatos*) zu bezeichnen sind. Sie präsentieren in kondensierter narrativer Form ein Lebenswissen und ÜberLebenswissen<sup>16</sup> rund um einen Berufsstand, der sich in der Selbstwahrnehmung, aber auch gerne in der Fremdwahrnehmung – wie es die Kurzerzählung „Eigenbild/Fremdbild“ in nächtlicher Umfrage

<sup>15</sup> Martin Suter, *Abschalten: die Business Class macht Ferien* (Zürich: Diogenes, 2012); ich zitiere nach der 2014 erschienenen Taschenbuchausgabe.

<sup>16</sup> Vgl. hierzu Ottmar Ette, *ÜberLebenswissen: die Aufgabe der Philologie* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004).

im heimischen Ehebett bewusst auf die Spitze treibt<sup>17</sup> – als gesellschaftliche Elite versteht und geriert.

Die Suche nach den Möglichkeiten des eigenen Abschaltens und die unterschiedlichsten Formen des Nicht-Abschalten-Könnens, denen die Protagonisten unterliegen oder ausgeliefert sind, lassen eine Erzählwelt entstehen, in der die literarischen Figuren einer Schweizer Firmenelite von einer in den Ferien grassierenden Unruhe heimgesucht wird, die sie zumeist vergeblich in den Tempeln der Fitness und Wellness<sup>18</sup>, oder in scheinbar erholsamen Einrichtungen wie dem Hotel „Bergruh“<sup>19</sup>, zu bekämpfen suchen. Doch Zeit ist nicht vorhanden, Ruhe ist nicht zu finden. Das immer wieder beschleunigt vorangetriebene Geschehen stürmt – nicht zuletzt auch dort, wo eigentlich gar nichts geschieht – rastlos einem schnellen erzählerischen Ende entgegen, um in der sich anschließenden Kürzesterzählung von neuem Anlauf zu nehmen und zu einem weiteren abrupten, aber stets lustvollen Finale zu finden. Es ist, als könnten nicht nur das Schweizer Management, sondern auch die hier dargebotene Erzählprosa nicht abschalten.

Für die Figuren wie für das von Martin Suter implementierte serielle Erzählmodell gilt, was vom Protagonisten der Kurzerzählung „Glaser lässt abschalten“, die dem Band „Anstelle eines Vorworts“ vorausgeschickt ist, ausgesagt wird:

Stress, sagt sich Glaser, ist ja nur die Unfähigkeit abzuschalten. Und Unfähigkeiten jeder Art sind für Glaser, wenn überhaupt, vorübergehende Erscheinungen. Er nimmt sich also vor, in Zukunft beim Verlassen des Büros abzuschalten. Aber er findet den Schalter nicht.<sup>20</sup>

Das gesamte Unruhschwingsystem bleibt damit in Bewegung und lässt sich nicht abschalten. Die hier in Szene gesetzte Art von Unruhe erscheint in ihrem ständigen Oszillieren, in ihrem ununterbrochenen Hin- und Herpendeln freilich nicht als kreativ, sondern nur als erschöpfend und weitgehend sinnlos – wie gemacht für ein ebenfalls aus der Schweiz kommendes „Handbuch der Ratlosigkeit“<sup>21</sup>.

Für diese unsägliche Unproduktivität geradezu paradigmatisch ist eine Mikroerzählung, die auf anderthalb Seiten Länge der Abteilung „Ferien-

---

<sup>17</sup> Suter, *Abschalten*, 96–8.

<sup>18</sup> Suter, *Abschalten*, 127.

<sup>19</sup> Suter, *Abschalten*, 61.

<sup>20</sup> Suter, *Abschalten*, 10.

<sup>21</sup> Vgl. *Handbuch der Ratlosigkeit*, 17 Einträge, hrsg. von Elfriede Czurda, Friederike Kretzen und Suzann-Viola Renninger (Zürich: Limmat, 2014).

Management“ zugeordnet ist. Unter der Überschrift „Reassessment“ nimmt sie die Ferienbeschäftigungen einer wie stets männlichen Führungskraft aufs Korn, welche während der Urlaubstage genussvoll über eine vollständige Überprüfung ihrer „oberen Kader“ nachsinnt und entsprechende Pläne entwirft. Dabei wird bereits im *incipit* die Unruhe gleichsam in der Hierarchie verankert und institutionalisiert:

Ab einer gewissen Hierarchiestufe dienen Ferien nicht mehr dem Zweck, ein paar Tage den Job zu vergessen, sondern dem, ein paar Tage ungestört an diesen denken zu können. Untermann hat diese Hierarchiestufe schon vor Jahren erreicht und verbringt deshalb seine Sommerferien mit einem Schreibblock und etwas Managementlektüre an den jeweils schattigsten Plätzchen der jährlich wechselnden Feriendestinationen seiner Frau.<sup>22</sup>

In diesem Jahr also verbringt Untermann die Ferien fasziniert von der (einem Fachartikel entnommenen) Idee eines *Reassessment* seines „Topkaders“<sup>23</sup>, angetrieben von der Verlockung, „eine objektive Bestandsaufnahme des Leistungspotentials und der möglichen Risiken“<sup>24</sup> vornehmen zu können. Die velociferische Atemlosigkeit und das Machtkalkül von Evaluationen werden hier im Kontext vermeintlich exzellenter Strukturen<sup>25</sup> in all ihrer effizienten Ineffizienz sichtbar gemacht. So entwirft Untermann eine regelmäßig vorzunehmende Evaluation ebenso der „Managementkompetenzen“<sup>26</sup> wie der „psycho-physischen Leistungsfähigkeit“<sup>27</sup> seiner Führungskräfte und erfreut sich bereits an der Vorstellung, mit welchem Schrecken die von ihm abhängigen Topkader auf die Androhung ständiger Evaluationen ihrer Problemlösungskompetenzen, Führungskompetenzen oder ihrer jeweiligen Begeisterungsfähigkeit reagieren werden. Untermanns Motivationslage ist klar: „Die Aussicht auf ein Reassessment würde die Bande aufrütteln und daran hindern, sich auf ihren vermeintlichen Lorbeeren auszuruhen“<sup>28</sup>. Auf der Grundlage seiner eigenen Unruhe, seines eigenen Nicht-Abschalten-Könnens, will der Boss gerade in seinen Ferien seine Mit-

<sup>22</sup> Suter, *Abschalten*, 59.

<sup>23</sup> Suter, *Abschalten*, 59.

<sup>24</sup> Suter, *Abschalten*, 59.

<sup>25</sup> Vgl. hierzu Ottmar Ette, „Exzellenz(en), velociferische: zum Bestiarium blendender Bologna-Eliten“, in *Unbedingte Universitäten: Bologna-Bestiarium*, hrsg. von Johanna-Charlotte Horst u.a. (Zürich, Berlin: diaphanes, 2013), 105–10.

<sup>26</sup> Suter, *Abschalten*, 59.

<sup>27</sup> Suter, *Abschalten*, 59.

<sup>28</sup> Suter, *Abschalten*, 60.

arbeiter folglich nicht zur Ruhe kommen lassen, sondern lustvoll in eine Überprüfungs spirale hetzen.

In der symbolischen Machtausübung besteht der eigentliche „Zweck der Übung“<sup>29</sup> – und gerade nicht in einer wirklichen Evaluation, welche die Evaluierer selbst miteinbeziehen müsste. Die ins Auge gefasste pausenlose Überprüfung dient lediglich dazu, die von ihm abhängigen „Topkader“ in dauerhafte Unruhe, nicht aber aus ihren Führungspositionen zu versetzen. Denn etwas grundlegend zu verändern, kann keinesfalls im Interesse dieses *Chief Executive Officer* liegen. So heißt es im Stilmittel erlebter Rede: „Durchfallen würde selbstverständlich keiner. Wäre ja noch schöner. Er wäre ein unfähiger CEO, wenn er Leute in Toppositionen sitzen hätte, die ihrer Aufgabe nicht gewachsen sind“<sup>30</sup>. So wendet sich die Unruhe des Chefs auch rasch von der so liebgewonnenen Vorstellung eines *Reassessment* wieder ab, könnten die Ergebnisse einer Evaluation doch die eigene Führungsposition gefährden. Und so bleibt alles nur ein Sturm im Cocktailglas der Ferien.

Mit beißendem Spott wird in dieser Mikroerzählung von Martin Suter in wenigen Abschnitten das Rasterbild einer Führungskraft entworfen, die auch unter anderen Namen in ihrer Unruhe und ihren unvermittelten Richtungswechseln aus immer wieder veränderten Perspektiven portraitiert wird: Die Mikroerzählungen des Schweizer Autors bilden thematisch gruppierte serielle Abfolgen einer Kurzprosa, die ihren Lesern kaum einmal Zeit zum Durchatmen lässt und so die Atemlosigkeit und Kurzatmigkeit der und des von ihm Dargestellten in einen raschen, scharf pointierten Rhythmus übersetzt. Der Schweizer Autor führt auf diese Weise den generischen Hang dieser literarischen Kürzestformen mit einer thematischen Ausrichtung eng, deren doppelte und doch aufeinander abgestimmte Rhythmik sich erfolgreich auf den Leserhythmus des Publikums zu übertragen scheint. Entscheidend ist hier freilich, dass es sich bei den Texten dieses Bandes nicht um isolierte Kürzestformen handelt, sondern um 59 Erzähltexte, die in einer relationalen *Kotextualität* aufs Engste miteinander verbunden und ebenso in mehr oder minder umfangreichen Serien oder archipelischen Strukturierungen angeordnet sind. Alle sind mit allen verbunden und beleuchten sich wechselseitig, bleiben zugleich aber isoliert und getrennt voneinander lesbar.

---

<sup>29</sup> Suter, *Abschalten*, 60.

<sup>30</sup> Suter, *Abschalten*, 60.

Das virulente Thema der Unruhe setzt sich bis in den letzten Mikrotext fort, der „Anstelle eines Nachworts“ den Band unter dem Titel „Zukunftsängste“ abschließt. Hier springt die Unruhe von der Führungsetage der stets von Entlassungen und einem Überflüssigwerden bedrohten Männer auf ihre Frauen über, die etwas klischeehaft nach einer gemeinsamen Sitzung des *Face forming* noch ein wenig plaudern und sich ihre Ängste anvertrauen. Die Zukunftsängste von Frauen, deren Männer in die „Alleroberste Liga“<sup>31</sup> aufgestiegen sind, scheinen von deutlich geringerer existenzbedrohender Natur: Sie werden vielmehr schlaglichtartig und in einzelnen Gesprächsfetzen als die Furcht davor dargestellt, vom BMW zum Twingo und von den Ferien auf den Seychellen auf Ferien im Schweizer Jura absteigen zu müssen und somit sozial auf ein Mittelmaß zurückgeworfen zu werden. Doch die eigentliche Unruhe gilt der angsteinflößenden Möglichkeit, dass die beiden Freundinnen ihre Männer im Falle einer Arbeitslosigkeit ganztagig um sich hätten. Die eine öffnet der anderen die Augen:

„Dann ist er immer da. Wenn du aufwachst, ist er da, wenn du frühstückst, ist er da, wenn du aus dem Haus gehst, ist er da, wenn du zurückkommst, ist er da.“ „Daran habe ich noch gar nicht gedacht.“ „Man soll auch nicht immer als Erstes an das Allerschlimmste denken.“<sup>32</sup>

Mit diesem Ende der Mikroerzählung wie des gesamten Bandes werden nicht nur die traumatisierenden Aussichten auf künftige Szenen einer Ehe bitterböse projiziert, sondern zugleich die Möglichkeiten einer Gattung wahrgenommen, in verdichteter (und wie noch zu zeigen sein wird: in miniaturisierter) Form auf wenigen Zeilen die verwickelte Totalität eines individuellen Lebens oder einer gesamten sozialen Schicht zu kondensieren. Die spezifische Situation einer von Zukunftsängsten bedrohten, wohlhabenden Schweizer Gesellschaft erscheint dabei aus der Perspektive ihrer stetigen Unruhe, haben die Ferien doch weder in den Bergen noch am Strand bei den Protagonisten die Ruhe einkehren lassen, sondern nur zu weiterer beunruhigender Beschleunigung geführt. Das Führungspersonal ist in jeglicher Hinsicht nicht abzuschalten.

