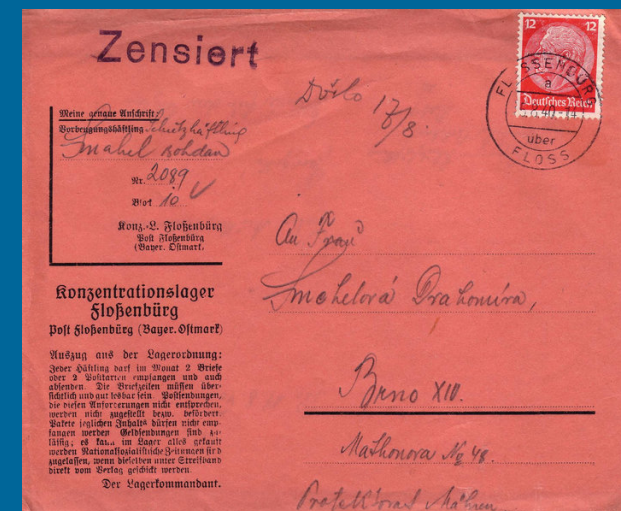


SEKTION

**Du camp au mémorial,
de la littérature à l'Histoire**
Isabella v. Treskow



ROMANISCHE STUDIEN

www.romanischestudien.de

ISSN 2364-4753

REDAKTION

redaktion@romanischestudien.de

Redaktion *Romanische Studien*

PD Dr. Kai Nonnenmacher

Universität Regensburg

Institut für Romanistik

D-93040 Regensburg

nonnenmacher@romanischestudien.de

Redaktionsass. (Rezensionen)

Jonas Hock

hock@romanischestudien.de

MITARBEIT ALS RUBRIKREDAKTEURE

Prof. Dr. Ursula Bähler | Geschichte der Romanistik, baehler@romanischestudien.de

Dr. Reto Zöllner | Balzac-Lektüren, 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 Burcher | 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. Christiane Solte-Gresser | Saarbrücken, *Allg. u. Vergl. Lit.wiss.*Prof. Dr. Isabella v. Treskow | Regensburg, *Ital. Kulturwiss. u. Gewalt*Prof. Dr. Jörg Tüschmann | Wien, *Medienwissenschaft*Prof. Dr. Christian Wehr | Würzburg, *Span. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*Prof. Dr. Gerhard Wild | Frankfurt, *Katalanistik u. Lusitanistik*

Vgl. auch die Informationen online: „Über uns“

Weitere Informationen zur Zeitschrift:

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.

Abbildung Titelseite:

Häftlingsbrief aus dem KZ Flossenbürg vom August 1940. Poststempel: „Flossenbürg (über Floss)“. Private Sammlung.

Inhaltsverzeichnis

Editorial: Die Ambivalenz eines romanischen Europa	7
Kai Nonnenmacher	

SEKTIONEN

Du camp au mémorial

Préambule – Prefazione – Vorwort	23
Isabella von Treskow	
De l'exploitation des carrières de granit au réseau concentrationnaire	33
Le camp de concentration de Flossenbürg	
Jörg Skriebeleit	
Les récits mémoriels français du réseau concentrationnaire de Flossenbürg : écritures et évolutions	43
Isabella von Treskow	
Le genre, le récit et le corps	81
<i>Aucun de nous ne reviendra</i> de Charlotte Delbo et <i>L'espèce humaine</i> de Robert Antelme	
Silke Segler-Meßner	
Le testimonianze dei reduci italiani del lager di Flossenbürg	105
Chiara Nannicini Streitberger	
Penser le passé.	129
Inscriptions de l'Histoire dans le roman français contemporain	
Anne Sennhauser	
“Nell'occhio che riscopre la luce”	137
Tempo, storia e memoria nella poesia di Salvatore Quasimodo	
Alessandro Martini	
Éducation artistique et culturelle – Patrimoine, mémoire et identité	147
Isabelle Milliès	

Artikel

La Réforme et la réforme poétique	159
<i>Les Octonaires sur la vanité et inconstance du monde</i> d'Antoine de La Roche de Chandieu	
Marina Hertrampf	

Lektüren

Lectures de Balzac	181
Reto Zöllner et Kai Nonnenmacher	

„Konstruktive Vorbilder“: Strukturprinzipien bei Balzac	183
Reto Zöllner	
Land, Kultur, Medien	
„Perché sono tutti cattivi“	197
Strategien der Anziehung und Abstoßung in <i>Gomorra – La serie</i>	
Tanja Weber	
„This is just a fucking movie. Also fährt ab damit!“	233
Eine Rezensionsreise durch Abel Ferraras Film <i>Pasolini</i> , anlässlich des 40. Todestages von Pier Paolo Pasolini	
Angela Oster	
Geschichte der Romanistik	
Tagungsbericht: „Literaturwissenschaften in Frankfurt, 1914 – 1945“	253
Fachgeschichtliche Rückblicke auf die universitäre Germanistik und Romanistik in Frankfurt am Main	
Frank Estelmann	
Ars legendi	
Ein Jubeljahr für Don Quijote?	261
Zur Abschaffung der Literatur an Schule und Universität	
Wolfram Aichinger	
Rezensionen	
Michael Bernsen, <i>Geschichten und Geschichte: Alessandro Manzoni's „I promessi sposi“</i>	273
Friedrich Wolfzettel	
Das vielfältig Böse in der Gegenwartskultur Spaniens und Lateinamerikas.	279
Zu Susanne Hartwigs Sammelband <i>Culto del mal, cultura del mal</i>	
Hubert Pöppel	
Krise der Männlichkeit als identitäres Spielfeld	285
Zum Sammelband <i>Der verfasste Mann: Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900</i> von Gregor Schuhen	
Markus Alexander Lenz	
Post vom weißen Tyrannen	291
Erste kommunikations- und mediengeschichtliche Monographie zu Grimms <i>Correspondance littéraire</i> – Kirill Abrosimovs <i>Aufklärung jenseits der Öffentlichkeit</i>	
Jonas Hock	
Essay und Kritik	
Allgegenwärtig und gehoben.	301
Ob unsere Gegenwart das Schöne absorbiert	
Hans Ulrich Gumbrecht	

Der Flug der Danteforscher	315
Gespräch mit Sibylle Lewitscharoff zum kommenden Dante-Roman <i>Das Pfingstwunder</i>	
Kai Nonnenmacher	
„Sembrava una nuvola“: Pascal Dusapin liest Palazzeschi	329
Gedanken anlässlich der deutschen Erstaufführung der Oper <i>Perelà. Uomo di fumo</i> in Mainz	
Caroline Lüderssen	
Un'esile impronta: profonda fino al centro della terra	337
Laura Canali	
Forum	
Festrede bei der Abschiedsfeier für Charles Grivel an der Universität Mannheim, 12. Juli 2002	343
Joseph Jurt	
Entre deux langues	353
Charles Grivel	
Warum man sich in eine norditalienische Stadt im Meer begeben sollte, oder: Das Deutsche Studienzentrum in Venedig	365
Romedio Schmitz-Esser	
Dante Alighieri: quo vadis?	369
Nuove prospettive nel dialogo delle discipline	
Franziska Meier	
Tagungsbericht „Terrain vague: Die Brache in den Stadt- und Kulturwissenschaften“.	379
Daniel Ritter und Jacqueline Maria Broich	
Kapitel	
« Ma patrie est caravane »	397
Amin Maalouf, la question de l'exil et le savoir-vivre-ensemble des littératures sans résidence fixe	
Ottmar Ette	
Anhang	
Abbildungsverzeichnis.	437
Verfasser- und Schlagwortindex	439

Editorial: Die Ambivalenz eines romanischen Europa

Kai Nonnenmacher

ZUSAMMENFASSUNG: *Empire latin*: Romania und Europa – Nach dem ersten Heft – Personalia – Zeitschrift ‚Junge Romanistik‘ – Zu diesem Heft

SCHLAGWÖRTER: Romanische Studien; Zeitschrift; Wissenschaftlicher Beirat

***Empire latin*: Romania und Europa – Einladung zur Articleinreichung**

Hiermit soll eingeladen werden, mit den Instrumentarien der Romanistik eigene Beiträge aus der Literatur-, Kultur- oder auch Sprachwissenschaft bei den *Romanischen Studien* einzureichen, die die Ideengeschichte eines (romanischen?) Europa aus der aktuellen Erfahrung heraus diskutieren, kulturwissenschaftliche Reflexionen zur europäischen Identität bzw. Erinnerung vorzuschlagen, landeswissenschaftliche Berichte aus Ländern der Romania und ihren jeweiligen Perspektiven auf Europa, Stellungnahmen zur Diversität europäischer Gesellschaften, zu den Migrationsströmen in die ‚Festung Europa‘, eine Analyse der laufenden Debatten um die Krise der Union und schließlich Entwürfe für das künftige Europa, aber auch Lektüren fiktionaler Texte oder sprachwissenschaftliche Analysen von Europadiskursen.

„Der hässliche Deutsche ist wieder da“, lesen wir im Juli 2015.¹ Auf die Besorgnis erregenden Renationalisierungs- und Entfremdungstendenzen der letzten Zeit werden Ideen wie Ernst Robert Curtius' Stiftung eines geistigen Europa in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948)² keine Antwort mehr bieten. Zwischen der Vision von Vereinigten Staaten Europas des Grafen Coudenhove-Kalergi und der Ernüchterung, die zu Agambens panromanischer Provokation führte, liegen 90 Jahre:

¹ Matthias Naß, „Der hässliche Deutsche ist wieder da“, *Zeit online*, 29. Juli 2015, www.zeit.de/politik/deutschland/2015-07/deutschland-nationalismus-deutsche-frage-europa.

² Vgl. Manfred Fischer, „Europa“ und „das Nationale“ bei Ernst Robert Curtius (Aachen: Fischer, 2000).