Die Rückkehr aus den Ferien führt besonders bei jenen Kürzesterzählungen, die unter der Überschrift „Zurück im Büro“ versammelt sind, zu stark verdichteten Kurzportraits der eigenen Endlichkeit, der eigenen Überflüssigkeit, des eigenen Endes dieser Elite. Auch wenn bei diesem Bestseller viel-

<sup>31</sup> Suter, *Abschalten*, 187.

<sup>32</sup> Suter, *Abschalten*, 187.



fach die Gefahr besteht, in das Erwartbare, ja in das Gemeinplatzartige abzugleiten, so sind die vielen Detailbeobachtungen aus dem Alltagsleben doch so präzise und erhellend gestaltet, dass in dieser Textserie von Mikrokosmen unversehens ein Makrokosmos<sup>33</sup> westlicher Beschleunigungsgesellschaften entsteht. Damit zeigt sich aber auch in diesen Kürzesttexten jenes Bestreben (nicht allein in) der abendländischen Literatur, die literarische Darstellung auf die Repräsentation einer Totalität hin auszurichten. Wie unterm Brennglas, wie in einem Laboratorium werden Gestaltungsformen narrativen Lebenswissens in verdichteter Form vor Augen geführt. Erzählen zielt auf Totalität – auch und gerade dann, wenn die Erzählgattung durch Kürze brilliert. Auch kürzeste Erzählformen unternehmen Welterschöpfung, ein *Worldmaking*<sup>34</sup> in verdichteter Form. Eben dies aber ermöglicht es uns, die Frage nach der Mikroerzählung und der Minifiktio auf grundlegende Entwicklungslinien innerhalb der jahrtausendealten Geschichte der Literaturen der Welt zu beziehen.

### Literarische Kurzformen als verdichtete Bewegung

Die Literaturen der Welt kennen keinen Anfang: Sie kennen nur Anfänge, die in verschiedenen Areas unseres Planeten wiederum auf weitere Anfänge zurückverweisen. Diese Verzweigungen der Anfänge mögen uns daran erinnern, dass vor dem Beginn des Schreibens stets ein anderes Schreiben steht, vor dem Beginn der Schöpfung stets andere Schöpfungen auszumachen sind, die intertextueller, und nicht selten ebenso transarealer wie transkultureller Natur sind. Folglich sollten Herkunft wie Zukunft – und die Literaturen der Welt weisen uns seit ihren Anfängen immer wieder darauf hin – stets im Plural gedacht werden.

Und doch könnte man in dieser Pluralisierung der Herkunft aus heutiger Sicht zwei Traditionslinien erkennen, welche bis heute die Literaturen der Welt durchziehen. Zum einen entfaltet das *Gilgamesch-Epos*, das aus dem letzten Drittel des zweiten vorchristlichen Jahrtausends stammt und auf vorgängige Fassungen zurückverweist, die bis ins dritte vorchristliche Jahrtau-

---

<sup>33</sup> Vgl. zur Beziehung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos in der Gattung des *microrrelato* siehe Ottmar Ette, *Del macrocosmos al microrrelato: literatura y creación – nuevas perspectivas transareales*. Traducción del alemán de Rosa María S. de Maihold (Ciudad de Guatemala: F&G Editores, 2009).

<sup>34</sup> Vgl. hierzu den schönen Band *Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives*, hrsg. von Vera Nünning, Ansgar Nünning und Birgit Neumann (Berlin und New York: de Gruyter, 2010).

send zurückreichen<sup>35</sup>, vor unseren Augen eine Welt, die in all ihren Dimensionen von ihrem Protagonisten, von ihrem Helden durchmessen wird. Von den ersten Versen dieser Tontafeln aus dem weiten Raum Mesopotamiens geht eine Bewegung der Welterkundung aus, die in der gebundenen Form des Epos die miteinander verbundenen Räume durchmisst und der eigenen Erkenntnis, dem eigenen Weltbewusstsein in Form einer kontinuierlichen, kontinentalen Bewegung zuführt. So erhebt sich in den ersten Versen eine Stimme aus den Innersten, aus dem Tiefsten des Landes und der Erde:

Der, der die Tiefe sah, die Grundfeste des Landes,  
 der das *Verborgene* kannte, der, dem alles bewusst  
 Gilgamesch, der die Tiefe sah, die Grundfeste des Landes,  
 der das *Verborgene* kannte, der, dem alles bewusst  
*vertraut sind ihm die Göttersitze* allesamt.  
 Allumfassende Weisheit *erwarb* er in jeglichen Dingen.  
 Er sah das Geheime und deckte auf das Verhüllte,  
 er brachte Kunde von der Zeit vor der Flut.<sup>36</sup>

Alles in diesem Epos ist auf das Allumfassende gerichtet, alles zielt auf ein weltumspannendes Wissen, um die Kunde gerade von jenen Dingen zu vermitteln, die die Welt im Verborgenen zusammenhalten, die die Welt als ein Kontinuum begreifen lassen, in dem sich Gilgamesch dank seiner Reisen, dank seiner Bewegungen ein immer vollständigeres, gleichsam totales Wissen und damit, in dem in diesen Versen angedeuteten Sinne, Weisheit zu erwerben vermag. Der gebundenen Form des Epos entspricht der kontinentale Entwurf einer Welt, die als ein Kontinuum erscheint in Raum und Zeit – auch und gerade dann, wenn die große Flut ihre Geschichte in eine Zeit davor und eine Zeit danach unterteilt.

So vermittelt uns das *Gilgamesch-Epos* zugleich auch ein ZusammenLebensWissen, in dessen Fokus immer wieder die Suche nach Liebe als Motion und Emotion steht: die Liebe zwischen dem Menschen und dem Tier, in gleichgeschlechtlichen wie heterosexuellen Beziehungen zwischen den Menschen, aber auch zwischen diesen Menschen und den Göttinnen und Göttern. In der gebundenen Sprache des Epos wird uns ein Wissen von den Lebensformen und den Lebensnormen präsentiert und repräsentiert,

<sup>35</sup> Vgl. Stefan M. Maul, „Einleitung“, in *Das Gilgamesch-Epos*, neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul (München: Verlag C.H. Beck, 2005), 13–4.

<sup>36</sup> *Das Gilgamesch-Epos*, 46.

das zugleich stets ein Wissen von den Grenzen dieses Wissens und seiner Bedingungen birgt<sup>37</sup>.

Der zweite Traditionsstrang in den Literaturen der Welt – die sich gewiss nicht in ihren Entfaltungen auf diese beiden Traditionen reduzieren lassen – leitet sich von all jenen Schöpfungen her, die im chinesischen *Shi Jing*, im Buch der Lieder, gesammelt wurden. Auch hier kommt der Liebe die Funktion eines wesentlichen Beweg-Grundes zu. Es sind Lieder, Gesänge und Gedichte, die aus den unterschiedlichsten Städten und Regionen stammen und die in kurzen, höchst kunstvoll und rätselhaft verdichteten Formen eine Welt entwerfen, die wohl kaum aus der Perspektive eines einzigen Helden, einer einzigen Figur erfasst werden kann. Doch ganz wie im *Gilgamesch-Epos* die Konvivenz<sup>38</sup>, folglich die Frage des Zusammenlebens zwischen den Menschen und den Göttern, zwischen den Menschen und den Menschen, zwischen den Menschen und den Tieren, den Menschen und den Pflanzen wie auch den Menschen und den Gegenständen, im eigentlichen Zentrum dieses Weltentwurfes steht, so findet sich auch im *Shi Jing* immer wieder die Frage nach dem Zusammenleben in all seinen Formen, aber auch göttlichen wie menschlichen Normen. Greifen wir hier ein Beispiel aus dem 10. Buch dieser Sammlung heraus, aus dem „Tangfeng – Lieder aus Tang“:

Die Schlingbohne wächst.

Die Schlingbohne wächst deckt die Dornen  
die Winde will übers Brachland  
mein Schönster ging fort von hier  
mit wem leben? allein wohnen.

Die Schlingbohne wächst deckt die Brustbeere  
die Winde will übers Grenzland  
mein Schönster ging fort von hier  
mit wem leben? allein bleiben.

Hornkissen so prall  
Brokatdecke so blank  
mein Schönster ging fort von hier  
mit wem leben? einsamer Morgen.

<sup>37</sup> Vgl. zu diesem Aspekt des *Gilgamesch-Epos* Ottmar Ette, *ZusammenLebensWissen: List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab (ÜberLebenswissen III)* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010), 34–6.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu Ette, *ZusammenLebensWissen* sowie Ottmar Ette, *Konvivenz: Literatur und Leben nach dem Paradies* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012).

Des Sommers Tage, des Winters Nächte  
nach hundert Jahren  
finde ich bei ihm Zuflucht.

Des Winters Nächte, des Sommers Tage  
nach hundert Jahren  
finde ich in seine Arme.<sup>39</sup>

Anders als im kontinuierlichen, gleichsam kontinentalen Weltbewusstsein des *Gilgamesch-Epos* entfaltet sich in den literarischen Kurzformen des *Shi Jing* eine Welt des Diskontinuierlichen, des Voneinander-getrennt-Seins, das sich zumeist nur prospektiv oder retrospektiv des direkten, unmittelbaren Verbunden-Seins erfreut. Alles in dieser Welt ist in Bewegung, quert vorhandene Grenzen, wächst und überwuchert, erscheint und entschwindet. In dieser Welt der diskontinuierlichen Bewegungen erscheinen die Menschen wie die Pflanzen oder die Gegenstände in hoher semantischer Verdichtung, verweisen stets wechselseitig aufeinander, leben aber doch in ihrer Eigen-Logik, die nicht nur ihre Isolierung, ihre Inselhaftigkeit, sondern auch ihre Relationalität, ihre Vielverbundenheit mit einer Gesamtheit des zwischen Himmel und Erde Existierenden, bedingt und begründet. Denn nichts verbindet sie alle auf dauerhafte Weise, nichts erzeugt eine Kontinuität, welche die angesprochene Relationalität in eine Kontinentalität überführen würde. Alles steht mit allem in Verbindung, ohne doch zu einer Einheit zu verschmelzen – und damit ohne die jeweilige und je eigene Insularität aufzugeben. Zusammenleben ist hier allein aus dem Bewusstsein eigener Diskontinuität bei gleichzeitigem Eingebundensein in einen übergreifenden Zusammenhang möglich. Konvivenz setzt hier auf fundamentale Weise Koinzidenz voraus.

So heißt es etwa im Zyklus *Beifeng – Lieder aus Bei* mit der explizit markierten Stimme der Ehefrau, die von ihrem in den Krieg gezogenen Ehemann getrennt ist, am Ende von „Die Trommel dröhnt“, das sich auf historische Ereignisse und Kriegszüge bezieht, die in den Zeitraum zwischen 720 und 719 v.u.Z. liegen<sup>40</sup>:

<sup>39</sup> *Das Liederbuch der Chinesen: Guofeng*, in neuer deutscher Übertragung von Heide Köser, philologische Bearbeitung von Armin Hetzer (Frankfurt am Main: Insel, 1990), 103.

<sup>40</sup> Vgl. hierzu den Kommentar in *Das Liederbuch der Chinesen*, 31.

Tot und lebendig getrennt wir Einsamen  
 wir waren uns doch einig  
 ich faßte nach deiner Hand  
 mit dir wollte ich alt werden.

So weit weg von dir  
 ist schlecht leben  
 so weit fort von mir  
 hältst du nicht Wort.<sup>41</sup>

Stets erscheint die erhoffte, ja ersehnte Kontinuität und Einheit als ein Trugschluss – ebenso im Raum wie in der Zeit. Leben erscheint im Zeichen der Einsamkeit, der eigenen Inselhaftigkeit – und selbst der Tod verspricht nicht deren Überwindung. Immer wieder tauchen neue Kräfte auf, die ein Zusammenleben unterlaufen, weil die Bewegungen der Lebenden von fremden Gewalten auseinandergetrieben werden.

Das Lebenswissen in den Gedichten des *Shi Jing* weiß den Zuhörerinnen und Zuhörern ein Lied davon zu singen, wie sehr sich alles in unsteter, unvorhersehbarer Bewegung befindet. So benennt das Gedicht „Die Eintagsfliege“ aus dem „Caofeng – Lieder aus Cao“ den Entwurf einer Konvivenz aus der Kontingenz, aus der Bewegung eines so sehr begrenzten Tanzens:

Die Flügel der Eintagsfliege  
 tanzen in Farben  
 mein Herz fürchtet sich so sehr  
 sei meine Frau, sollst mit mir leben.<sup>42</sup>

Anders als in der Langform des *Gilgamesch-Epos* bieten uns die lyrisch beziehungsweise literarisch verdichteten Kurzformen des *Shi Jing* eine Welt des Abrupten, des Diskontinuierlichen: eine Welt des Inselhaften und mehr noch Archipelischen, das sich aus den wechselseitigen Beziehungen zwischen den so unterschiedlichen Liedern und Gedichten ergibt, zugleich aber auch auf jenen Figuren, Figurationen und Konfigurationen beruht, die sich in den jeweiligen Kurzformen in stetig unsteter Bewegung befinden.

Dem dominant kontinentalen Weltentwurf des *Gilgamesch* ließe sich so ein archipelisches Weltbewusstsein gegenüberstellen, das in den transareal miteinander über Jahrhunderte und Jahrtausende vernetzten Literaturen der Welt innerhalb höchst unterschiedlicher kultureller Kontexte entstanden ist. Nomadische Bewegungen und Querungen entfalten sich im

<sup>41</sup> *Das Liederbuch der Chinesen*, 31.

<sup>42</sup> *Das Liederbuch der Chinesen*, 123.

*Gilgamesch-Epos* wie im *Shi Jing*: Menschen, welche die Welt erkunden, Menschen, die mit ihren Herden fortziehen, Menschen, die der Krieg auseinander treibt, Menschen, die sich unablässig in Zeit und Raum bewegen und niemals an Ort und Stelle bleiben (können).

Doch ist es die literarische Kurzform, die durch ihre Verdichtungen Diskontinuitäten erzeugt, welche in der Form literarischer Kürze bereits die insulare Form eines Diskontinuierlichen buchstäblich verkörpern, in der das voneinander Getrennte nach einer Vielverbundenheit strebt, in welcher sich jedes einzelne Gedicht des *Shi Jing* mit den anderen Gedichten verbinden lässt, ohne doch je zu einer Einheit zu verschmelzen. Es ist die kleine, die gedrängte, die verdichtete Form, die sich der Fusion widersetzt und aus ihrem ästhetischen Widerstand die Widerstandskraft und vielleicht mehr noch die Widerständigkeit ihrer Ästhetik als Form verdichteter Bewegung gewinnt.

### Nanotheorie: Modellierung und Miniaturisierung

Wie ließe sich die ästhetische Widerständigkeit der literarischen Kurzform einerseits beschreiben und andererseits mit Blick auf die Lyrik ebenso kulturtheoretisch wie nanophilologisch nutzbar machen? In seinen folgenreichen Überlegungen zu der von ihm wiederholt beschriebenen Kulturtechnik des *bricolage* hat der französische Anthropologe, Strukturalist und Kulturtheoretiker Claude Lévi-Strauss nach eigenem Bekunden in *La pensée sauvage* 1962 einmal „kurz zeigen“ wollen, wie sich „die Kunst auf halbem Wege zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und mythischem oder magischem Denken einfügt“<sup>43</sup>. Denn jedermann wisse, „dass der Künstler zugleich etwas vom Gelehrten und zugleich etwas vom Bastler hat: mit handwerklichen Mitteln fertigt er einen materiellen Gegenstand, der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist“<sup>44</sup>. Man könne beide „in der Ordnung der Mittel und Zwecke dem Ereignis und der Struktur“ insofern voneinander unterscheiden, als der eine „Ereignisse (die Welt ändern) mittels Strukturen“, der andere aber „Strukturen mittels Ereignissen“ schaffe<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Ursprünglich erschienen in Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962); hier zitiert nach Claude Lévi-Strauss, „Die Bricolage“, in *Kulturwissenschaft: eine Auswahl grundlegender Texte*, hrsg. von Uwe Wirth (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008), 215 (die von Uwe Wirth aufgenommene Passage beginnt im frz. Original auf S. 26). Wo nicht – wie hier – anders angegeben, stammen die in der Folge abgedruckten Übersetzungen ins Deutsche vom Verfasser.

<sup>44</sup> Lévi-Strauss, „Die Bricolage“, 215.

<sup>45</sup> Lévi-Strauss, „Die Bricolage“, 216.

Aus heutiger literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive ist es gewiß aufschlussreich zu beobachten, wie Claude Lévi-Strauss auf der Grundlage von ihm (in den verschiedenartigsten Kulturen) gesammelter Mythen seine Denkweise einer „*aposteriorischen*, strukturalen Logik der Umordnung“ – und damit gerade nicht einer apriorischen Logik der Unterordnung anlegt<sup>46</sup>. Vieles im Denken des Strukturalisten ist weitaus offener und beweglicher, als es die nachfolgende poststrukturalistische Theoriegeneration wahrhaben wollte. Entscheidend an diesen Überlegungen von Claude Lévi-Strauss zum – so könnten wir es nennen – „Bewegungsort“ des Künstlers ist aber weniger eine präzise Zuordnung im Spannungsfeld von Gelehrten und Bastlern, als die Tatsache, dass der Verfasser von *La pensée sauvage* sich im unmittelbaren Anschluss an die soeben angeführte Passage der Frage zuwendet, ob das Kunstwerk „nicht immer und überall“ dem Typus des verkleinerten Modells, des *modèle réduit*, entspreche<sup>47</sup>. Diese kleine Bemerkung ist – gerade auch mit Blick auf literarische Kurzformen, die im Zentrum der hier vorzustellenden Überlegungen stehen – von großer ästhetischer wie epistemologischer Relevanz und Tragweite.

Denn jedes verkleinerte Modell besitzt, folgen wir Lévi-Strauss, eine „ästhetische Berufung“ und eine „dauernde Kraft“, die aus seinen ihm eigenen Dimensionen stamme<sup>48</sup>. Selbst eine Darstellung in Lebensgröße setze in Malerei oder Bildhauerei stets das verkleinerte Modell voraus, werde doch auf bestimmte Dimensionen des Objekts verzichtet: bei einem Gemälde etwa auf das Volumen, bei einer Skulptur etwa auf Gerüche oder Farben, wobei in beiden Bereichen überdies auf die zeitliche Dimension verzichtet werde, da „das Ganze des dargestellten Werkes in einem einzigen Augenblick festgehalten wird“<sup>49</sup>. Die Kraft der künstlerischen Konzeption erwächst also, so ließen sich diese Überlegungen zu Künstlern, Kunstwerken und Kunst präzisieren, aus dem Verzicht, aus der Verkleinerung, kurz: aus einer Modellierung, die auf Miniaturisierung beruht und auf Miniaturisierung setzt. Dies ist aus nanophilologischem Blickwinkel ein wichtiger, ein folgenreicher Befund.

Aus seiner Perspektivik des *bricolage* spricht Claude Lévi-Strauss hier von „einer Art Umkehrung des Erkenntnisprozesses“; denn „wenn wir das wirk-

<sup>46</sup> Vgl. hierzu Uwe Wirth, „Vorüberlegungen zu einer Logik der Kulturforschung“, in *Kulturwissenschaft*, hrsg. von Uwe Wirth, 54.

<sup>47</sup> Lévi-Strauss, „Die Bricolage“, 216.

<sup>48</sup> Lévi-Strauss, „Die Bricolage“, 216.

<sup>49</sup> Lévi-Strauss, „Die Bricolage“, 216.

liche Objekt in seiner Totalität erkennen wollen“, so der französische Anthropologe, dann müssten wir die „Totalität teilen“<sup>50</sup>, mithin eine Verkleinerung wählen, die uns erst den Zugang zum Ganzen gewährleistet. Das Subjekt gewinnt Macht über das verkleinerte Objekt, wobei im *modèle réduit* die „Erkenntnis des Ganzen der Teile“ vorausgeht, wodurch sowohl dem Verstand als auch den Sinnen „ein Vergnügen (*plaisir*)“ geboten werde, das „schon auf dieser Basis allein ästhetisch genannt werden“ könne<sup>51</sup>. Es ist ein Vergnügen, das man sicherlich auch als eine Lust bezeichnen kann: als lustvolles *plaisir*, das sich aus einer Erkenntnis speist, welche Totalität durch Miniaturisierung zu begreifen und damit zugleich zu ergreifen und in den Griff zu bekommen sucht. *Small is beautiful?* Ja, aber die ästhetische Kraft dieser Schönheit der Kurzform beruht nicht zuletzt auf ihrer theoretischen Pertinenz und Performanz.

Die Selbstermächtigung des modellierenden wie des erkennenden Subjekts, sich des Objekts in seiner Totalität zu versichern und damit mehr noch zu bemächtigen, geht folglich mit einer (künstlerischen) Modellierung einher, die im Sinne von Jurij M. Lotman zweifellos als „sekundäres modellbildendes System“<sup>52</sup> bezeichnet werden kann. Dabei hielt der russische Semiotiker zurecht fest, dass ein derartiges System vom Typus Kunst „sein eigenes System von Denotaten, das nicht etwa eine Kopie, sondern ein Modell der Welt der Denotate in allgemeinsprachlicher Bedeutung darstellt“<sup>53</sup>, konstruiere. Der Miniaturisierung als Modellierung liegt damit eine Bemächtigung und zugleich (Selbst-) Ermächtigung zugrunde, die im übrigen ohne ihre Lust am (kurzen) Text nicht zu begreifen ist. Denn nicht allein in der schlichten Kürze liegt die Würze: Es geht vielmehr um eine Kürze, die Modellbildung voraussetzt und zum Objekt, zum Gegen-Stand macht.