Der nationalen Entfaltung im kulturellen Sinne setzt Pan-Europa keine Schranken. Ziel ist nicht Entnationalisierung der Völker Europas – sondern Zusammenfassung ihrer nationalen Individualitäten zu einem politischen und wirtschaftlichen Zweckverband.³

Non seulement il n'y a aucun sens à demander à un Grec ou à un Italien de vivre comme un Allemand; mais quand bien même cela serait possible, cela aboutirait à la disparition d'un patrimoine culturel qui se trouve avant toute chose une forme de vie. Et une unité politique qui préfère ignorer les formes de vie n'est pas seulement condamnée à ne pas durer, mais, comme l'Europe le montre avec éloquence, elle ne réussit pas même à se constituer comme telle.⁴

Warum bleibt die deutsche Romanistik so auffällig still, wenn im Ringen um die europäische Währungsunion alte und neue Europabilder beschworen oder verabschiedet werden, in der Politik wie den Medien? Während etwa die Frankophonie bzw. außereuropäische Romanistik inzwischen etablierte Forschungsfelder in der deutschen Romanistik aufgebaut hat, bleibt das Europäische methodologisch wie thematisch trotz aller Beteuerungen ein doch eher landes- oder politikwissenschaftliches Arbeitsgebiet. Versäumen Romanist(inn)en im interkulturellen Ungefähr, zwischen dem Nationalen und dem Globalen heute, sich in der „postnationalen Konfiguration“ (Habermas) der europäischen Demokratie(n) einzumischen? Ist politisches Engagement im Exotischen nicht wohlfeil, während zu Hause alte Risse sich auftun und das europäische Projekt in Frage gestellt wird? Genügt es, den Aufstieg europaskeptischer Parteien und damit auch rechter Fraktionen im europäischen Parlament wie „Europe des nations et des libertés“ (mit u.a. Front National, Lega Nord) als kurzlebige Protestwahlen zu beschreiben? Ist ein bloß ökonomisches Elitenprojekt noch zusammenzubringen mit einem solidarischen Europa der Bürger? Wie kann Europa mit den Migrationsströmen umgehen? Wie verändern sich Europabilder und kulturelle Beziehungen zwischen Deutschland und der europäischen Romania?

³ Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi, „8. Die europäische Frage“ (1922), in ders., *Krise der Weltanschauung = La crise de la représentation du monde* (Wien: Pan-Europa-Verlag, 1923), 105–116, hier 154.

⁴ Giorgio Agamben, „Que l'Empire latin contre-attaque!“, *Libération*, 24 mars 2013, www.liberation.fr/monde/2013/03/24/que-l-empire-latin-contre-attaque_890916. Vgl. die luzide Analyse von Aleida Assmann und Bernhard Giesen, „Dieser Philosoph will der Chirurg Europas sein“, *Süddeutsche Zeitung*, 11. Juni 2013, 13.

Dass Europa als *Empire latin* und damit ein ‚romanisches‘ Europa aus deutscher Sicht ambivalent bleibt, sei kurz skizziert. Die Romanistik ist ein Kind der politischen Romantik, (Re-)Konstruktion eines Zusammenhangs der neolateinischen Kulturräume.⁵ Das macht sie zunächst empfänglich für Europa als ‚lateinisches Reich‘, diese französische Idee einer romanisch-katholischen Vereinigung, die tief in die Geschichte reicht, man denke an die Klimatheorie des 18. Jahrhunderts mit ihrer Nord-Süd-Opposition, an den politischen Klassizismus der Frz. Revolution und Napoleons, schließlich an den Panlatinismus⁶. Die französische *idée latine* des 19. Jahrhunderts (Alphonse Roque-Ferrier und Charles de Tourtoulon), noch im 20. Jahrhundert vertreten etwa durch den Okzitanen Roger Barthe⁷, geht von einer Zusammengehörigkeit des romanischen Südeuropa aus, selbst ästhetisch plädiert die Abkehr vom Hermetismus durch den Dichter Jean Moréas in den 1890er Jahren für eine neoklassisch-mediterrane Schönheit.⁸

Der Klassizismus der Moderne ist immer auch Geschichtspolitik und Hegemonieanspruch: Maurras formulierte eine römische Ordnungsidee in Abgrenzung vom ‚Barbaren‘; auch auf deutscher Seite wurde das Römische zur politischen Idee, so in Carl Schmitts *Römischer Katholizismus und politische Form*¹⁰; Plessners Studie *Die verspätete Nation*¹¹ opponiert wiederum die rationale Rechtsidee Frankreichs mit der fehlenden demokratischen Kultur in Deutschland und ihrem „römischen Komplex“. 1947 entwirft der Philosoph Kojève eine französische Hegemonie, die die lateinischen Länder anzuführen habe, also eine Union ohne England und Deutschland.¹²

⁵ Vgl. neuerdings etwa mythengeschichtlich Roland Alexander Ißler, *Europa Romanica: Stationen literarischer Mythenrezeption in Frankreich, Italien und Spanien zwischen Mittelalter und Moderne*, *Analecta Romanica* 84 (Frankfurt am Main: Klostermann, 2015).

⁶ Emil Deckert, *Panlatinismus, Panslawismus und Panteutonismus in ihrer Bedeutung für die politische Weltlage: ein Beitrag zur europäischen Staatenkunde* (Frankfurt am Main: Keller, 1914); Käthe Panick, *La race latine: politischer Romanismus im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, *Pariser historische Studien* 15 (Bonn: Röhrscheid, 1978).

⁷ Roger Barthe, *L'idée latine*, 2 Bde. (Toulouse: Inst. d'Études occitanes, 1950–1952).

⁸ Vgl. zum Mittelmeer und der literarischen Moderne die Anthologie *Leeres Zentrum*, hrsg. von Franck Hofmann und Markus Messling (Berlin: Kulturverl. Kadmos, 2015), die aus dem Projekt „Transmed! Pensée méditerranéenne et conscience européenne“ entstanden ist.

⁹ Charles Maurras, „Barbares et Romains“, in *La dentelle du rempart: choix de pages civiques en prose et en vers, 1886 – 1936* (Paris: Grasset, 1937), 143–160.

¹⁰ Carl Schmitt, *Römischer Katholizismus und politische Form*, (Hellerau: Hegner, 1923).

¹¹ Helmuth Plessner, *Die verspätete Nation: Über die Verführbarkeit des bürgerlichen Geistes*, 1934 (Stuttgart: Kohlhammer, 1959).

¹² Alexandre Kojève, „L'empire latin: esquisse d'une doctrine de la politique française“ (27

Michel Houellebecq spielt in seinem letzten Roman *Soumission* (2015) mit einer Arabisierung Frankreichs, die die koloniale Richtung einer Mittelmeerunion gewissermaßen umkehrt. Diese Dystopie verweist durchaus auf politische Realität: Denn auch wenn Nicolas Sarkozy als Reaktion auf die Osterweiterung der EU seine *Union méditerranéenne* aller Mittelmeer-Anrainerstaaten nicht unter Ausschluss des übrigen Europa durchsetzen konnte – die darauf gegründete *Union pour la Méditerranée* setzt lediglich den Barcelona-Prozess fort –, die Idee eines Gegengewichts zum unfreiwilligen Hegemon Deutschland blitzt auch bei Hollandes Griechenlandverhandlungen des Jahres 2015 auf. Wolf Lepenies vertritt in mehreren Texten der letzten Jahre die These eines neuen Nord-Süd-Konflikts in Europa:

Die „Lateinische Option“ schien mit dem Ende der Mittelmeerunion endgültig ad acta gelegt – und erfuhr als Folge der Finanzkrise im südlichen Europa eine paradoxe Wiederbelebung. In der Krise formte sich der „Lateinische Block“, der in Zeiten des allgemeinen europäischen Wohlbefindens ein vages Projekt geblieben war. Man braucht nur das Foto vom EU-Gipfel in Rom im Juni dieses Jahres zu betrachten, auf dem Angela Merkel vom Trio François Hollande, Mario Monti und Mariano Rajoy an den Rand gedrängt wird, um bereits von Körpersprache und Physiognomie her zu erkennen, wo die neuen europäischen Konfliktklinien verlaufen. Der Nord-Süd-Konflikt ist wieder aktuell geworden.¹³

Auch der Politikwissenschaftler Herfried Münkler spinnt die europäische Entfremdung als neues Mächteverhältnis weiter:

Grundsätzlich gibt es für Frankreich noch die Alternative einer engeren Verbindung mit den Italienern (sowie den Spaniern): die sogenannte Mittelmeerallianz. Eine Wiederaufnahme des Mittelmeerprojekts durch Frankreich würde zwangsläufig zur Bildung eines Nord-Ostsee-Projekts als Gegengewicht führen, innerhalb dessen sich dann eine Achse Berlin-London herausbilden könnte – falls Großbritannien Mitglied der EU bleibt. Deutschland hat insofern ein fundamentales Interesse am Verbleib der Briten in der europäischen Gemeinschaft und wird darum auch nahezu alles tun, um diesen Verbleib möglich zu machen – nicht nur deswegen, weil er die deutschen Optionen vergrößert und dadurch die Position der Macht in der Mitte festigt, sondern auch, weil er die Attraktivität einer „Mittelmeerallianz“ für

août 1945), *La Règle du Jeu* 1 (1990): 89–123.

¹³ Wolf Lepenies, *Ost und West, Nord und Süd: der europäische Himmelsrichtungsstreit*, Hallesche Universitätsreden 3 (Halle a.d. Saale, Universitätsverlag Halle-Wittenberg, 2013), www.universitaetsverlag-halle-wittenberg.de/media/upload/file/Kapitel_Vorworte/0635_Lepenies.pdf.

Frankreich begrenzt und damit die Spaltung Europas in einen Süd- und einen Nordblock unwahrscheinlicher macht.¹⁴

Angesichts solcher Beschreibungen eines latenten Konflikts im Kern Europas, der sich mit der neuen Weltordnung nach 1989 gebildet hat, ist auch die Romanistik herausgefordert, sich einzubringen. Die Geschichte der europäischen Einigung wird häufig erzählt als Harmonisierungsnarrativ, wo doch Misstrauen (z.B. Anfänge der Montanunion) und nationale Egoismen (z.B. Thatchers „We want our money back!“) häufig die Triebfedern der Integrationsschritte waren. Die europäische „Identitätsliteratur“¹⁵ scheint mit der „imperialen Überdehnung“ einer kulturell immer heterogeneren Union nicht wirklich Schritt zu halten, die Verlangsamung politischer Prozesse vor 1989 war bedingt durch den alles strukturierenden Ost-West-Gegensatz:

In der Phase der Verlangsamung konnten sich die Europäer den Luxus einer aufwendigen Suche nach der gemeinsamen Identität leisten, aber unter den Konstellationen der Beschleunigung, wie sie seit Anfang der 1990er Jahre Platz gegriffen haben, stehen ihnen diese Zeitspannen nicht mehr zur Verfügung.¹⁶

Die europäische Identität und die europäische Erinnerung, sind dies Ideen, die sich in den Köpfen und Herzen der europäischen Bürger wirklich gebildet haben, jenseits von der heute verblassenden „negativen Erinnerungskultur“ der Kriegsvermeidung oder der Initiative einzelner Intellektueller wie Derrida und Habermas vor zehn Jahren? Ist das künftige Haus der Europäischen Geschichte in irgendeiner Weise welthaltig, deutet umgekehrt das neue Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée in Marseille eine Verlagerung der Perspektive bereits an? Haben wir Pierre Nora mit seinem Konzept der *lieux de mémoire* unzulässig europäisiert? Schließlich erwies er sich als Vertreter einer nationalen Erinnerung der französischen Republik, als er 1997 in einem Interview die europäische Geschichte ablehnte:

L'histoire européenne ? Moi, je n'y crois pas. Je ne vois pas très bien quelles sont les racines d'une histoire strictement européenne. Ce serait mettre la charrue avant les bœufs, comme on dit, en présupposant un cadre qui n'existe pas encore. Et puis pensez à la question impertinente : dans une histoire strictement européenne, quelle place faites-vous à Jeanne d'Arc, anti-anglaise ? En revanche, la seule histoire de type européen qu'on puisse

¹⁴ Herfried Münkler, „Macht in der Mitte“, *Die Welt*, 3. März 2015, 2.

¹⁵ Herfried Münkler, „Die imperiale Herausforderung Europas“, *Imperien: Die Logik der Welt-herrschaft* (Reinbek: rororo, 2007), 245–254.

¹⁶ Münkler, *Imperien*, 248.

inculquer civiquement, c'est une histoire démocratique, une histoire des valeurs de la démocratie au sens large du mot. Cela dit, elle est aussi américaine qu'européenne. Mais sur le fond, oui, il n'y a pas de doute qu'on peut expliquer aux enfants l'état de droit, le refus du terrorisme, les libertés individuelles, la liberté de se déplacer sans contrôle, la liberté de la personne : ce sont des idées qu'on peut expliquer concrètement et facilement. Mais encore une fois, est-ce une idée strictement européenne ? Et la colonisation, faut-il expliquer que c'est un phénomène strictement européen, aussi ?¹⁷

Auch bleibt die deutsche Rede von Europa seit 1945 stark auf Frankreich beschränkt, um die Erbfeinde zu versöhnen und den deutsch-französischen Motor diskursiv zu begleiten. In der geographischen Breite von Portugal und Spanien über Italien bis Rumänien usf. hat sich bislang keine vergleichbar kontinuierliche Erforschung des Europäischen im Fach herausgebildet. Was hat die Romanistik zu einer neuen Vertiefung der europäischen Einigung beizutragen?

Nach dem ersten Heft

Dass gleich das erste Heft der *Romanischen Studien* so wohlwollend und mit soviel Akzeptanz angenommen wurde, damit war bei der einjährigen Planung der Zeitschrift nicht zu rechnen. Die Zugriffszahlen aus der ganzen Welt und inzwischen ca. 280 abonnierten Leser¹⁸ der Zeitschrift sprechen dafür, dass durchaus ein Bedarf bestanden hat, neben den existierenden, gut etablierten Print-Fachzeitschriften die rein digitalen, kostenfreien *Romanischen Studien* als Open Access-Angebot zu konzipieren.

Die Planungen für künftige Sektionen und Artikel gehen inzwischen bis weit ins Jahr 2016 und darüber hinaus. Herzlichen Dank an die Unterstützer und Beiträger auf allen Ebenen! Interessierte Leser sind eingeladen, die online angebotenen Filme¹⁹ und Bücher²⁰ zur Rezension anzufordern. Es laufen gegenwärtig außerdem Sektionsausschreibungen²¹ für zwei künftige Themenschwerpunkte der *Romanischen Studien*:

- „Ludovico Ariosto: 500° anniversario dell'Orlando furioso“, gemeinsam mit Prof. Dr. Christian Rivoletti (Erlangen);²²

¹⁷ „Entretien avec Pierre Nora“, propos recueillis par Catherine Colliot-Thélène et Daniel Malbert, *Revue internationale d'éducation de Sèvres* 13 (1997) : 53–58, <https://ries.revues.org/3243>.

¹⁸ Sich registrieren: www.romanischestudien.de/index.php/rst/user/register.

¹⁹ www.romanischestudien.de/index.php/rst/objectsForReview.

²⁰ www.romanischestudien.de/index.php/rst/booksForReview.

²¹ <http://blog.romanischestudien.de/rubrik/call-for-papers>.

²² <http://blog.romanischestudien.de/orlando-500>.

- „Die neuen Kriege im europäischen Gegenwartsroman“, gemeinsam mit Prof. Dr. Matteo Galli (Ferrara).²³

Personalia

Eine besondere Ehre ist es, dass sich anerkannte Vertreterinnen und Vertreter des Fachs bereit erklärt haben, im Wissenschaftlichen Beirat der *Romanischen Studien* beratend, Beiträge vorschlagend und begutachtend die Qualität der Texte zu sichern. Sie finden die Namen und die vertretenen Forschungsschwerpunkte ab jetzt beim Impressum der Zeitschrift (S. 2), online im Blog²⁴ und mit ihren jeweiligen Kontaktdaten auf der Zeitschriftenseite²⁵.

Der erfreuliche Zuspruch bedeutet auch mehr Arbeit, die eine verstärkte Redaktion benötigt. Im Laufe der kommenden Hefte wird die Leitung eine doppelte werden: Christian Wehr (Würzburg)²⁶ hat sich bereit erklärt, mit Kai Nonnenmacher (Regensburg) die Herausgeberschaft der *Romanischen Studien* gemeinsam zu übernehmen, hiermit sind nun die großen Sprachbereiche der deutschen Romanistik in der Redaktion vertreten. Ein erstes Vorhaben, das mit dieser überaus erfreulichen Verstärkung angekündigt werden kann, ist ein Sonderheft 2016 der *Romanischen Studien* zum Thema „Cine de investigación: paradigmas sobre revelaciones y ocultamientos en el cine argentino“ zur internationalen Fachtagung diesen Jahres von Christian Wehr gemeinsam mit Wolfram Nitsch (Köln).²⁷

Wir begrüßen schließlich herzlich zwei zusätzliche Rubrikredakteure: Die in der Fachgeschichte international ausgewiesene Kollegin Ursula Bähler (Zürich) verstärkt ab sofort die Rubrik „Geschichte der Romanistik“, der dix-neuviémiste Reto Zöllner die Rubrik „Balzac-Lektüren“, vgl. „Zu diesem Heft“, S. 15.

²³ <http://blog.romanischestudien.de/cfp-neue-kriege>.

²⁴ <http://blog.romanischestudien.de/wiss-beirat>.

²⁵ www.romanischestudien.de/index.php/rst/about/displayMembership/4.

²⁶ www.romanistik.uni-wuerzburg.de/mitarbeiter/wehr.

²⁷ <http://blog.romanischestudien.de/cine-argentino>.

Zeitschrift ‚Junge Romanistik‘: Einladung an die Institute

Von Umfang und Adressaten her können die *Romanischen Studien* die Anfragen, auch studentische Forschungsarbeiten zu publizieren, i.d.R. nicht leisten. Deshalb wurde hierauf mit dem folgenden Angebot reagiert, indem auf dem eigenen Softwaresystem eine Tochterzeitschrift installiert wurde:

Junge Romanistik ist eine Zeitschrift für den wiss. Nachwuchs der Romanistik (im Aufbau), in der studentische Beiträge publiziert werden können. Hintergrund sind die in vielen Studiengängen enthaltenen FORSCHUNGSMODULE, in denen Studierende selbst praxisnah Forschungsprojekte verfolgen und wissenschaftliche Texte verfassen, etwa Rezensionen oder Fachaufsätze, aber auch das Interesse, eigene Studienarbeiten seriös und zugleich unkompliziert zugänglich zu machen.

Die Adresse wird sein: www.jungeromanistik.de.

Statt einer zentralen Redaktion kann jedes Institut für Romanistik hier eine KOSTENFREIE RUBRIK einrichten und eigenständig entscheiden, welche Beiträge (als pdf-Datei) publiziert werden sollen, auch Begutachtung und Freischaltung erfolgen durch die Rubrikverantwortlichen der teilnehmenden Institute. Die Hefte werden deshalb nach und nach gefüllt, die Beiträge erhalten keine durchgehende, sondern je individuelle Seitennummerierung. Deshalb ist es grundsätzlich auch möglich, hier Bachelor- oder Masterarbeiten bzw. andere wissenschaftliche Texte zu publizieren. Formale Vorgaben wie Zitierweise sind die des jeweiligen Instituts.

Die ERSTE RUBRIK der Romanistik der LMU München nimmt im kommenden Semester die Arbeit auf. Sie wird von Dr. Dagmar Stöferle betreut, auf deren Bitte diese Publikationsgelegenheit auch eingerichtet wurde. Insbesondere wurde von der Münchener Institutsseite begrüßt, dass damit unliebsamen Entwicklungen in der unkontrollierten, kostenpflichtigen Publikation studentischer Arbeiten bei einschlägigen Verlagen und Portalen vorgebeugt werden könne. *Alle romanistischen Institute sind hiermit eingeladen, Kontakt²⁸ mit der Zeitschrift aufzunehmen*, am besten mit einem Rubriktitel und einer Kurzdarstellung zu den geplanten Inhalten, der bspw. auch studienangabezufällig sein kann. Ansprechpartner für die dezentralen Institutsrubriken ist Jonas Hock (Regensburg).

Ferner besteht für Studierende die Möglichkeit, Titel und Abstract ihrer ABSCHLUSSARBEIT in eine Datenbank einzutragen.

²⁸ Vgl. www.jungeromanistik.de > „Über uns“.

Von der Adressatengruppe her kann dieses Angebot als komplementäre Vorstufe zum „Forum Junge Romanistik“ verstanden werden, einer regelmäßigen Tagung von Doktorandinnen und Doktoranden, deren Akten als Reihe gegenwärtig von Harald Völker und Marina Hertrampf herausgegeben werden. Der *Deutsche Romanistenverband* sicherte zu, er wolle „die Entwicklung des Projekts weiterhin sehr interessiert beobachten“.

Zu diesem Heft

SEKTIONEN Die Sektion „Du Camp au Mémorial“ wird verantwortet von der Gastherausgeberin Isabella von Treskow und bringt als Teil eines Forschungsschwerpunkts Beiträge einer trinationalen Regensburger Tagung zum Konzentrationslager Flossenbürg, vgl. zu den Beiträgen von Jörg Skriebeleit, Isabella von Treskow, Silke Segler-Meißner, Chiara Nannicini Streitberger, Anne Sennhauser, Alessandro Martini und Isabelle Milliès das Sektionsvorwort, S. 23.

ARTIKEL Die Feierlichkeiten 2017 zur Reformation stehen bevor, für die romanische Welt der Frühen Neuzeit zeigt Marina Hertrampf am Dichter Antoine de La Roche de Chandieu den Zusammenhang zwischen Reformation und Poesiegeschichte.

LEKTÜREN In dieser Rubrik werden künftig regelmäßig Einzeltexte eines Gesamtwerks gelesen. Im Mittelpunkt steht also die Interpretation je eines Werks (z.B. Roman) oder Werkteils (z.B. ein Eposgesang). Wir eröffnen mit regelmäßigen Balzac-Lektüren, gemeinsam herausgegeben mit Reto Zöllner²⁹. Ziel ist es, künftig in jedem Heft ein bis zwei französische und deutsche Lektüren zu Balzacs Texten zu bringen. Die Planung und die vergebenen Texte finden sich hier im Blog der *Romanischen Studien*: <http://blog.romanischestudien.de/balzac>. In diesem Heft eröffnet Reto Zöllner zunächst mit einer Vorstellung in Form einer eigenen Rezension.