Zugleich aber gilt es zu verstehen, dass wir es hierbei nicht nur mit einer höchst komplexen Modellierung, sondern auch mit einer Miniaturisierung zu tun haben, die mit der Modellierung fraglos einhergeht, nicht aber auf diese reduziert und damit negiert oder zumindest bagatellisiert werden kann. Das *modèle réduit* darf im Sinne von Lévi-Strauss gerade nicht das Modell auf seine künstlerisch unabschließbare Modellierung reduzieren, sondern muss die Reduktion selbst theoretisch so konfigurieren, dass aus ihr

<sup>50</sup> Lévi-Strauss, „Die Bricolage“, 217.

<sup>51</sup> Lévi-Strauss, „Die Bricolage“, 217.

<sup>52</sup> Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil (München: Fink, 1981), 77.

<sup>53</sup> Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 77.



in aller Radikalität ein Modell dessen erkennbar werden kann, was der Prozess der Miniaturisierung mit sich bringt und bedingt. Der Miniatur eignet nichts Niedliches: Sie packt zu, ergreift, bemächtigt und ermächtigt sich dort, wo sie sich als Modellierung einer Totalität begreift.

Wie im Modell – sei es primär künstlerischer oder theoretischer Natur – auch immer die Maßstäblichkeit gegenüber der „Lebensgröße“ definiert sein mag: Die Modellierung ist als Verkleinerungsprozess nicht nur mit einem Erkenntnisprozess verbunden, sondern weiß sich auf intimste Weise mit einer Ermächtigung, einer Bemächtigung, einer intellektuellen und lustvollen Durchdringung verknüpft, insofern sich im Modell stets miniaturisiert das absichtsvolle Abzielen auf eine Totalität verbirgt. Die ganze Welt in *einem* Buch: Diese von Alexander von Humboldt mit Blick auf seine literarisch-wissenschaftliche Summa, seinen *Kosmos*, geprägte Formel<sup>54</sup> mag zeigen, dass sich gerade auch an dieser ebenso virulenten wie violenten Stelle, an diesem ebenso gewaltigen wie gewalttätigen Durchgangspunkt jedweder menschlichen Kreation die Figuren von *artiste* und *savant*, von Künstler und Gelehrtem, nicht scharf voneinander abtrennen, voneinander abspalten lassen. In der Modellierung, in der Miniaturisierung gehen beide lustvoll und erkenntnisträchtig ineinander über.

Wenn aber die Frage nach der Modellierung und der mit ihr verbundenen Miniaturisierung für den Bereich der Kunst – wie die Überlegungen von Claude Lévi-Strauss belegen mögen – schon seit längerem aus verschiedenen Perspektiven erkundet und erforscht worden ist, so kann dies – wie mir scheinen will – weit weniger für den Bereich der *Sciences humaines* behauptet werden. Mehr noch: Selbst wenn die Frage nach einer Miniaturisierung, die jede Theorie notwendig mit sich bringt, in den unterschiedlichsten Disziplinen auf verschiedenartigste Weise bereits aufgeworfen sein sollte, so ist die damit im Grunde einhergehende Frage nach einer Theorie, die sich selbst in eine äußerste Verknappung und vielleicht besser noch *Verdichtung* gleichsam zusammenzöge, zumindest im Bereich der Philologien, aber wohl auch insgesamt in den Kultur- und Geisteswissenschaften bislang in einem zusammenhängenden und die genannten Aspekte zusammenführenden Sinne noch nicht nachhaltig gestellt worden. Wie aber ließe sich dann die Beziehung zwischen dem Kunstwerk und der verknappten theoretischen Form,

<sup>54</sup> Vgl. hierzu auch Ottmar Ette, „Die ganze Welt in einem Satz: Mikroerzählung und Makrokosmos“, in *Globalizing Areas, kulturelle Flexionen und die Herausforderung der Geisteswissenschaften*, hrsg. von Günther Heeg und Markus A. Denzel (Stuttgart: Steiner, 2011), 29–46.

zwischen der lyrischen Kurzform und der in diesem Fall *in ihr selbst* zum Ausdruck gebrachten Theorie als *Nantheorie* überhaupt vorstellen?

Denn was bedeutet es genau, welche epistemologischen wie poetologischen Konsequenzen entstehen, wenn sich die Theorie nicht allein auf der Ebene des Erkenntnisprozesses eines Verkleinerungsverfahrens bedient, sondern die in ihr stets implizierte Miniaturisierung auf ihren eigenen Schreibprozess wendet und anwendet? Und welche Chancen, welche Möglichkeiten, aber auch welche Abgründe eröffnen sich oder tun sich auf, wenn sich die Theorie nicht nur in den Natur- und Technikwissenschaften, sondern auch in den Kultur- und Geisteswissenschaften auf die Größe und den Maßstab einer Formelhaftigkeit verdichtet, die in ihrem Bereich höchst unzulänglich ausformuliert und mehr noch aus-gedacht worden ist? Und schließlich: Was sind die Folgen, die sich aus der hier skizzierten und im weiteren näher entfalteten Problematik für das Verhältnis zwischen Theorie und Totalität mit Blick auf die literarische Kurzform ergeben? Es wird folglich die Frage zu erörtern sein, inwiefern die literarische Kurz- und Kürzestform und dabei insbesondere auch die Minifiktion und Lyrik unserer Zeit als Experimentierraum von Denk- und Schreibformen verstanden werden kann, in denen sich die Theorie der Mittel der Kunst in verdichteter Form bedienen kann.

### Archipelisierung: Insularität und Relationalität von Kunst und Theorie

Gleich im ersten Kapitel seines zwischen Mai 1942 und April 1945 in seinem Istanbul Exil verfassten Hauptwerk *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* hat der Romanist Erich Auerbach im Abendland zwei Traditionsstränge ausgemacht, um eine ganze Welt in ihrer Totalität aufscheinen zu lassen. Dabei ziele als erstes fundamentales Modell der „biblische Erzählungstext“, so Auerbachs kluge, aber oft überlesene Bemerkung, auf die umfassende Darstellung von „Weltgeschichte; sie beginnt mit dem Beginn der Zeit, mit der Weltschöpfung, und will enden mit der Endzeit, der Erfüllung der Verheißung, mit der die Welt ihr Ende finden soll.“<sup>55</sup> Nichts ist außerhalb dieses Weltentwurfes vorstellbar: Alles muss auf ihn – und ihn allein – bezogen werden.

Das zweite grundlegende Modell einer umfänglichen Welterfassung bilden im Abendland laut Auerbach die „homerischen Gedichte“: Sie geben „ei-

<sup>55</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Bern und München: Francke, 1982), 18.

nen bestimmten, örtlich und zeitlich begrenzten Ereigniszusammenhang vor“<sup>56</sup>. Neben ihnen sind auch andere Ereigniszusammenhänge sehr wohl denkbar und künstlerisch wie theoretisch gestaltbar, ohne dass sie mit dem homerischen Weltentwurf in Konflikt geraten müssten. Anders das Alte Testament, der biblische Erzählungstext, der sich als totale Weltgeschichte all seiner Leser mit der ihm eigenen Gewalt zu bemächtigen versucht. Hier wird der Anspruch auf Totalität einer „dargestellten Wirklichkeit“ mit dem totalen Anspruch gekoppelt, Macht über das Leben der Leserschaft zu gewinnen.

So ist das alttestamentarisch-biblische Weltmodell zwar „viel auffälliger zusammengestückt“; doch gehören „die einzelnen Stücke“, anders als die homerischen Gedichte, „alle in einen weltgeschichtlichen und weltgeschichtsdeutenden Zusammenhang“<sup>57</sup>. So entspricht der raum-zeitlich eng begrenzten Fragmentenhaftigkeit von *Ilias* und *Odyssee* eine große erzählerische Geschlossenheit, während umgekehrt die einheitliche „religiös-weltgeschichtliche Perspektive“<sup>58</sup> des Alten Testaments sich auf der Textebene in einer gleichsam zusammengestückelten Fragmentarität niederschlägt. Man könnte hier von einer zweipoligen Dynamik sprechen, welche die abendländische Literatur auf durchaus paradoxe Weise in ihrer Gesamtheit antreibt und vorantreibt.

Der von Erich Auerbach herausgearbeitete doppelte Traditionsstrang der literarischen Darstellung von Wirklichkeit in der abendländischen Literatur lässt sich in seiner Wirkmächtigkeit bis heute – und im Zuge der langanhaltenden Globalisierungsgeschichte sicherlich auch weit über den Bereich des Okzidents hinaus – nur schwerlich unterschätzen. Denn dieser Doppelstrang hat mit seiner historischen Tiefenschärfe nicht nur die „Wirklichkeit“ literarisch „dargestellt“, hat nicht allein eine implizite Theorie, gleichsam eine Leseanweisung für unsere Welt auf subtile Weise mitgeliefert, sondern vielleicht mehr noch diese Welt des Abendlands hervorgebracht und generiert, oder anders: durch (zweifelloso miniaturisierende) Modellierung erst eigentlich geformt und *wirklich gemacht*. Die *weltenerzeugende* Kraft dieses verdoppelten Erzähl- und Weltdeutungsmodells von Weltgeschichte und Geschichten der Welt prägt unser Verständnis der Art und Weise, wie unsere Lebenswelt, aber auch – um einen Gedanken von Roberto Esposito aufzu-

---

<sup>56</sup> Auerbach, *Mimesis*, 18.

<sup>57</sup> Auerbach, *Mimesis*, 19.

<sup>58</sup> Auerbach, *Mimesis*, 19.

greifen – das „Weltleben“<sup>59</sup> selbst verstanden werden kann: und dies bis in die Gegenwart hinein.

Es gibt deutliche Indizien dafür, dass sich die von Auerbach herausgearbeitete Doppelsträngigkeit abendländischer Welterzeugung auch in anderen kulturgeschichtlich wie kulturtheoretisch relevanten Ausdrucksformen nachweisen lässt. Versucht man etwa, auf dem Gebiet abendländischer Kartographie dieser Fragestellung nachzugehen und zu erforschen, ob sich im kartographischen Weltentwurf ebenfalls zwei unterschiedliche Traditionslinien nachzeichnen lassen, so kann man in der Tat herausarbeiten, dass man zwischen einer kontinuierlichen, wenn auch aus unterschiedlichen Materialien zusammengestückten Darstellungsweise und einer im eigentlichen Sinne *fraktalen*<sup>60</sup> Lösung unterscheiden kann. Denn dass wir es beim Insel- und Archipelmodell letztlich mit fraktalen Strukturierungen zu tun haben, wie sie auch in Claude Lévi-Strauss' Vorstellung vom *modèle réduit* zum Ausdruck kommen, dürfte evident geworden sein.

Die Weltkarten, welche zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden und die ungeheuer rasche, geradezu velociferische Expansion insbesondere der iberischen Mächte verzeichneten, weisen einerseits eine kontinentale, auf die Darstellung kontinuierlicher Landmassen vorrangig fokussierende Traditionslinie auf, zu der man gewiß jene Weltkarte des Jahres 1507 zählen darf, auf welcher der ehemalige Freiburger Student Martin Waldseemüller zu Ehren Amerigo Vespuccis zum ersten Mal den Namen „America“ einschrieb. Andererseits lässt sich zugleich jedoch „unterhalb“ dieser dominanten Filiation eine andere Traditionslinie aufzeigen, für welche die aus dem Jahre 1528 stammende und in Venedig veröffentlichte Weltkarte aus dem *Isolario* des Benedetto Bordone stellvertretend stehen kann, ein Weltentwurf, der laut Originaltitel „alle Inseln der Welt“ wiederzugeben behauptet und die ganze Welt als eine Relationalität unterschiedlichster Inseln mit ihren jeweiligen Charakteristika zu deuten sucht<sup>61</sup>. Dabei erscheint es nicht als Zufall, dass sich Benedetto Bordone zunächst als Miniaturist ei-

<sup>59</sup> Roberto Esposito, *Person und menschliches Leben*, aus dem Ital. von Federica Romanini (Zürich und Berlin: Diaphanes, 2010), 23.