LAND, KULTUR, MEDIEN Die Kölner Medienwissenschaftlerin Tanja Weber analysiert die Fernsehserie ‚Gomorra – La serie‘ und die Strategien transmedialen Erzählens des Senders *Sky Italia*. – Aus Anlass von Pasolinis 40. Todestag interpretiert Angela Oster Abel Ferraras Film ‚Pasolini‘ und liest die Filmrezensionen dazu.

²⁹ www.romanistik.de/pers/3740-Reto_Zoellner

GESCHICHTE DER ROMANISTIK Die Rubrik ‚Geschichte der Romanistik‘ hat erfreulicherweise die Zürcher Spezialistin für romanische Fachgeschichte, Ursula Bähler³⁰, als zusätzliche Rubrikredakteurin gewinnen können, diverse Beiträge sind für die nächsten Hefte in Planung. In diesem Heft berichtet Frank Estelmann von einer fachgeschichtlichen Tagung zu Germanistik und Romanistik: „Literaturwissenschaften in Frankfurt, 1914 – 1945“.

ARS LEGENDI Wolfram Aichingers Debattenbeitrag nimmt die Kürzung der Literaturwissenschaft bei der Reform des Lehramt-Studiums an der Universität Wien zum Anlass, der „Abschaffung der Literatur an Schule und Universität“ im Jubiläumsjahr dieser Universität ein Bekenntnis zur ästhetischen Bildung entgegenzuhalten. Der Beitrag wurde im Blog vorab publiziert und wurde zeitweise durch virale Verbreitung in Facebook 300mal täglich aufgerufen. Repliken sind für die Folgehefte zur Veröffentlichung vorgesehen. – Eigenbewerbungen mit praktischen Beispielen, wie Literatur im Unterricht an Schule oder Universität behandelt werden kann, sind willkommen.

ESSAY UND KRITIK Hans Ulrich Gumbrecht stellte der Zeitschrift seinen Abschlussvortrag vom 16. Dezember 2014 der Reihe „Was ist noch schön an den Künsten?“ in der *Bayerischen Akademie der Schönen Künste* zur Verfügung. – Die Büchnerpreisträgerin Sibylle Lewitscharoff gewährt einen Einblick in ihre Arbeit am kommenden Dante-Roman ‚Das Pflingstwunder‘. – Caroline Lüderssen hat die deutsche Erstaufführung der Oper von Dusan Pin/Palazzeschi an der Mainzer Staatsoper besucht. – Die Grafikerin Laura Canali stellt mit einer Arbeit über Andrea Zanzotto und den Ersten Weltkrieg zugleich ihr Projekt ‚Cartografie dell’immaginario‘ in der Zeitschrift *Limes, rivista italiana di geopolitica* vor.

FORUM Joseph Jurt hat 2002 zur Entpflichtung des kürzlich verstorbenen Charles Grivel eine Festrede gehalten und der Zeitschrift aus gegebenem Anlass zur Verfügung gestellt. – Ein Beitrag von Charles Grivel wurde dankenswerterweise aus einem Band der Buchreihe „Romanistik als Passion“, herausgegeben von Klaus-Dieter Ertler, im LIT-Verlag übernommen, hier reflektiert der Französisch-Schweizer Literaturwissenschaftler über sein Leben zwischen zwei (oder gar drei) Sprachen. – Der neue Leiter des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Romedio Schmitz-Esser, stellt die Institution

und seine Pläne kurz vor. – Franziska Meier berichtet über den Verlauf ihrer Tagung zu neuen interdisziplinären Tendenzen in der Dante-Forschung – und damit zugleich die Aktivitäten des Göttinger *Dante-Forums*. – Daniel Ritter und Jacqueline Broich erläutern und präsentieren anlässlich einer Tagung das DFG-Projekt unter Leitung von Wolfram Nitsch, „Terrain vague: Ästhetik und Poetik urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne“.

KAPITEL Diese neue Rubrik ist für längere Texte vorgesehen, etwa als Pre-Print, d.h. als Probekapitel eines größeren Textes (z.B. einer Monographie). Deshalb findet hier auch keine peer review statt, im Vordergrund steht die Gelegenheit, vorab mit den Fachkollegen in eine Diskussion einzutreten. Eine zweite Möglichkeit ist die Publikation der Langfassung eines gekürzt bereits publizierten Textes. Ottmar Ette stellt für diese Rubrik einen in der Langfassung bislang unveröffentlichten Text über Amin Maalouf zur Verfügung.

³⁰ <http://www.rose.uzh.ch/seminar/personen/baehler.html>.

SEKTIONEN

Du camp au mémorial

Préambule – Prefazione – Vorwort	23
Isabella von Treskow	
De l'exploitation des carrières de granit au réseau concentrationnaire	33
Le camp de concentration de Flossenbürg	
Jörg Skriebeleit	
Les récits mémoriels français du réseau concentrationnaire de Flossenbürg : écritures et évolutions	43
Isabella von Treskow	
Le genre, le récit et le corps	81
<i>Aucun de nous ne reviendra</i> de Charlotte Delbo et <i>L'espèce humaine</i> de Robert Antelme	
Silke Segler-Meißner	
Le testimonianze dei reduci italiani del lager di Flossenbürg	105
Chiara Nannicini Streitberger	
Penser le passé.	129
Inscriptions de l'Histoire dans le roman français contemporain	
Anne Sennhauser	
“Nell'occhio che riscopre la luce”	137
Tempo, storia e memoria nella poesia di Salvatore Quasimodo	
Alessandro Martini	
Éducation artistique et culturelle – Patrimoine, mémoire et identité	147
Isabelle Milliès	

Préambule – Prefazione – Vorwort

Isabella von Treskow (Regensburg)

MOTS CLÉS: témoignage; mémoire collective; camp de concentration; déportation; travail forcé; Résistance; Flossenbürg; littérature et Histoire

PAROLE CHIAVE: testimonianza; memoria collettiva; campo di concentramento; deportazione; Flossenbürg; letteratura e storia

SCHLAGWÖRTER: Sektionseinführung; Zeugnisliteratur; Kollektive Erinnerung; Konzentrationslager; Deportation; Zwangsarbeit; Flossenbürg; Literatur und Geschichte

Du camp au mémorial, de la littérature à l'Histoire

Cette part jamais fixée, en nous sommeillante,
d'où jaillira DEMAIN LE MULTIPLE.
(René Char, « Transir », dans *La Parole en archipel*.)

La teneur symbolique que nous assignons à ce qui nous entoure est bien supérieure à ce dont nous avons généralement conscience. Rien ou presque n'échappe au jugement, à l'évaluation ou à tout le moins à l'insertion dans des contextes plus larges. Les êtres humains sont eux aussi jugés par des êtres humains, dès le premier coup d'œil et au-delà. Peut-on entendre parler d'autres personnes sans que cela aille de pair avec un tel jugement ? Pour toute classification, le système symbolique du langage, système de communication et système d'attribution de sens, revêt une importance particulière. La fonction de la parole littéraire dans ces processus peut être fort diverse : productive et créatrice, affirmative, perturbatrice, critique, observatrice.

La catégorisation extrêmement poussée des êtres humains était à la base d'une institution comme le camp de concentration. Pour explorer la relation entre institution et expérience historique, entre fonction du langage et de la littérature, pratique culturelle et savoir culturel, s'est tenu en janvier 2014 au mémorial du camp de concentration de Flossenbürg et à l'Université de Ratisbonne (Regensburg) un atelier trinational. Les langues en étaient le

^o Traduction de l'allemand par Emmanuel Faure. – Traduzione dal tedesco di Giulia de Savorgnani.

français et l'italien, et il rassemblait des participants venus de France, d'Allemagne et de Belgique, issus des milieux universitaires et scolaires, des mémoriaux des camps de concentration ou du Ministère de la Culture et de la Communication. Était également présent le psychothérapeute new-yorkais Jack Terry, interné des années durant par le système nazi, d'abord dans un ghetto, puis dans des camps, détenu à partir de 1944 à Flossenbürg où, après des années de terreur, il vécut la libération à l'âge de 15 ans. Ce colloque s'inscrivait dans un domaine de recherche plus vaste¹ à l'origine de plusieurs colloques et publications de la chaire de littérature française et italienne de l'Université de Ratisbonne, en dialogue permanent avec d'autres partenaires de recherche. Depuis 2010 s'est mise en place une coopération avec le Mémorial du camp de concentration de Flossenbürg². Dans le contexte franco-allemand et germano-italien, justement, il existe une fructueuse coopération incluant l'organisation commune de manifestations et de conférences³, l'accompagnement de visiteurs et de témoins de l'époque ainsi que la conception de matériel pédagogique pour les enseignant_e_s de français et d'histoire, d'écrits et de publications scientifiques, et allant jusqu'à la rédaction de thèses de doctorat consacrées à la littérature née de la détention dans les camps de concentration et aux musées de la Résistance en France.

L'atelier présenté ici partait des données biographiques et locales. Les motifs fondamentaux du rapport entre la guerre, l'histoire, les persécutions, l'incarcération, la littérature et les arts s'y inscrivaient dans les cercles formés par les questions concrètes touchant spécifiquement à la recherche et à la pratique : que peut-on voir sur place, sur quoi a été mis l'accent en matière de pédagogie mémorielle, que voulons-nous savoir ? Quelle est l'orientation suivie par la littérature (au sens strict et au sens large), en particulier celle thématissant l'histoire, ne serait-ce qu'*ex negativo*, et la littérature autobiographique, qui est ici le fait d'anciens détenus français, belges et italiens du camp de Flossenbürg ? Comment est abordé le sujet de la dictature nazie

¹ www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/romanistik/literaturwissenschaft/projekte-von-treskow/index.html.

² Je tiens à remercier ici M. Jörg Skriebeleit, directeur du Mémorial du camp de concentration de Flossenbürg, Mme Christa Schikorra, directrice du service pédagogique, M. Johannes Ibel, directeur du service des archives, Mme Irmgard Sieder, directrice de la bibliothèque, les collaboratrices et collaborateurs du Mémorial pour leur coopération constructive, ainsi que mes doctorant_e_s.

³ www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/romanistik/medien/flyer_vibo.pdf ; www.uni-regensburg.de/pressearchiv/pressemitteilung/507713.html.

dans le parcours scolaire, comment mettre en regard avec profit les situations française et allemande, quels sont les parallèles actuels en France et en Allemagne du côté des institutions éducatives ?