<sup>60</sup> Ich verwende diesen Begriff im Sinne von Benoît B. Mandelbrot, *Die fraktale Geometrie der Natur*, hrsg. von Ulrich Zähle, aus dem Englischen übersetzt von Reinhilt Zähle und Ulrich Zähle (Basel und Boston: Birkhäuser, 1987).

<sup>61</sup> Vgl. zu dieser doppelten Ausrichtung frühneuzeitlicher Kartographie im Kontext der ersten Phase beschleunigter Globalisierung das erste Kapitel in Ottmar Ette, *TransArea: eine literarische Globalisierungsgeschichte* (Berlin und Boston: de Gruyter, 2012).

nen Namen gemacht hatte, bevor er mit seinem weltumspannenden *Isolario* Kartographiegeschichte schrieb.

Diese letztgenannte Karte schreibt sich ein in die insbesondere im Zeichen Venedigs entstandene Tradition des Insel-Buches, wie sie der berühmte, erstmals 1485 vorgelegte (und ebenfalls venezianische) *Isolario* des Bartolomeo dalli Sonetti wohl am eindrucksvollsten vor Augen führt<sup>62</sup>. Dieser *Isolario* konzentrierte sich noch vor der „Entdeckung“ Amerikas nahezu ausschließlich auf den zwischen Asien und Europa liegenden Archipel des Ägäischen Meeres, wobei jeder einzelnen Insel-Karte Sonette beigegeben wurden, welche die naturräumlichen, geschichtlichen, politisch-militärischen oder mythologischen Besonderheiten der jeweiligen Insel besangen. Die ikonotextuelle Relation zwischen Karte und Gedicht erscheint insofern nicht als zufällig oder bedeutungslos, als die damit verbundene relationale Logik noch in jüngster Zeit von einem der großen Insel-Dichter des ausgehenden 20. Jahrhunderts herausgearbeitet wurde. So setzte der karibische Literaturnobelpreisträger Derek Walcott in seiner Stockholmer Dankesrede vom 7. Dezember 1992 mit klug gewählten Worten die Dichtkunst mit der Insularität gleich und betonte pointiert: „Poesie ist eine Insel, die vom Hauptland weggebrochen ist“<sup>63</sup>.

Ohne an dieser Stelle die *doppelte* Logik einer in sich geschlossenen und mithin isolierten *Insel-Welt* und einer in weltweiten Relationen befindlichen archipelischen *Inselwelt* näher ausführen zu können<sup>64</sup>, sollte deutlich geworden sein, dass sich die beiden von Auerbach analysierten Traditionsstränge sehr wohl auch im komplexen Medium der frühneuzeitlichen Kartographie auffinden lassen. Sie führen ebenso im literarischen wie auch im kartographischen Bereich jene Kippfigur vor Augen, die sich im Abendland bis heute in einem Spannungsverhältnis zwischen kontinuierlichen und diskonti-

<sup>62</sup> Vgl. die gut zugängliche Ausgabe von Bartolomeo Dalli Sonetti, *Isolario*, Venice, 1485, with an Introduction by Frederick R. Goff (Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum Ltd., 1972).

<sup>63</sup> „Poetry is an island that breaks away from the main.“ Derek Walcott, „The Antilles, Fragments of Epic Memory: the 1992 Nobel Lecture“, in *World Literature Today* (Oklahoma) LXVII, 2 (Spring 1993), 261–7; hier zitiert nach Derek Walcott, „The Antilles: Fragments of Epic Memory“, in Derek Walcott, *What the Twilight Says: Essays* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1998), 70. Vgl. hierzu im Kontext insularer Epistemologie Ottmar Ette, „Von Inseln, Grenzen und Vektoren: Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik“, in *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen: Lateinamerika im globalen Kontext*, hrsg. von Marianne Braig, Ottmar Ette, Dieter Ingenschay und Günther Maihold (Frankfurt am Main: Vervuert, 2005), 135–80.

<sup>64</sup> Vgl. hierzu das vierte Kapitel in Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005).

nuierlichen, zwischen alles akkumulierenden und fraktalen Logiken bewegt und damit Modellbildungen der Welt betreibt, die in ihrer Totalität als Summe oder als *mise en abyme* (André Gide), als umfangreiche Zusammensetzung oder als *modèle réduit* (Claude Lévi-Strauss), als Panorama oder als Fraktal (Benoît B. Mandelbrot) aufgefasst werden können. Ein adäquates Verständnis der komplexen Entwicklungen im Bereich der aktuellen Lyrik wie auch von Kürzestformen literarischer Prosa scheint mir ohne eine Berücksichtigung dieses Hintergrundes, der sehr wohl mit den sich retrospektiv verzweigenden Traditionslinien der Literaturen der Welt in Verbindung zu bringen ist, schlechterdings nicht möglich.

Dass sich zwischen den hier unterschiedenen Traditionslinien auf der Ebene der Literaturen der Welt – wie jener im Bereich des Abendlandes – stets die unterschiedlichsten Mischungsverhältnisse ergeben konnten und ergaben, versteht sich im Kontext des hier Dargestellten sicherlich von selbst. Tendenziell lässt sich dabei feststellen, dass die erstgenannte, kontinuierliche beziehungsweise kontinentale Traditionslinie eher zu einer quantitativ geringeren Miniaturisierung des angestrebten Modells neigt als die fraktale, gleichsam insulare und an kürzeren Ausdrucksformen ausgerichtete Tradition, die wie in einer Gideschen *mise en abyme* ihr miniaturisiertes Modell stets noch mindestens einmal miniaturisiert in sich enthält: oftmals in der verkleinerten Form einer Seite, eines Abschnitts oder eines einzigen Satzes. Auch dies ist ein Aspekt, den es in den nachfolgenden Überlegungen weiter zu entfalten gilt. Denn die *verdichtete Bewegung* innerhalb der literarischen Kürzestformen der Gegenwart verweist in ihrer Vektorisierung häufig darauf, dass sie in ihrer Miniaturisierung nicht nur künstlerische Modellierung betreibt, sondern eine Modellbildung vorantreibt, die den Bewegungs-Raum der Lyrik zum literarisch-ästhetischen Experimentierraum macht.

### Die literarische Kurzform: Welt-Modell und Experimentierraum der Bewegung

Die verdichtete Bewegung der literarischen Kurz- und Kürzestformen in Lyrik wie Prosa steht folglich – und dies nicht nur im Okzident – in einer langen Tradition einer Modellbildung, mit deren Hilfe experimentell eine demiurgische ästhetische Kraft<sup>65</sup> entfaltet wird, die ihre welt(en)erzeugende

<sup>65</sup> Zum Begriff der ästhetischen Kraft vgl. Christoph Menke, *Kraft: ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008).

Wirkung insbesondere mit Hilfe von Archipelisierung und Fraktalisierung erzielt. Im Archipel der Mikroerzählungen oder Gedichte etwa eines Bandes kann aus der Kotextualität, der Kopräsenz der vielen Kurzformen, das Modell und die Theorie einer Relationalität, einer Vielbezogenheit und Vernetzung entstehen, das weit über die ebenfalls entfaltete historische und politische, oder kulturelle und literarische Kontextualität hinausgeht. Lyrik steht ein für einen sinnlich erlebbaren und nacherlebbaren Raum des Experimentierens nicht allein mit dem Vergangenen, mit der Memoria, sondern auch und gerade mit dem Künftigen: mit den Sprachen, Formen und Normen einer Zukunft, die in der Pluralität möglicher Zukünfte schillernd aufscheint.

Wenn in der Folge das Werk eines Lyrikers und experimentellen Prosaschriftstellers exemplarisch herausgegriffen, befragt und analysiert werden soll, dann erfolgt dies in dem Bewusstsein, dass die hier vorgestellten Formen von Kurz- und Kürzesttexten repräsentativ sind für jenen nicht kontinuierlich-kontinentalen, sondern archipelisch-fraktalen Traditionsstrang, der in den bisherigen Überlegungen aus unterschiedlichen Blickpunkten herauspräpariert werden sollte. Denn gerade in den Kurz- und Kürzestformen überschneiden sich Miniatur und Modell, das Lustvoll-Sinnliche und die Theorie in einer experimentellen Anordnung, die sich aus einer Poetik der Bewegung entfaltet und daher auch für ihre Analyse nach Konzepten einer solchen vektoriellen, zutiefst dynamischen Poetik verlangt.

Formen und Normen unterschiedlichster Bewegungen stehen im Zentrum des schriftstellerischen Werkes des 1961 im Schwarzwald als Sohn andalusischer Migranten geborenen Lyrikers José F.A. Oliver. Die Sprachenquerung, die translinguale Praxis seiner Gedichte, stellt dabei von Beginn an ein Charakteristikum dar, welches die Arbeit dieses Schriftstellers an der Sprache zu einer Arbeit an den Sprachen macht. Wie könnte sich in einer Zeit, in der eine überwiegende Mehrheit der Weltbevölkerung mehrsprachig ist, die Dichtkunst, die Literatur dieser Aufgabe, sich mit verschiedenen Sprachen gleichzeitig zu beschäftigen, ja in verschiedenen Sprachen gleichzeitig zu schreiben, entheben? Nicht nur vor dem Hintergrund der Migration seiner Eltern konfiguriert daher die künstlerische Auseinandersetzung dieses in Deutschland aufgewachsenen Autors mit spanischem Pass eine ebenso ästhetische wie theoretische Praxis, welche eine Welt niemals aus einer einzigen Sprache aufzubauen und zu perspektivieren vermag. Das Welt-Modell des im Schwarzwald aufgewachsenen und vorwiegend im Schwarzwald lebenden Schriftstellers kann daher kein einsprachiges sein.

Wenden wir uns zunächst der spezifisch lyrischen Produktion zu. Die Sprachen von José Francisco Agüera Oliver's Lyrik sind ebenso das (sicherlich den bisherigen dichterischen Schwerpunkt bildende) Deutsche wie das Spanische, das Alemannische wie das Andalusische, wobei etwa die dreisprachige Ausgabe seines Gedichtbandes *Duende*<sup>66</sup>, in dem sich zahlreiche spannungsvolle Kombinatoriken zwischen der hochdeutschen „Ballade vom Duende“, der kastilischen „Balada del Duende“ und dem badischen „Duendelied“ ergeben, einer translingualen Poetik der Bewegung zuordenbar ist. Die dreisprachige Anrufung des *Duende* eröffnet den erstmals 1997 im badischen Gutach bei Hausach erschienenen Band, dem 1998 im übrigen eine mexikanische Ausgabe folgte:

Ich rufe dich November  
In diesen Breitengraden Einsamkeit  
Und gleichzeitig Zauber gegen die Kälte

Te nombro Noviembre  
En esta latitud de soledad  
Y al mismo tiempo Magia contra el frío

Ich heiß de November zum Geschläch  
On dem gottverlossene Loche Norde  
Un glichzittig Zeiche gege s Friere<sup>67</sup>

Der *duende*, der Kobold, ist bereits in sich eine Bewegungs-Figur, die entsprechend ihrer Tradition niemals zur Ruhe kommen kann. Doch wird bereits zu Beginn dieses dreisprachigen Gedichtbandes die hier entfaltete Poetik der Bewegung auf einer translingualen Ebene deutlich, beruht sie hier doch auf einem ständigen wechselnden Verweis der drei dichterisch verwandten Sprachen aufeinander, so dass eine Multirelationalität entsteht, die in ihrem Verweisungscharakter archipelisch strukturiert ist. Der *écart*, die Abweichung zwischen dem Deutschen, dem Kastilischen und dem Alemannischen zeigt, dass keine der Sprachen „alles“ sagt, dass jede der dichterischen Sprachen eine andere Perspektive eröffnet, dass sie in ihrer translingualen Strukturierung nicht auf die Logik einer einzigen Sprache reduzierbar sind. Oliver's sprachenverfertigtes Welt-Modell besagt, dass unsere Welt nicht mono-

<sup>66</sup> José F.A. Oliver, *Duende: meine Ballade in drei Versionen: Die Ballade vom Duende – La balada del Duende – S Duendelied* (Gutach: Drey-Verlag, 1997).