Les contributions à cette section « Du camp au mémorial, de la littérature à l'Histoire » proviennent de cet atelier, qui a considérablement bénéficié de la rencontre avec Jack Terry. Cet axe thématique a été complété par la contribution de Jörg Skriebeleit intitulée « De l'exploitation des carrières de granit au réseau concentrationnaire – Le camp de concentration de Flossenbürg », afin de fournir également des informations historiques et politiques sur le camp et d'assurer ainsi une meilleure compréhension des contributions sur les récits mémoriels relatifs au système concentrationnaire de Flossenbürg. Les contributions retracent les lignes entrecroisées de la discussion menée autour de thèmes actuels de la culture mémorielle, avec un accent particulier sur l'emplacement et le système du camp de Flossenbürg ainsi que la littérature mémorielle, qu'elle soit ou non en rapport avec ce camp (contributions de J. Skriebeleit, d'I. v. Treskow sur la littérature mémorielle française consacrée au système concentrationnaire de Flossenbürg, de C. Nannicini Streitberger sur le point de vue italien sur le même sujet, de S. Segler-Meßner sur Charlotte Delbo et Robert Antelme). La poésie de Salvatore Quasimodo est passée en revue par A. Martini dans la perspective de l'entrelacement poétique du présent et du passé, de la temporalité et de la mémoire. A. Sennhauser analyse la « présence problématique » du passé dans plusieurs romans de Jean Echenoz, Patrick Deville et Jean Rolin. I. Millières présente la sensibilisation au patrimoine culturel, notamment par une approche créative, comme l'un des objectifs majeurs de la politique éducative française dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle. De même que durant l'atelier, il s'agit là de nouveaux parcours personnels dans la relation avec la littérature et l'art, l'histoire – nationale et européenne – et les mémoriaux.

Les contributions à cette section, dans lesquelles se croisent les chemins de la science et de la pratique culturelle, invitent à mettre au clair son propre rapport au savoir historique, à clarifier les perspectives et les attributions de sens, les attentes et les classifications, en ce qui concerne notamment l'histoire de la violence au xx^e siècle ainsi que le potentiel de la littérature à notre époque.

Dal lager al memoriale, dalla letteratura alla storia

Cette part jamais fixée, en nous sommeillante,
d'où jaillira DEMAIN LE MULTIPLE.
(René Char, « Transir », dans *La Parole en archipel*.)

La carica simbolica che attribuiamo alla realtà è molto più forte di quanto generalmente ci si renda conto. Quasi nulla si sottrae a un giudizio, a una stima, quantomeno a una collocazione in contesti più ampi. Anche gli uomini si valutano reciprocamente, sin dal primo sguardo e ben oltre. In ciò che sentiamo dire di altri si annida anche un giudizio. Il sistema simbolico costituito dal linguaggio in quanto sistema di comunicazione e sistema di attribuzione di significato è di ragguardevole importanza per classificazioni d'ogni sorta. La parola letteraria interviene in tali processi con molteplici funzioni: produttivo-creativa, affermativa, sconcertante, critica, d'osservazione.

Un'istituzione basata in somma misura sulla suddivisione delle persone in categorie era il campo di concentramento. Per scandagliare il rapporto fra tale istituzione ed esperienza storica, tra la funzione di lingua e letteratura, prassi culturale e conoscenze culturali, nel gennaio 2014 ha avuto luogo, presso il Memoriale del campo di concentramento di Flossenbürg e presso l'Università di Regensburg, un workshop trinationale in lingua francese e italiana cui hanno partecipato studiosi e operatori culturali provenienti dalla Francia, dalla Germania e dal Belgio e attivi in vari settori: università, scuola, Memoriale e Ministère de la Culture et de la Communication. Il convegno si è giovato, fra l'altro, della partecipazione di Jack Terry, psicoterapeuta di New York che ha alle spalle una pluriennale esperienza di prigionia nel sistema concentrazionario nazista, dapprima nel ghetto e poi nei lager, e che nel 1944 fu internato a Flossenbürg, dove rimase fino a quando, all'età di quindici anni, fu liberato dopo un lungo periodo di paura e tormenti. Il workshop si inseriva in un più ampio progetto di ricerca⁴ condotto – con diversi convegni e pubblicazioni – dalla cattedra di letteratura francese e italiana dell'Università di Regensburg, in continuo dialogo con altri centri di studio. La cooperazione con il Memoriale di Flossenbürg⁵ è parte integrante del progetto dal 2010. In particolare, nell'ambito dei rapporti franco-tedeschi e italo-

⁴ www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/romanistik/literaturwissenschaft/projekte-von-treskow/index.html

⁵ Un ringraziamento particolare va al direttore del Memoriale di Flossenbürg, Dr. Jörg Skriebeleit, alla responsabile del dipartimento pedagogico, Dr. Christa Schikorra, al responsabile dell'archivio, Johannes Ibel, alla responsabile della biblioteca, Irmgard Sieder, a tutte

tedeschi si è sviluppata una fruttuosa collaborazione che comprende eventi organizzati insieme,⁶ l'assistenza a visitatori e ad ex-internati che vengono a portare la loro testimonianza, la realizzazione di materiali didattici per insegnanti di francese e di storia, articoli e pubblicazioni di carattere scientifico, tesi di dottorato sulla letteratura di prigionia e sui musei della Resistenza istituiti in Francia.

Il workshop del gennaio 2014, intitolato “Du camp au mémorial: Nouveaux défis de la recherche et le devoir pédagogique”, ha preso le mosse da circostanze biografiche e locali. Come cerchi concentrici sono poi sorte, attorno ai temi di fondo legati al rapporto fra guerra, storia, persecuzione, prigionia, letteratura e arte, quelle domande che riguardano specificamente la ricerca e la prassi: che cosa c'è da vedere in loco, su quali aspetti pone l'accento il disegno pedagogico del memoriale, che cosa vogliamo sapere? Che indirizzo segue la letteratura, intesa in senso stretto e in senso più ampio, in particolare quella letteratura che tematizza la storia – sia pure ex negativo – e quella autobiografica, in questo caso di ex-deportati francesi, belgi e italiani internati nel campo di Flossenbürg? Come viene trattato a scuola il tema della dittatura nazista? Come si possono rendere visibili in maniera sensata specifici riferimenti franco-tedeschi? In quale direzione si muovono, in Francia e in Germania, gli enti culturali?

Gli articoli di questa sezione intitolata “Du camp au mémorial, de la littérature à l'Historie/Dal lager al memoriale, dalla letteratura alla storia” scaturiscono appunto dal succitato workshop, che ha tratto considerevole profitto dall'incontro con Jack Terry. A ciò si aggiunge l'articolo di Jörg Skriebeleit “De l'exploitation des carrières de granit au réseau concentrationnaire – Le camp de concentration de Flossenbürg”, volto a fornire informazioni storico-politiche sul lager e a rendere più comprensibili gli articoli dedicati ai resoconti che vertono sul sistema concentrazionario di Flossenbürg. I saggi qui proposti intessono una fitta trama di riflessioni e spunti di discussione su temi attuali legati alla cultura della memoria, con particolare attenzione per il luogo e il sistema del lager di Flossenbürg; al centro del discorso sta, inoltre, la memorialistica, cui si dedica uno sguardo che supera i confini di questo campo (si vedano, oltre al già citato articolo di Jörg Skriebeleit, i saggi di Isabella v. Treskow sulla memorialistica francese relativa al sistema concentra-

le collaboratrici e i collaboratori del Memoriale per la costruttiva collaborazione nonché alle mie dottorande e ai miei dottorandi.

⁶ www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/romanistik/medien/flyer_vibo.pdf; www.uni-regensburg.de/pressearchiv/pressemitteilung/507713.html

zionario di Flossenbürg, di Chiara Nannicini Streitberger sullo stesso tema ma trattato dal punto di vista italiano, di Silke Segler-Meißner su Charlotte Delbo e Robert Antelme). Alessandro Martini propone invece una rivisitazione della lirica di Salvatore Quasimodo sotto l'aspetto dell'incrocio poetico di presente e passato, temporalità e memoria. Anne Sennhauser discute la "presenza problematica del passato" nei romanzi di Jean Echenoz, Patrick Deville e Jean Rolin. Isabelle Milliès illustra, infine, quell'approccio creativo all'eredità culturale che costituisce un importante obiettivo delle politiche educative francesi nell'ambito dell'educazione artistica e culturale ("éducation artistique et culturelle"). Non diversamente da quanto si è verificato durante il workshop, si tratta qui di riflettere su nuovi rapporti personali con la letteratura e con l'arte, con la storia – quella nazionale e quella europea – e con i luoghi di commemorazione. Gli articoli di questa sezione, in cui si incrociano le traiettorie della ricerca scientifica e quelle della prassi culturale, invitano a chiarirsi le idee sul proprio rapporto con le conoscenze storiche, su prospettive e attribuzioni di significato, su aspettative e classificazioni, specialmente per quanto riguarda la storia della violenza del XX secolo, nonché sulle potenzialità della letteratura nell'epoca in cui viviamo.



Abb. 1: Wachturm, KZ-Gedenkstätte Flossenbürg (24.1.2014), © I. Milliès, DRAC PACA

Vom Lager zur Gedenkstätte, von der Literatur zur Geschichte

Cette part jamais fixée, en nous sommeillante,
d'où jaillira DEMAIN LE MULTIPLE.
(René Char, « Transir », dans *La Parole en archipel*.)

Der symbolische Gehalt des Gegebenen ist weit höher, als uns meist bewusst. Fast nichts entzieht sich einer Beurteilung, einer Einschätzung, mindestens einer Einbettung in größere Sinnzusammenhänge. Auch Menschen werden von Menschen taxiert, vom ersten Anblick an. Hört man von anderen Menschen, ist bereits eine Wertung dabei. Für Klassifikationen aller Art hat das Symbolsystem Sprache als Kommunikationssystem und System der Sinnzuweisung eine herausgehobene Bedeutung. Das literarische Wort ist an diesen Vorgängen in sehr verschiedenen Funktionen beteiligt – produktiv-kreativ, affirmativ, verstörend, kritisch, beobachtend.

Eine Institution, die in höchstem Maße auf der Kategorisierung von Menschen basierte, war das Konzentrationslager. Um das Verhältnis zwischen der Institution und historischer Erfahrung, zwischen der Funktion von Sprache und Literatur, Kulturpraxis und kulturellem Wissen auszuloten, fand im Januar 2014 in der KZ-Gedenkstätte Flossenbürg und an der Universität Regensburg ein trinationaler Workshop in französischer und italienischer Sprache statt, dessen Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus Frankreich, Deutschland und Belgien aus den Bereichen Universität (Dozenten, Doktorandinnen und Doktoranden, Studierende), Schule und KZ-Gedenkstätte bzw. Ministère de la Culture et de la Communication zusammenkamen. Dabei war auch Jack Terry aus New York, Psychotherapeut. Er war jahrelang Häftling im NS-System, zunächst im Ghetto, dann in Lagern, ab 1944 in Flossenbürg, wo er als Fünfzehnjähriger nach Jahren des Terrors die Befreiung erlebte.