<sup>67</sup> Oliver, *Meine Ballade in drei Versionen*, 6–7. Auf die Unterschiede zur mexikanischen Ausgabe kann hier nicht eingegangen werden: Oliver, José F.A., *La Balada del Duende = die Ballade vom Duende*. Prólogo Elisabeth Siefer. Traducción José F.A. Oliver. Revisión Ricardo Bada (México, D.F.: Ediciones el tucán de virginia, 1998).



lingual und damit aus dem Blickwinkel einer einzigen Sprache zu begreifen ist.

Doch diese translinguale, unterschiedliche Sprachen querende Dimension ist gerade auch in jenen Bänden allgegenwärtig, die auf den ersten Blick „allein“ auf Hochdeutsch verfasst wurden. Denn unter der einen Sprache sind bei José Oliver die anderen dichterischen Sprachen stets präsent. Wie sehr sich diese translinguale Dimension mit der Poetik eines Schreibens ohne festen Wohnsitz<sup>68</sup> verbindet, äuterte der Lyriker in einem 2002 für die führende spanische Tageszeitung *El País* durchgeführten Interview auf höchst aufschlussreiche Weise:

Das Spanische ist längst zum Wesen der deutschen Sprache geworden, die ich entwerfe. Meine Vergangenheit und ihr Rhythmus finden sich ebenso darin wie die Herausforderung meiner Gegenwart, die mit Blick auf ihren Ursprung nicht deutsch ist, aber sehr wohl das Deutsche zu leben und die Entwicklung dieser Sprache anzutreiben sucht. Deutschland ist heutzutage auch ein türkischer, griechischer, italienischer oder spanischer Dichter oder, genauer noch, die von ihnen in deutscher Sprache verfasste Literatur. Ich bin kein deutscher Dichter, aber sehr wohl Dichter auf deutsch.<sup>69</sup>

Gerade weil die poetische und poetologische Produktion von José F.A. Oliver ebenso in ihrer translingualen wie in ihrer autobiographischen Dimension eine intensive Zugehörigkeit zu den Literaturen ohne festen Wohnsitz aufweist und deren Poetiken der Bewegung vorangetrieben hat (und weiter vorantreibt), hält diese Dichtkunst auch ein sehr spezifisches LebensWissen und ÜberLebensWissen gerade auch im Bereich all jener Migrationen bereit, die nicht nur das 20. Jahrhundert als das sogenannte „Jahrhundert der Migrationen“ geprägt haben, sondern auch in einem noch wesentlich globalisierteren Sinne die Migrationsflüsse in der vierten Phase beschleunigter Globalisierung bis in die Gegenwart charakterisieren. Als Lyrik ohne festen Wohnsitz entfaltet die Klang- und Schreibwelt Olivers ihre Dichtkunst aus Bewegungen ebenso translingualer wie transarealer Art.

Allgegenwärtig ist diese vieldimensionale Vektorizität bereits in seinem frühen, 1993 erschienenen Band *Gastling*, wo es gleich zu Beginn des Klappentextes von José Oliver heißt: „Geboren 1961 in Hausach im Kinzigtal

<sup>68</sup> Vgl. hierzu Ette, *ZwischenWeltenSchreiben*, insbes. 261–3.

<sup>69</sup> Ciro Krauthausen, „Alemania es un poeta turco, griego o español!: entrevista con José F.A. Oliver“, *El País*, 9. November 2002, *Babelia* 572, 8. Vgl. hierzu auch ausführlicher Ette, *ÜberLebenswissen: die Aufgabe der Philologie*, 246–52. Zur Begrifflichkeit der Literaturen ohne festen Wohnsitz vgl. dort auch 246–51.

(Schwarzwald) als Sohn spanischer Gastarbeiter, die 1960 aus Málaga (Andalusien) in die Bundesrepublik Deutschland eingewandert sind, ohne damals bewusst einzuwandern<sup>70</sup>. Die Verwendung des problematischen, zugleich aber auch problematisierten Begriffs „Gastarbeiter“ im Paratext eröffnet das Spiel mit allen Varianten vorgefundener wie erfundener, vor allem aber auch erlebter und gelebter Hospitalität, die in ihrem widersprüchlichen Verhältnis zur Arbeitsmigration bereits den Eröffnungstext prägen:

**angezählt**

ins land geboren

zufällig eins

entzweit

angekommen

aufgebrochen

gastling<sup>71</sup>

Hier wird in hochgradig miniaturisierter Form nicht nur eine individuelle, zugleich aber auch verallgemeinerbare Biographie einer Migration in ein geteiltes Land, nach Deutschland, erzählt, sondern im Angezähltsein das in allem Erzählen anwesende Zählen im Aufzählen sinnlich wahrnehmbar gemacht. Der als Titel gewählte Begriff aus der Boxersprache macht von Beginn an deutlich, dass die Rolle des „Gastlings“ – in dem der „Fremdling“ unter dem „Gastarbeiter“ durchklingt – überaus konfliktbeladen ist. Unter dem Gast bleibt so der Fremde präsent, obwohl dieser Fremde doch im Land geboren ist und aus dieser Perspektive „eigentlich“ nicht als Fremdling zu betrachten wäre. Das Modell einer migratorischen Entzweigung entsteht, wobei sich die autobiographisch aufgeladene gesellschaftspolitische Theorie mit der poetischen und poetologischen Praxis in diesem Gedicht des studierten Literaturwissenschaftlers aufs Engste verbindet. Denn im Fremd-Bleiben des Gastlings ist die fortgesetzte nomadische und nomadisierende Bewegung bereits angelegt: Das Nomadische bricht in dieser Bewegungs-Figur auf. Es ist ein verdichteter Text voller Unruhe, des ständigen Aufbrechens und Aufgebrochenseins einer hochgradig vektorisierten Figur.

In diesem miniaturisierten Lebenslauf scheint das Prinzip der Nativität insofern außer Kraft gesetzt, als sich hier das Hineingeborenwerden in ein

<sup>70</sup> José F.A. Oliver, *Gastling: Gedichte* (Berlin: Das Arabische Buch, 1993), Klappentext Vorderseite.

<sup>71</sup> Oliver, *Gastling*, 9.

geteiltes, in ein entzweites Land nicht auf die Zweistaatlichkeit von Bundesrepublik Deutschland und Deutscher Demokratischer Republik allein beziehen lässt. Denn „entzweit“ ist dieses Land unverkennbar auch in einer Hinsicht, die den „Gastling“ letztlich zum Wanderer zwischen den Welten und – auch unabhängig von der eher formalen Frage des Reisepasses – zum Dichter ohne festen Wohnsitz macht: vorwärtsgetrieben von einer Unruhe, die keine eindeutige Bewegungsrichtung kennt.

Fragen wir jedoch hartnäckiger nach der Problematik der hier zentral gestellten Nativität, so ließe sich auf Giorgio Agamben verweisen, der unter Rückgriff auf Überlegungen Hannah Arendts aus biopolitischer Perspektive zurecht betonte, dass es das im 20. Jahrhundert verstärkt zu beobachtende und auch quantitativ nicht länger zu vernachlässigende Aufbrechen der „Kontinuität zwischen Mensch und Bürger, zwischen *Nativität und Nationalität*, Geburt und Volk“ sei, das alle „Ursprungsfiktion“ im Kontext moderner Nationbildung in eine Krise gestürzt habe<sup>72</sup>. Die Lyrik des schwarzwaldandalusischen Autors mag für diese These einen erfrischenden, höchst kreativen Beleg darstellen: Sie ist in ihrer verkürzten, miniaturisierten Form ein fraktales *modèle réduit*, das als das Ergebnis literarischer Intensivierung die verdichtete Bewegung sinnlich erlebbar und nacherlebbar werden lässt. Ruhe, Stillstand und Sesshaftigkeit sind hier nicht möglich.

Das Spiel mit den Zahlen, mit *Einheit* und *Entzweiung*, öffnet sich auf eine Vervielfachung, die im Titel „angezählt“ bereits Gestalt angenommen hat: Das Aufgezählte wird zum Angezählten, das als das im Gedicht Erzählte aber in eine offene, von Unruhe geprägte Bewegung überführt wird: Im Lexem „aufgebrochen“ wird das Bewegungsmuster des Aufbruchs eingebettet, ohne dass ein Ziel dieses Aufbrechens erkennbar würde. Im *chassé-croisé* zwischen „aufgebrochen“ und „angezählt“ wird zugleich aber auch das Angebrochene wie die Aufzählung hörbar, die im Mikronarrativ dieses lyrisch verdichteten Erzähltextes sehr eindrücklich verstehbar wird. Man könnte – mit der Bitte um Nachsicht für den Neologismus – von einem Anerzählen sprechen<sup>73</sup>. Lyrik und Mikroerzählung berühren sich in diesem Kürzesttext auf faszinierende Weise und demonstrieren ihr wechselseitiges Verwoben sein.

---

<sup>72</sup> Agamben, *Homo sacer: die souveräne Macht und das nackte Leben* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 140.

<sup>73</sup> Ich greife hier zurück auf Überlegungen in Ette, *Konvivenz: Literatur und Leben nach dem Paradies*, 39–42.

Die kleine, lyrisch verdichtete Erzählung vom Angezähltsein steht in vielfältiger Beziehung zur großen Erzählung des 20. Jahrhunderts: Die kleine Geschichte ist ohne die große Geschichte nicht denkbar. Aber erst die kleine, miniaturisierte Geschichte entfaltet deren Theorie und verwandelt sie *zugleich* – und darin besteht ihre ästhetische Kraft – in eine *erlebte* und (*nach-*) *erlebbare* Geschichte. Denn Literatur zielt nicht auf dargestellte Wirklichkeit, sondern auf die Darstellung gelebter und erlebter, aber auch lebbarer und erlebbarer Wirklichkeit – und die Lyrik bildet hierin ebenso wenig wie die Minifiktio n überhaupt keine Ausnahme.

Halten wir also fest: Die Zufälligkeit des Ins-Land-Geboren-Seins, die ein Ergebnis der zugrunde liegenden Bewegung der Migration ist, wird unter Zuhilfenahme des Paratextes zugleich durch die Tatsache erweitert, dass es sich bei diesem Land zufällig um eines handelt, das „entzweit“, also über längere Zeit in Form zweier getrennter Länder, existierte. Das Mikronarrativ der Verbformen „angezählt“ – „geboren“ – „entzweit“ – „angekommen“ – „aufgebrochen“ macht dabei klar, dass das Geboren-Sein nicht bei einem nachfolgenden Angekommen-Sein stehengeblieben ist, sondern dass im Gedicht alle jene Elemente aufbrechen oder aufgebrochen werden, die den Gastling als Fremdling zum wieder Aufbrechenden, nicht zur Ruhe kommenden Nomaden machen: ein Bewegungs-Bild der Unruhe.

Die Vektorisierung umfaßt keineswegs nur die historisch akkumulierten, „angesammelten“ Bewegungen, sondern schließt auch die künftigen Bewegungen und Bewegungsfiguren wesentlich mit ein. Das Hineingeboren-Sein in ein Land, in dieses entzweite Land, das zufällig noch ein historisch in gewisser Weise zweigeteiltes baden-württembergisches „Ländle“ ist, hat den Sohn der „damals“ nicht bewusst Eingewanderten nicht vor einem Status als *Fremdling* und *Gastling* – und das pejorative „Anhängsel“ ist nicht abzuschütteln – bewahrt. Die Entzweiung geht tiefer als in die jeweils politische Struktur: sie erfasst das Leben des Gastlings in all seinen sichtbaren und unsichtbaren Bewegungen, seinen *motions* und *emotions*. Wie wäre ein derartiges Leben aus der Perspektive einer einzigen Sprache darstellbar? Wie wäre die Vielzahl an widersprüchlichen Bewegungen auf monolinguale, auf monokulturelle Weise zählbar und erzählbar? Die von Oliver geschaffene experimentelle Ausdrucksform findet ästhetisch überzeugende Antworten auf diese Fragen kraft einer translingualen Poetik der Bewegung, die sich stets prospektiv zu öffnen vermag. Ihre ästhetische Kraft (und Widerstands-

Kraft) ist verdichtete Bewegung, vorwärtsgetrieben von einer fundamentalen Unruhe.

In seinem 1997 erschienenen Band *austernfischer marinero vogelfrau* hat José F.A. Oliver derartige Bewegungsmuster immer wieder literarisch verdichtet und damit immer von neuem Lyrik als verdichtete Bewegung in Mikrotexten komprimierter Vektorizität sinnlich erlebbar gemacht. Wo hört hier die Lyrik auf? Und wo beginnt die Erzählung in Form miniaturisierter Mikrotextualität? Ein besonders schönes Beispiel für die Unentscheidbarkeit dieser Frage ist sein Gedicht „**flüchtlings** aufschub betteln“, wo es heißt:

**flüchtlings** aufschub betteln

wir könnten doch nur fliehen  
von ort zu ort/ und bleiben<sup>74</sup>

Auch hier ist im nunmehr kollektiven Wir eine Bewegungsfigur gegenwärtig, die „von ort zu ort“ führt und keiner eindeutig festgelegten Bewegungsrichtung gehorcht. Es geht nicht um ein festes Ziel, um eine klar bestimmbare Teleologie, sondern um Bewegungs-Figuren, wie sie der Gastling, der Fremdling, der Flüchtling darstellen und vor Augen führen. Auch hier ist Miniaturisierung Teil einer Theorie, die sich nicht auf den Begriff bringen lassen will, sondern ihr Begreifen an die unabschließbare (Denk-)Bewegung knüpft, die ihre dichterische und erzählerische Praxis entwirft. Dem asymmetrischen Begegnungsmodus des Bettelns ist stets die Bewegung als zufällige Begegnung, als Kontingenz und Koinzidenz, eingeschrieben. Aufschub kann hier jeder-zeit entstehen, bleibt aber prekär.

Denn auch die Bewegung selbst kann immer und an jedem Ort suspendiert und in ein (temporäres, *transitorisches*) Bleiben überführt werden. Die Bewegungsstruktur des Flüchtlings ist dabei noch radikaler als jene des Gastlings einer „angezählten“ Dynamik verpflichtet, die Aufschub benötigt und um Aufschub betteln muss. Dieser Aufschub als Aufschieben weiterer Fluchtbewegungen ist jedoch nicht mehr und nicht weniger als ein Atemholen in einer diskontinuierlichen Bewegung, deren Vektorizität sich komplex aus einzelnen, nicht einer gemeinsamen Richtung, einer gemeinsamen Sinngebung verpflichteten Bewegungen zurechnen lässt. Die Diskontinuität der lyrischen Kürzestform ist in der Diskontinuität der in ihr erzählten Bewegungen von Ort zu Ort im vielfachen Sinne aufgehoben.

<sup>74</sup> José F.A. Olive, *austernfischer marinero vogelfrau: Liebesgedichte und andere Miniaturen* (Berlin: Verlag Das Arabische Buch, 1997), 17.

Der Flüchtling ist in diesem Sinne die Zuspitzung von Fremdling und Gastling – dies machen gerade auch seine unsteten nomadischen Bewegungsmuster deutlich. Wo bleiben, wenn ein Ort dem anderen folgt? Wo ist die Bleibe in diesem Bleiben? Wo bleibt der Leib in dieser Bleibe, die doch nur ein Ort ist, in dem schon immer das Fort anklingt? Bis in die Wahl der zentralen Lexeme hinein ist es faszinierend zu beobachten, wieviele Beziehungen sich hier zu einem Gesang und Gedicht wie „Die Schlingbohne wächst“ aus dem „Tangfeng“ des chinesischen *Shi Jing* herstellen lassen. Lyrik verdichtet sich als potenzierte Vektorizität zu archipelischen Formen mikrotextueller Narrativität, die sich jeder Kontinuität und Kontinentalität entgegenstemmen und nachhaltig die gebrochenen Zwischen-Räume markieren.

Aufschub als zeitliche Dimension wird in diesem Sinne ins Räumliche übersetzt zum Unterschlupf. Und in dem gleichnamigen, im Jahre 2006 erschienenen Band *Unterschlupf* wird der Initialtext „050804“ wiederum zum Seismographen jener fortgeführten Bewegungen, die migratorischen und nomadischen Charakter besitzen:

den schleichweg gegangen  
 die grenze mißachtet. Die augen  
 hinter den pässen verborgen  
  
 im zöllner I datum  
 I stempelverschwimmen  
 & regung von angst. Domestiziert<sup>75</sup>

Die Reisebewegungen des gesamten Bandes zwischen Alexandria und Bern, zwischen Casablanca und Innsbruck, zwischen Rabat und Zürich sind Bewegungsmustern von Flüchtlingen wie Gastlingen nachgebildet. Sie fangen ihre Choreographien als verdichtete Bewegungen ein. Und sie modellieren umgekehrt ein Leseerleben, das überall die verschiedenartigsten „herkunftsstimmen“ – so das gleichnamige Gedicht<sup>76</sup> – auszumachen glaubt, zu denen sich immer wieder andere, neue gesellen.

Die Bewegungsmuster werden zu Verstehensmustern, die Passkontrollen und Abstempelungen zu Belegen von Itinerarien, die auf der Suche nach Unterschlupf und Aufschub Verbindungen zwischen Flucht-Räumen schaffen: ziel- und heimatlose Bewegungen, die auf andere, auf frühere, auf nachfol-

<sup>75</sup> José F.A. Oliver, „050804“, in José F.A. Oliver, *unterschlupf: Gedichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), 9.

<sup>76</sup> Oliver, 050804, 46.

gende ziel- und heimatlose Bewegungen verweisen. Das Gedicht markiert die Diskontinuität, verleiht ihr einen Ort, entzieht sich aber jedwedem Versuch, das Diskontinuierliche in Kontinuität, das Inselhafte in Kontinentalität umzuwandeln. Die Zahlen im Titel des Gedichts verweisen auf die Anonymität der hier Gezählten, lenken den Blick auf Passnummern und Auflösungen des Menschlichen ins Statistische, zählen und erzählen aber auch Modelle von Geschichten, die sich aus diesem Gedicht heraus erzählen lassen. Das lyrische Narrativ wird zur Mikroerzählung.

Sind dies nicht Bewegungsmuster, die uns aus der *Genesis* schon von Kain her bekannt sind? Und siedeln sie sich nicht in jenem Zeit-Raum an, der 2010 im Gedichtband *Fahrtenschreiber* unter dem Titel „dichter ort VIII“ als dichterische Figuration wie auch als Figuration des Dichters zum Ausdruck kommt?

zwischen himmel & erde  
die fraktur der Zeitfiguren  
zwischen erde & himmel<sup>77</sup>

Der Dichter als Fahrten-Schreiber ist wie Gilgamesch nicht an die Erdoberfläche gebunden, sondern oszilliert wie die mesopotamische Bewegungsfigur im Kosmos alles Geschaffenen: zwischen Himmel und Erde. Das Gedicht wird als Ort des Dichters zu einem dichten Ort, der wie im *Shi Jing* eine Vielverbundenheit anstrebt, in der modellhaft sich ein ganzer Kosmos konfigurieren lässt. Im Mikrokosmos des lyrisch verdichteten Narrativs wird dabei die „fraktur der Zeitfiguren“ zu jener gebrochenen, unterbrochenen, diskontinuierlichen Bewegung, deren Muster die Zeiten des Gedichts nicht nur translingual, sondern auch transhistorisch durchzieht. „himmel & erde“, „erde & himmel“ verdeutlichen und unterstreichen dabei den Anspruch dieses verdichteten Ortes darauf, einen ganzen Kosmos, eine ganze Totalität in ihrer kürzesten Form noch immer zu erfassen, zu begreifen und zu ergreifen: diesseits wie jenseits der fließenden Grenzen zwischen Gedicht und Mikroerzählung. Eine Ergreifung und Erfassung, die in diesem Sinne freilich nur als Fraktur, vor allem aber als Fraktal geleistet werden kann.

In der radikal miniaturisierten Form der epischen Erzählung wird eine lyrisch verdichtete Bewegung erkennbar, in der sich die Traditionslinien des *Gilgamesch-Epos* mit jenen des *Shi Jing* in verdichteten Bewegungsmustern verbinden. Als verdichtende Vektorisierung lassen uns die lyrischen Mikroerzählungen mit ihren Motionen und Emotionen nicht zur Ruhe kommen

<sup>77</sup> José F.A. Oliver, *fahrtenschreiber: Gedichte* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010), 46.

und entfalten ihr LebensWissen, ihr ÜberLebensWissen, ihr ZusammenLebensWissen aus jener Miniaturisierung, die doch stets auf den Entwurf einer ganzen, einer widersprüchlichen, einer komplexen Welt abzielt. Aus dem Bewusstsein ihrer viellogischen Bewegung entfaltet sich so ein Weltbewusstsein, das niemals zu koagulieren droht, weil es in seinen Choreographien der Unruhe niemals an ein Ende kommt.