Das Colloque „Du camp au mémorial: nouveaux défis de la recherche et le devoir pédagogique“ (2014) stand im Rahmen eines umfassenderen Forschungsschwerpunkts⁷ mit mehreren Tagungen und Publikationen, der am Lehrstuhl für Französische und Italienische Literaturwissenschaft der Universität Regensburg verankert ist und durch den mit weiteren Forschungspartnern in Deutschland und Europa ein Dialog besteht. 2010 begann die

⁷ www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/romanistik/literaturwissenschaft/projekte-von-treskow/index.html.

Kooperation mit der KZ-Gedenkstätte Flossenbürg.⁸ Gerade im deutsch-französischen und deutsch-italienischen Zusammenhang existiert eine fruchtbare Zusammenarbeit von gemeinsamen Veranstaltungen⁹ Besucher- und Zeitzeugen-Betreuungen über die Ausarbeitung von Unterrichtsmaterial für Lehrkräfte der Fächer Französisch und Geschichte, wissenschaftlichen Schriften und Publikationen hin zu Dissertationen über Literatur, die während der KZ-Haft entstand, und zu Widerstands-Museen in Frankreich.

Der Workshop ging von den biographischen und lokalen Gegebenheiten aus. Wie Kreise legten sich um die Grundsatz-Sujets des Verhältnisses von Krieg, Geschichte, Verfolgung, Gefangenschaft, Literatur und Kunst jene konkreten Fragen, die speziell die Forschung und die Praxis betrafen: Was ist vor Ort zu sehen, worauf liegt der gedenkstättenpädagogische Fokus, was wollen wir wissen? Welche Orientierung nimmt Literatur im engeren und weiteren Sinne vor, speziell jene, die Geschichte thematisiert, und sei es ex negativo, und jene autobiographische Literatur, in diesem Fall von französischen, belgischen und italienischen ehemaligen Internierten des Lagers Flossenbürg? Wie wird im Schulunterricht das Thema der NS-Diktatur behandelt, wie können deutsch-französische Bezüge sinnvoll sichtbar gemacht werden, was sind aktuelle parallele Entwicklungen in Frankreich und Deutschland seitens der Bildungsinstitutionen?

Die Beiträge dieser Sektion „Du camp au mémorial, de la littérature à l'Histoire“ entstammen diesem Workshop, der von der Begegnung mit Jack Terry erheblich profitierte. Ergänzt wurde für den Themenschwerpunkt der Beitrag von Jörg Skriebeleit „De l'exploitation des carrières de granit au réseau concentrationnaire: le camp de concentration de Flossenbürg“, damit auch historisch-politische Informationen über das Lager vorliegen und die Artikel zu den Erinnerungsberichten zum KZ-System Flossenbürg besser verständlich werden. Die Beiträge zeichnen ineinander verwobene Linien der Diskussion rund um aktuelle gedächtniskulturelle Themen nach, mit einem besonderen Schwerpunkt auf dem Ort und dem System des Lagers Flossenbürg sowie der Erinnerungsliteratur, nicht nur in Bezug auf dieses

⁸ Besonders danke ich an dieser Stelle dem Leiter der KZ-Gedenkstätte Flossenbürg, Dr. Jörg Skriebeleit, der Leiterin der Pädagogischen Abteilung, Dr. Christa Schikorra, dem Leiter des Archivs, Johannes Ibel, der Leiterin der Bibliothek, Irmgard Sieder, den dortigen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die konstruktive Zusammenarbeit sowie meinen Doktoranden und Doktorandinnen.

⁹ www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/romanistik/medien/flyer_vibo.pdf;
www.uni-regensburg.de/pressearchiv/pressemitteilung/507713.html.

Lager (Beiträge von J. Skriebeleit, von I. v. Treskow zur französischen Erinnerungsliteratur zum KZ-System Flossenbürg, von C. Nannicini Streitberger aus der italienischen Perspektive zum selben Thema, S. Segler-Meißner zu Charlotte Delbo und Robert Antelme). Eine Revision der Lyrik von Salvatore Quasimodo unter dem Aspekt der poetischen Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit, Zeitlichkeit und Erinnerung unternimmt A. Martini. A. Sennhauser erörtert die „présence problématique“ der Vergangenheit in Romanen von Jean Echenoz, Patrick Deville und Jean Rolin. I. Milliès erläutert den Umgang, insbesondere auch kreativen Umgang mit dem kulturellen Erbe als ein wichtiges Ziel der französischen Bildungspolitik auf dem Weg der *éducation artistique et culturelle*. Nicht anders als während des Workshops geht es dabei um neue persönliche Beziehungen zu Literatur und Kunst, zu Geschichte – Nationalgeschichte und europäischer Geschichte – und Gedenkstätten. Die Beiträge dieser Sektion, in denen sich die Wege der Wissenschaft und die Wege kultureller Praxis kreuzen, laden dazu ein, sich über das eigene Verhältnis zum geschichtlichen Wissen klar zu werden, über Perspektiven und Bedeutungszuweisungen, über Erwartungen und Klassifikationen, besonders in Bezug auf die Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts, und über das Potential von Literatur in unserer Zeit.

De l'exploitation des carrières de granit au réseau concentrationnaire

Le camp de concentration de Flossenbürg

Jörg Skriebeleit (Flossenbürg)

RESUMÉ : À la suite de l'installation des usines *Deutsche Erd- und Steinwerke* (DESt) appartenant aux SS, les premiers détenus arrivèrent en mai 1938 au camp de concentration de Flossenbürg. Cette main d'œuvre, d'abord exploitée dans les carrières de granit locales, fut ensuite affectée à la construction d'avions dans les usines Messerschmitt. Outre le camp principal, 92 annexes furent créées en Bavière, en Bohême et en Saxe afin d'exploiter le travail forcé des détenus au profit d'autres entreprises. Si la phase initiale vit principalement l'internement de « triangles verts », prisonniers en détention préventive, la composition de la communauté carcérale évolua rapidement sous l'effet de l'arrivée de prisonniers politiques allemands et autrichiens, puis de détenus venant des pays occupés d'Europe orientale. L'article met notamment l'accent sur les prisonniers français et belges, incarcérés pour la plupart pour des faits de résistance réels ou parfois simplement supposés.

MOTS CLÉS : Camp de concentration ; Travail forcé ; Groupes de détenus dans les camps de concentration ; Économie de guerre ; Prisonniers français et belges

SCHLAGWÖRTER : Konzentrationslager ; Zwangsarbeit ; KZ-Häftlingsgruppen ; Kriegswirtschaft ; französische und belgische Gefangene

Création et évolution, 1938 – 1940

En mars 1938, la commune de Flossenbürg reçut une visite insolite. Des employés du *SS-Verwaltungsamt*, les services administratifs des SS, avaient fait le déplacement jusqu'à ce petit village proche de la frontière tchécoslovaque¹. L'intérêt de ce groupe de visiteurs inhabituels portait sur une carrière de granit de plus de cinq hectares et une élévation situées en bordure de la commune, vers le nord. Apparemment, la visite eut tôt fait de convaincre les officiers SS de l'aptitude du terrain, car dès le 31 mars 1938, le *SS-Verwaltungsamt* passait commande de huit baraques pour un camp de concentration à édifier dans la *Bayerische Ostmark* (« Marche orientale bavaroise »), adresse de

⁰ Traduit de l'allemand par Emmanuel Faure.

¹ Cf. Hermann Kaienburg : *Die Wirtschaft der SS* [L'économie des SS, non traduit] (Berlin : Metropol, 2003), 603–605.

livraison : « Chantier du K.L. de Flossenbürg² ». Les premiers SS arrivèrent à Flossenbürg le 1^{er} mai 1938, le premier convoi de 100 détenus, le 3 mai³.

Le choix du site révèle la mutation fonctionnelle des camps de concentration dans les années 1937/38. La création du camp de Flossenbürg était uniquement motivée par l'installation des *Deutsche Erd- und Steinwerke* (DESt, « Carrières allemandes de terre et de pierres »), société nouvellement fondée appartenant aux SS et destinée à produire des matériaux de construction. À l'échelle du Reich, Flossenbürg fut le premier site de production des DESt à entrer officiellement en service. Il fut suivi par l'ouverture de carrières – et donc de camps de concentration – à Mauthausen et Groß-Rosen.

La catégorie de détention des premiers prisonniers du camp de concentration de Flossenbürg montre l'extension des persécutions dans le Reich. La création de ce camp résulte non seulement de la restructuration du système concentrationnaire, mais aussi d'une phase de recomposition de l'appareil policier liée à cette extension des persécutions.

La communauté de contrainte carcérale, 1938 – 1942

L'immense majorité des quelque 1 500 prisonniers incarcérés au camp de Flossenbürg durant la première année portait le triangle vert des personnes en détention préventive. Nombre d'entre eux avaient des antécédents judiciaires de tous ordres ou bien, étiquetés par la biologie criminelle comme « criminels professionnels », ils avaient d'abord purgé une peine de justice avant d'être internés en camp de concentration⁴. Comme dans d'autres

² Dans un premier temps, les camps de concentrations furent désignés par les lettres « K.L. », initiales de *Konzentrationslager* ; ce sigle fut ensuite remplacé par la forme « KZ », employée aujourd'hui en allemand (note du traducteur).

Confirmation de commande après modification du devis de la société *Kämpfer & Seeberg* adressé au chef des services administratifs SS, 1^{er} août 1938, Bundesarchiv Berlin (BArch, Archives fédérales), NS4/El-26/1.

³ Sauf précision, toutes les indications sur les détenus internés au camp de concentration de Flossenbürg se réfèrent aux huit registres du camp (*Nummernbücher*) qui ont été conservés ainsi qu'à une compilation des détenus de ce camp effectuée par la 3^e armée US immédiatement après la fin de la guerre sur la base de diverses sources. Sur les différentes indications de sources, cf. Johannes Ibel : « Die Häftlingsdatenbank der KZ-Gedenkstätte Flossenbürg », [La base de données des détenus du mémorial du camp de concentration de Flossenbürg, non traduit], *Gedenkstättenrundbrief* 115 (2003) : 3–13.

⁴ Cf. *Konzentrationslager Buchenwald 1937–1945 : Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung* [Le camp de concentration de Buchenwald, 1937–1945 : guide explicatif de l'exposition historique permanente, non traduit en fr.], dir. par le Mémorial de Buchenwald, réd. Harry Stein (Göttingen : Wallstein, 1999), 72.

camps, la population des détenus connut un changement radical et durable dès 1939. La part des « triangles verts » se réduisit constamment du fait de l'arrivée de nouveaux groupes de détenus. Outre les prisonniers politiques allemands et autrichiens, ce sont surtout des prisonniers originaires des pays occupés d'Europe orientale qui furent déportés à Flossenbürg à partir de 1940/1941. Début 1940, les premiers prisonniers tchèques en provenance du « Protectorat de Bohême-Moravie » y furent internés⁵, en avril étaient enregistrés les premiers prisonniers polonais et le 24 mai 1940, les onze premiers détenus juifs. La communauté carcérale se différençia de plus en plus en fonction des nationalités ainsi que du principe raciste d'« administration autonome des détenus », imposé par les SS. Les détenus allemands, notamment ceux portant le triangle vert, se retrouvèrent à la tête de la communauté de contrainte concentrationnaire où ils occupaient les fonctions centrales, cependant que les conditions de détention, et donc les chances de survie des détenus est-européens et juifs se détérioraient nettement.