# *Anhang*

Abbildungsverzeichnis. . . . .	651
Verfasser- und Schlagwortindex . . . . .	653



## Abbildungsverzeichnis

“Quiero ser una máquina de escribir” . . . . .	41
1 “Etcétera ... presenta a la Internacional Errorista” . . . . .	45
2 Cristian Forte, <i>Alfabeto Dactilar</i> (2014), Foto: Editorial L.U.P.I. . . . .	49
3 Cristian Forte, <i>Alfabeto Dactilar</i> (2014), Foto: Editorial L.U.P.I. . . . .	55
4 Cristian Forte: “Poema Dactilar” . . . . .	56
5 Cristian Forte: “Poema Dactilar” . . . . .	57
Il lato oscuro dello Stato . . . . .	263
1 Cover del DVD . . . . .	265
2 Ricostruzione del processo nella docufiction . . . . .	267
3 Ricostruzione: movimenti meridionalisti e di estrema destra. . . . .	268
4 Il confidente Ilardo con il colonnello Riccio . . . . .	269
5 Trucco di scena... in scena . . . . .	271
6 Deposizione di Gaspere Spatuzza . . . . .	272
7 Intervista . . . . .	273
8 Immagini di repertorio: telegiornale 1992. . . . .	274
La Roma campy . . . . .	279
1 La Fontana dell’Acqua Paola e il coro alle spalle del panorama su Roma (00:03:40; 00:03:26). Tutti i fotogrammi sono, ugualmente alle citazioni, tratti dal DVD: Sorrentino, <i>LA GRANDE BELLEZZA</i> . . . . .	281
2 Jep Gambardella (Toni Servillo) in scena (01:20:55). . . . .	282
3 Estetica <i>camp</i> : Suor Maria e i fenicotteri (02:00:36) . . . . .	283
4 I trenini di Roma sulla terrazza che dà sul Colosseo (1:37:33) . . . . .	287
5 Jep davanti alla Costa Concordia (01:28:53) . . . . .	294
6 L’aspetto spettrale del Colosseo in dissolvenza (01:57:47) . . . . .	295



## Verfasser- und Schlagwortindex

1920er Jahre, 102

2084: la fin du monde, 543

### A

Aira, César, 89

Alfabeto Dactilar, 41

Alighieri, Dante, 155, 361, 499

Allegorie, 23

Ariosto, Ludovico, 373

Auerbach, Erich, 615

Aufklärung, 401

Ausstellung, 361

Autor, 118

### B

Balkanromania, 595

Barão de Teive, 179

Baron, Anne-Marie, 225

Beatus Ille, 61

Belgien, 309

Bergische Universität Wuppertal, 555

Bernanos, Georges, 509

Big Data, 303

Bloom, Harold, 179

Bonnot, Marie, 465

Borchardt, Rudolf, 155

bricolage, 615

Browning, Robert, 383

Butor, Michel, 487

Butzheimen, Maren, 555

### C

Catull, 383

Celan, Paul, 433

Chaos, 41

Chihaiia, Matei, 23

Coquio, Catherine, 9, 455

Cosa nostra, 263

Costadura, Edoardo, 361

### D

Dante-Rezeption, 499

Darwin, 303

Das Pfingstwunder, 499

de Peretti, Isabelle, 341

de Savorgnani, Giulia, 263

Depersonalisierung der Kunst, 89

des Forêts, Louis-René, 531

deutsch-französische Beziehungen, 257

Deutschland, 309

di Stefano, Giovanni, 299

Dialektologie, 309

Donau, 595

Dotzler, Bernhard J., 303

Dousselin, Florent, 601

Drews, Julian, 571

Du Bellay, Joachim, 135

Dueck, Evelyn, 433

Duppel, Hartmut, 341

Dystopie, 543

### E

Editions de Minuit, 555

Einflussangst, 179

Ellerbrock, Karl Philipp, 361

Erinnerungskultur, 9, 409, 455

Erster Weltkrieg, 309, 409, 601

Estridentismo, 102

Ette, Ottmar, 615

Europa, 395, 419

Europäische Gemeinschaften, 239

europäische Literatur, 395

### F

Facebook, 303

Fachgeschichte, 309, 331

Fantasy-Literatur, 205

Ferrier, Béatrice, 341

Fiktion, 263

Film, 263, 279, 299

Fo, Dario, 263  
 Foerster, Wendelin, 309  
 Forte, Cristian, 41  
 Frankophone Poesie, 443  
 Frankreich, 309, 391  
 Französische Klassik, 585  
 Französische Poesie, 443  
 französischer Literaturunterricht, 341  
 Französisch-Kanada, 419  
 Französischunterricht, 331  
 Freud, 303  
 Friedrich-Schiller-Universität Jena, 361

## G

Gattungstheorie, 383  
 Gedächtnis, 9, 409  
 Gelz, Andreas, 391  
 Genozid, 9  
 George, Stefan, 155  
 Gesamtausgabe, 531  
 Geschichte der Philologie, 571  
 Gide, André, 169  
 Gilgamesch-Epos, 615  
 Glasenapp, Jörn, 299  
 Goethe, Johann Wolfgang, 383  
 Google, 303  
 Graduiertenkolleg „Europäische Traumkul-  
 turen“, 465  
 Gral, 205  
 Guzzanti, Sabina, 263

## H

Hahn, Kurt, 383  
 Handbuch, 401  
 Hausmann, Frank-Rutger, 309  
 Heinrich, Carola, 595  
 Held, 391  
 Hempfer, Klaus W., 383  
 Heroismus, 391  
 Herzogin Anna Amalia Bibliothek, 361  
 Heteronym, 179  
 Hettmann, Sandra, 41  
 Hock, Jonas, 531  
 Höfer, Kristina, 465  
 Horchani, Ines, 169  
 Hugo, Victor, 169

Humanismus, 118, 363  
 Huß, Bernhard, 363  
 hybride Texte, 555

## I

Identität, 303  
 Immer, Nikolas, 391  
 Informations- und Kommunikationstechno-  
 logien, 303  
 Intelligenz, 303  
 interkulturelle Kommunikation, 257  
 Intermedialität, 555  
 Internet, 303  
 Intertextualität, 179, 555  
 Islam, 543  
 Islamismus, 543  
 Islamophobie, 543  
 Ißler, Roland, 395  
 Italien, 363  
 italienischer Film, 299

## J

Jakobson, Roman, 135  
 Jurt, Joseph, 509

## K

Kahl, Thede, 595  
 Kambodscha, 419  
 Karibik, 419  
 Karpinski, Agnes, 465  
 Katharsis, 455  
 Katholizismus, 509  
 Kern, Anne, 571  
 Klassik Stiftung Weimar, 361  
 Klassiker, 341  
 Klinkert, Thomas, 155  
 Kolonial, 419  
 Kommunikationsmedien, 23  
 Komödie, 585  
 Kontrolle, 41  
 Kopernikus, 303  
 Koran-Rezeption, 169  
 Kraft, Tobias, 571  
 Kraume, Anne, 395  
 Kriegsgefangenenlager, 601  
 Kuhfuß, Walter, 331  
 kulturelle Identität, 341

Kulturgeschichte, 331  
Kulturtransfer, 331  
Kulturwissenschaft, 9, 257  
Kuon, Peter, 455

**L**

La grande bellezza, 279  
Lacan, 303  
Lagerkultur, 601  
Lamprecht, Karl, 309  
Leonetti, Bernard, 205  
Lewitscharoff, Sibylle, 499  
Lisle, Leconte de, 383  
Literarische Avantgarde, 102  
literarische Konventionen, 89  
Literarische Sound Studies, 102  
Literatur und Technologie, 23  
Literaturdidaktik, 341  
Literaturgeschichte, 391, 585  
Literaturkritik, 543  
Literaturpreis, 543  
Lohse, Rolf, 363  
Loy, Benjamin, 571  
Lüsebrink, Hans-Jürgen, 419  
L'attrape-rêves, 487  
Lyrik, 383, 433  
Lyrikübersetzung, 433

**M**

machines célibataires, 89  
Mäder, Marie-Therese, 571  
Mafia, 263  
Maghreb, 419  
Maira, Daniel, 135  
Maschine, 23  
Materialität des Textes, 118  
Matière de Bretagne, 205  
Maxence, Jean-Luc, 443  
Mbondobari, Sylvère, 419  
Mehltretter, Florian, 361  
Meier, Franziska, 499  
Meiser, Martin, 465  
metanarrative Reflexion, 555  
Mexikanische Literatur, 102  
Middell, Matthias, 401  
Mittelalter, 395

Mittelalterrezeption, 205  
Mittler, 257  
Moderne, 395  
modèle réduit, 615  
Muñoz Molina, Antonio, 61  
Mythos, 395

**N**

Nanophilologie, 615  
Narzissmus, 303  
Nationalliteratur, 341  
Navajas, Gonzalo, 117  
Neo-Avantgarden, 41  
Neorealismus, 299  
Nonnenmacher, Kai, 9  
Nowotnick, Stephan, 555  
Nürnberger, Jana, 443

**O**

Öller, Stefanie, 279  
Oliver, F.A., 615  
Orlando Furioso, 373

**P**

Parodie, 205  
Performativität, 383  
Pessoa, Fernando, 179  
Petrarca, Francesco, 383  
Petri, Elio, 263  
Philosophie der Information, 303  
Pinheiro, Teresa, 239  
Pléiade, 509  
Poesie, 443, 487  
Poetik, 135, 363  
poetisches Alphabet, 41  
politische Kultur, 455  
Populärkultur, 257  
Portugal, 239  
Posthumanismus, 118  
Postkolonial, 419  
Postkoloniale Studien, 419  
Postmoderne, 205  
Prototypik, 383

**Q**

Quandt, Christiane, 101

**R**

Rabaté, Dominique, 531  
 Radio und Literatur, 102  
 Regensburg, 601  
 Reinstädler, Janett, 465  
 Religion, 509  
 Renaissance, 135  
 Renaissancedrama, 363  
 Rencontres littéraires, 555  
 Rezension, 299, 303, 331, 363, 373, 383, 391, 395,  
 401, 409, 419, 433, 443, 455, 465, 499, 509,  
 531  
 Rezeptionsgeschichte, 395  
 Rhetorik, 23  
 Rimbaud, Arthur, 169, 383  
 Rivoletti, Christian, 373  
 Rodríguez Pira, Juan Camilo, 89  
 Rom, 279  
 Roman, 509  
 Romanische Philologie, 309  
 Romanistik, 571  
 Roselli, Antonio, 585  
 Rousseau, Henry, 9  
 Ruby, Sigrid, 465  
 Rumänistik, 595

**S**

Sansal, Boualem, 543  
 Sappho, 383  
 Schuchardt, Beatrice, 419  
 Search, Alexander, 179  
 Seybert, Gislinde, 409  
 Shi Jing, 615  
 Siri, Françoise, 443  
 Sánchez Jiménez, Antonio, 23  
 Solte-Gresser, Christiane, 465  
 Sorrentino, 279  
 Spanien, 239  
 spanischer Gegenwartsroman, 61  
 Spektakel, 279  
 Spitzer, Leo, 135  
 Spracherwerb, 331

Stadt, 279, 419  
 Stauder, Thomas, 409  
 Stilstudien, 135  
 Suchier, Hermann, 309  
 Süderweiterung, 239

**T**

Tagungsbericht, 595  
 Tauchnitz, Juliane, 543  
 Technik, 118  
 Textkritik, 61  
 Thoma, Heinz, 401  
 Tobler, Adolf, 309  
 Tragödie, 585  
 Traum, 465  
 Trauma, 9, 455  
 Treskow, Isabella von, 409

**U**

Übersetzung, 155  
 Übersetzungstheorie, 433  
 Universität Regensburg, 595

**V**

Valdivia, Pablo, 61  
 Vatter, Christoph, 257  
 Viel, Tanguy, 555

**W**

Wallonie, 309  
 Weiland, Christof, 487  
 Westafrika, 419  
 Wetzels, Hermann H., 433  
 Widerstandspraktiken, 41  
 Wild, Gerhard, 179  
 Wilhelm IX. von Aquitanien, 383  
 Wörsdörfer, Anna Isabell, 205  
 Wolf, Johanna, 331

**Z**

Zatti, Sergio, 373  
 Zeugenschaft, 455