Le camp de Flossenbürg, site de l'économie de guerre, 1942/43

Dans l'évolution des camps de concentration, les années 1941 et 1942 marquent une phase de transition durant laquelle se dégagèrent deux fonctions centrales de ces camps. D'une part, du côté de la direction SS, on renforça les efforts pour « optimiser » le travail des détenus. Par ailleurs, à partir de février 1941, des opérations d'extermination systématiques de certains détenus furent menées dans tous les camps. C'est le cas de l'*Aktion 14 f 13*, la sélection et l'assassinat de prisonniers affaiblis et inaptes au travail, qui se déroula à Flossenbürg au printemps 1942⁶. Dès 1941, l'infrastructure du camp de Flossenbürg n'était plus adaptée à l'accumulation quotidienne des cadavres. Le 2 octobre, le responsable du crématoire alertait la direction du camp sur le

⁵ Toni Siegert, « *Das Konzentrationslager Flossenbürg : Gegründet für sogenannte Asoziale und Kriminelle* » [Le camp de concentration de Flossenbürg : Créé pour les individus prétendument asociaux et criminels], dans : *Bayern in der NS-Zeit* [La Bavière à l'époque nationale-socialiste, non traduit], dir. par Martin Broszat, Elke Fröhlich et Anton Grossmann, 6 vol., t. 2 (München et Wien : Oldenbourg, 1979), 429–492, ici 446.

⁶ Cf. Jörg Skriebeleit, « Flossenbürg – Hauptlager » [Flossenbürg – Camp principal], dans *Flossenbürg : Das Konzentrationslager Flossenbürg und seine Außenlager* [Flossenbürg : le camp de concentration de Flossenbürg et ses camps secondaires, non traduit], dir. par Wolfgang Benz et Barbara Distel (München : C.H. Beck, 2007), 11–60, ici 31–32.

besoin urgent d'un deuxième four afin d'assurer le « bon fonctionnement » du crématoire et de « ménager le four déjà en service⁷ ».

Au printemps 1942, la structure administrative dont dépendaient les camps de concentration fut modifiée à l'échelle du Reich, et les conditions à l'intérieur des camps changèrent également de manière fondamentale et durable. Après l'échec de la « stratégie de guerre-éclair » à l'hiver 1941/42 et la reconversion de l'industrie d'armement allemande à une guerre d'usure appelée à durer, les réserves de main d'œuvre constituées par les détenus des camps de concentration prirent une importance nouvelle pour Heinrich Himmler. Les intérêts économiques des SS se reportèrent sur les productions destinées à l'économie de guerre. L'exploitation de matières premières dans les carrières ne prit pas fin en 1942, mais les ateliers des camps furent peu à peu reconvertis en fonction des besoins militaires et les détenus réaffectés dans d'autres domaines de l'économie SS.

Fin 1942 – début 1943 commencèrent des négociations entre des représentants de l'usine Messerschmitt de Ratisbonne et la direction des entreprises SS de Flossenbürg⁸. L'objectif en était l'emploi de détenus du camp dans la fabrication de pièces du chasseur Me 109, qui devait être réalisée à Flossenbürg. Le moment précis où commença cette production d'armements n'est pas connu avec certitude. Dans les documents où est consignée l'organisation des travaux, le *Kommando 2004*, code destiné à camoufler l'usine de fabrication d'avions, apparaît pour la première fois fin juin 1943 avec la mention de 211 détenus⁹. En septembre, plus de 700 détenus en moyenne travaillaient pour l'entreprise Messerschmitt¹⁰, atteignant dès décembre les 1 700. Fin 1943, seuls 530 prisonniers étaient encore employés dans les carrières¹¹.

Le réseau concentrationnaire de Flossenbürg, 1943/44

Les nouvelles priorités économiques du commandement SS signifiaient également que des détenus du camp étaient désormais enrôlés dans des *kom-*

⁷ Message du responsable du crématoire à la section politique du camp de concentration de Flossenbürg, 2 octobre 1941, dans BArch, NS 4/Fl-372.

⁸ Cf. Kaienburg, *Die Wirtschaft der SS*, 618.

⁹ Organisation du travail, 30 juin 1943, BArch, NS 4/Fl-391 ; rapport mensuel d'avril 1943 des DEST Flossenbürg, 5 mai 1943, dans BArch, NS 4/Fl-244/2.

¹⁰ Cf. Kaienburg, *Die Wirtschaft der SS*, 619.

¹¹ Pour ces deux chiffres, cf. récapitulatif de l'affectation des détenus au camp de Flossenbürg, décembre 1943, dans BArch, NS 4/Fl-393/1.

mandos de travail éloignés du camp principal proprement dit¹². D'un point de vue géographique, la sphère d'influence du camp de Flossenbürg et les crimes commis dans son cadre institutionnel ne se limitaient plus à la localité et à ses environs.

À partir de 1942 apparut un univers de camps secondaires (*Außenlager*) gravitant autour du camp principal de Flossenbürg. Cette croissance atteignit fin 1944 des proportions gigantesques, finissant par abolir les frontières du réseau : cinq camps satellites furent créés en 1942, neuf en 1943, 58 en 1944 et 20 autres en 1945, juste avant la fin de la guerre. Entre 1942 et 1945, en Bavière, en Bohême et en Saxe, un total de 92 annexes relevaient du camp de concentration de Flossenbürg. Le domaine administratif de ce camp couvrait alors un territoire de plusieurs dizaines de milliers de kilomètres carrés. La compétence de sa kommandantur s'étendait de Wurtzbourg jusqu'à Gröditz, aux confins du Brandebourg et de la Saxe, et de Neuhirschstein, en Suisse saxonne, jusqu'à Janowitz (Vrchotovy Janovice), au sud de Prague.

La diversité des travaux effectués se reflétait dans la structure des camps, entraînant en 1944 une extrême inégalité des chances de survie parmi les détenus du réseau concentrationnaire de Flossenbürg. Du point de vue des SS, la « valeur » des prisonniers consistait exclusivement dans l'exploitation maximale de leur force de travail. Certains camps annexes avaient plutôt le caractère de petits *kommandos* de travail temporaires. D'autres au contraire, où s'entassaient plusieurs milliers de détenus, connaissaient des conditions tout aussi effroyables que le camp principal. Si les camps secondaires de Bayreuth ou de Jungfern-Breschan (Panenské Břežany), de dimensions réduites, étaient relativement privilégiés, avec des ouvriers qualifiés sélectionnés et des détenus regroupés selon des critères idéologiques, il existait en parallèle

¹² Sur la mutation structurelle des camps de concentration à partir de 1942, cf. Jens-Christian Wagner, « Das Außenlagersystem des KL Mittelbau-Dora » [Le système de camps secondaires du camp de concentration de Mittelbau-Dora], dans *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager : Entwicklung und Struktur* [Les camps de concentration nationaux-socialistes : évolution et structure, non traduit], dir. par Ulrich Herbert, Karin Orth et Christoph Dieckmann, 2 vol, vol. 2 (Göttingen : Wallstein, 1998), 707-729, ici 710, ainsi que Jens-Christian Wagner, « Noch einmal : Arbeit und Vernichtung. Häftlingseinsatz im KL Mittelbau-Dora 1943-1945 » [Encore une fois : travail et extermination. Affectation des détenus au camp de concentration de Mittelbau-Dora, 1943-1945], dans *Ausbeutung, Vernichtung, Öffentlichkeit : neue Studien zur nationalsozialistischen Lagerpolitik* [Exploitation, extermination, opinion publique : nouvelles études sur la politique nationale-socialiste des camps, non traduit], dir. par Norbert Frei, Sybille Steinbacher et Bernd C. Wagner (München : Saur, 2000), 11-41, ici 39 sqq.

de véritables camps de la mort. Les camps annexes de Hersbruck ou Leitmeritz (Litoměřice) disposaient même de leurs propres crématoires. Dans chacun de ces deux camps, il y avait de vastes chantiers où des milliers de détenus devaient creuser des galeries destinées à la construction d'usines d'armement souterraines.

La plupart des détenus étaient affectés au travail forcé dans des camps annexes où était délocalisée la production d'armements : c'était le cas des usines Horch de Zwickau, propriété de l'Auto-Union, des *Astra-Werke* de Chemnitz ou de la société *Erla GmbH*, à Flöha, ainsi que de l'usine d'aéronefs *Hakenfelde GmbH*, transférée de Berlin à Zwodau (Svatava), dans le Nord de la Bohême. Certains, comme Éliane Jeannin Garreau, durent travailler dans la production de munitions à Holleischen (Holýšov), en Bohême occidentale.

Détenus français et belges au sein du réseau concentrationnaire de Flossenbürg

À partir de 1943, d'importants convois de déportés en provenance de Belgique, de Hollande et d'Italie arrivèrent à Flossenbürg. En février 1944, le premier grand convoi amena 700 détenus français de Buchenwald au camp de Flossenbürg. « Buchenwald, c'était l'enfer, je croyais que rien ne pourrait être pire pour un être humain, mais quand je suis arrivé à Flossenbürg, c'était encore pire », déclare Noël Cohard, l'un des survivants de ce convoi¹³. Après être passés par d'autres camps de concentration, souvent Buchenwald, mais aussi Auschwitz, plus de 5 000 prisonniers français furent incarcérés à Flossenbürg ou dans l'une de ses annexes à partir du printemps 1944. La plupart avaient été déportés pour faits de résistance (réels ou supposés) via un camp d'internement français. Pour presque tous, l'arrivée dans l'un des camps du réseau concentrationnaire de Flossenbürg était l'aboutissement d'un long calvaire les ayant conduits dans plusieurs lieux de détention.

Le 31 mai 1944, le seuil des 10 000 détenus fut franchi pour la première fois au camp de Flossenbürg et en septembre de la même année, le total dépassait déjà les 25 000. 6 000 à 7 000 d'entre eux étaient internés à Flossenbürg même, le reste dans les camps secondaires¹⁴. Le 1^{er} septembre 1944 furent rattachés au camp de Flossenbürg les camps secondaires, jusque-là dépendants

¹³ *Gières Info* 237 (2001) : 10, texte se trouvant aux archives du Mémorial du camp de concentration de Flossenbürg [Archiv der KZ-Gedenkstätte Flossenbürg, (AGFl)], dossier « Cohard ».

¹⁴ Voir le récapitulatif de l'affectation des détenus au camp de Flossenbürg pour les mois de mai et septembre 1944, BArch, NS4/Fl-391/1.

du camp de concentration pour femmes de Ravensbrück, qui étaient situés dans le secteur géographique de Flossenbürg et regroupaient plus de 10 000 détenues – dont plusieurs centaines de Françaises.

En 1944, le rattachement administratif des prisonnières de Ravensbrück de même que la livraison et l'internement ininterrompus de nouveaux groupes de prisonniers changèrent radicalement la structure d'ensemble de la communauté concentrationnaire de Flossenbürg. En l'espace de six mois, le rapport numérique entre les prisonniers du camp principal et ceux des camps secondaires s'était entièrement inversé et la tendance se confirmait. Tandis que le nombre de détenus du camp principal était multiplié par deux celui des camps annexes l'était par six dans le même laps de temps¹⁵.

Ce rapport se reflète également dans la répartition des détenus français. Sur un total de plus de 5 000 Français et Françaises inscrits dans les registres du camp de Flossenbürg, « seuls » 1 600 d'entre eux étaient internés au camp principal. La majorité, dont près d'un millier de femmes, l'étaient dans l'une des annexes. Aucun système lié à l'idéologie nazie ou inhérent à l'univers concentrationnaire n'est décelable dans la répartition des détenus français au sein du réseau des camps de Flossenbürg. Du point de vue des SS, la structure des convois et de la répartition des détenus français entre camp principal et annexes au sein du réseau concentrationnaire de Flossenbürg résultait pour l'essentiel des nécessités pragmatiques de l'industrie d'armement et de l'économie de guerre. C'est ainsi qu'on relève la présence de contingents de prisonniers français dans plus de la moitié des camps secondaires fonctionnant en 1944/45. Les principaux groupes de Français et de Françaises étaient incarcérés dans les camps secondaires de Hersbruck, Leitmeritz (Litoměřice), Flöha, Hradischko (Hradištko), Johanngeorgenstadt et Gröditz pour les hommes, de Holleischen (Holýšov) et Zwodau (Svatava) pour les femmes¹⁶. À l'intérieur de chacun de ces camps, les détenus français constituaient des groupes plus ou moins cohérents en fonction de leur nombre, ce qui pouvait à l'occasion augmenter leurs chances de survie grâce à la solidarité résultant d'une volonté d'affirmation collective. En d'autres occasions pourtant, les Français furent également la cible de mesures de terreur spécifiques, comme dans le camp de Hradischko où les SS firent exécuter des

¹⁵ Voir le récapitulatif de l'affectation des détenus au camp de Flossenbürg pour le mois de novembre 1944, BArch, NS4/Fl-391/1.

¹⁶ Cf. Dominik Michel, « Die französischen Häftlinge im KZ Flossenbürg » [Les détenus français du camp de concentration de Flossenbürg, non traduit], mémoire de maîtrise, Chaire d'histoire contemporaine de l'Université de Wurtzbourg, Würzburg, 2011, 141.

dizaines de détenus français peu avant la fin de la guerre¹⁷.

Dans le réseau des camps dépendant de Flossenbürg, le nombre de détenus belges était nettement moindre, phénomène dû entre autres aux différences dans la politique d'occupation, et donc de répression, menée par les occupants allemands en France et en Belgique. Un peu moins d'un millier de détenus belges étaient internés au camp de Flossenbürg, dont seulement quelques femmes. Près de la moitié d'entre eux étaient juifs. Ce nombre réduit, comparé à celui des détenus français, explique la répartition bien plus diffuse des Belges sur l'ensemble des camps dépendant de Flossenbürg. Nulle part ils ne pouvaient constituer un groupe homogène. Cela influait fortement sur leurs stratégies et leurs chances de survie dans les camps. Le taux de mortalité des prisonniers belges dépasse les 50 %, soulignant leur statut défavorisé au sein du réseau concentrationnaire de Flossenbürg.

L'enfer de la phase finale en 1945

En raison de son éloignement du front, le camp de concentration de Flossenbürg avait été choisi pour accueillir les détenus des camps de l'Est désormais dissous. Avec l'évacuation de ces camps en janvier et février 1945, les internements devinrent de moins en moins contrôlables, le système concentrationnaire implosait. Le 1^{er} mars, la population du camp de Flossenbürg atteignit le total le plus élevé enregistré dans les documents, 15 445 détenus, dont près de 3 500, moribonds, s'entassaient dans la seule infirmerie des détenus et les mouiroirs des blocks 22 et 23, totalement surpeuplés. Dans le même temps, 36 995 personnes, hommes et femmes, étaient internées dans les camps annexes.

Malgré le chaos résultant de l'arrivée permanente de nouveaux détenus, des départs, du surpeuplement total, des morts innombrables et d'un début d'évacuation au printemps 1945, on procédait encore à des exécutions systématiques. L'une des dernières eut lieu le 13 avril 1945 dans l'*Arresthof*, zone du camp où se trouvaient les personnes mises aux arrêts. Les victimes étaient trois jeunes Françaises, Hélène Lignier, Simone Michel-Lévy et Noémie Suchet, accusées de sabotage au camp secondaire de Holleischen¹⁸.

¹⁷ Cf. Jörg Skriebeleit, « Hradischko (Hradištko) », dans *Das Konzentrationslager Flossenbürg und seine Außenlager*, 148–150.

¹⁸ Cf. *Konzentrationslager Flossenbürg 1938–1945 : Katalog zur ständigen Ausstellung* [Le camp de concentration de Flossenbürg, 1938–1945 : catalogue de l'exposition permanente, non traduit], dir. par la KZ-Gedenkstätte Flossenbürg et Stiftung Bayerische Gedenkstätten (Göttingen : Wallstein, 2008), 210–211.

Les dernières entrées dans les registres SS, datant du 15 avril 1945, font état de plus de 9 000 détenus pour le camp principal et 36 000 pour les annexes, dont 14 600 femmes. Le lendemain commençait la liquidation du camp de concentration de Flossenbürg.

Au nombre des crimes commis dans la zone contrôlée par le camp de concentration de Flossenbürg, on compte également la dernière phase des « marches de la mort » en direction du sud. Le 16 avril, le premier convoi quitta Flossenbürg à destination de Dachau, avec tous les détenus juifs se trouvant dans le camp, soit environ 1 700 hommes. Auparavant, les camps secondaires de Saxe avaient déjà été évacués vers Leitmeritz. La précipitation et la confusion totales de la phase de liquidation du camp de Flossenbürg rendent presque impossible tout décompte précis des personnes emmenées de force vers le sud depuis Flossenbürg. Jusqu'au 20 avril, ce sont sans doute 15 000 à 20 000 détenus faméliques et épuisés qui quittèrent Flossenbürg à pied en plusieurs colonnes. Seuls furent abandonnés dans le camp par les SS un peu moins de 1 600 détenus à l'agonie, incapables de suivre le convoi. Un nombre de détenus également difficilement chiffrable périt dans l'enfer des derniers jours de guerre. Les prisonniers décharnés mouraient d'épuisement, s'effondraient à bout de forces, terrassés par le froid des nuits d'avril. D'autres furent fusillés ou frappés à mort lors de tentatives d'évasion, ou bien parce qu'ils ne pouvaient plus continuer, exténués. Un *sonderkommando* de détenus devait suivre les colonnes, enterrant tant bien que mal les cadavres. Le long des routes empruntées par ces marches de la mort, près de 5 000 morts furent retrouvés pour la seule Bavière par des unités américaines après la fin de la guerre.

Durant les sept années de son existence, plus de 100 000 détenus furent internés dans le camp de concentration de Flossenbürg et ses annexes. Exécutions ciblées, conditions de vie catastrophiques et marches de la mort coûtèrent la vie à une trentaine de milliers d'êtres humains dans ce réseau concentrationnaire. À cet égard, le taux de mortalité des détenus français, rapporté à leur nombre total, est particulièrement élevé, de même que pour les détenus belges. Sur un total de plus de 5 000 Françaises et Français, on enregistra le décès d'environ 1 700 d'entre eux, ainsi que celui de près de 400 Belges, jusqu'à l'effondrement des structures administratives SS de Flossenbürg mi-avril 1945.

L'accumulation de chiffres présente toujours le danger d'une objectivation irrecevable de la mort en milieu concentrationnaire. Elle n'a ici d'autre but

que d'esquisser les dimensions des crimes de masse commis dans le camp de concentration de Flossenbürg et ses annexes. Elle ne peut rendre compte des angoisses et des souffrances des détenus dans les camps, ni des tourments psychiques et physiques des survivants. Mais ceux-ci peuvent être appréhendés à la lecture des témoignages de ceux qui ont pu échapper aux camps. Ressources littéraires exceptionnelles, ils possèdent en outre une valeur humaine inestimable.

Aujourd'hui, la topographie du site historique où furent perpétrés tant de crimes n'est plus que partiellement identifiable. Après la guerre, une grande partie de l'ancien camp de concentration fit l'objet de destructions systématiques, de constructions ciblées ou d'une reconversion délibérée en zones industrielles et commerciales. Il fallut attendre 1995 pour voir évoluer l'attitude des politiques vis-à-vis de l'ancien camp de Flossenbürg. Le Mémorial du camp de concentration (KZ-Gedenkstätte) a été redécouvert comme lieu de mémoire et à ce titre, repensé de manière professionnelle, impliquant la restauration de certains bâtiments originaux, la conception d'expositions modernes et l'ouverture d'un centre de formation. Aujourd'hui, le Mémorial du camp de concentration de Flossenbürg a pour objectif d'être un lieu de deuil et de souvenir, d'informer la population sur l'histoire et les évolutions actuelles, de recueillir, classer et rendre accessible à la recherche des documents en rapport avec la répression nazie dans la mesure où elle concerne le camp, et de s'engager activement dans l'éducation et la pédagogie mémorielle. Il fait ainsi partie d'un réseau européen d'institutions éducatives et de lieux de mémoire, avec lesquels il entretient des échanges permanents.

Les récits mémoriels français du réseau concentrationnaire de Flossenbürg : écritures et évolutions

Isabella von Treskow (Regensburg)

RESUMÉ : Une vaste gamme de textes se réfère à l'expérience de l'internement au sein du réseau concentrationnaire de Flossenbürg. Ces récits mémoriels gèrent différemment les problèmes du témoignage et de la narration, la prise de position nationale, française ou belge, les possibilités offertes par la structuration et le style ou encore la relation du Je à la collectivité. Ecrits et publiés depuis 1945 jusqu'à aujourd'hui, essentiellement par les anciens détenus_e_s eux-mêmes, mais aussi par des auteurs_e_s qui les assistent ou reconstituent les biographies, les récits traduisent l'expérience de la déportation et de l'internement dans les camps nazis par des techniques testimoniales et littéraires attestant la résistance au moins intérieure et cherchant à toucher les destinataires de diverses manières. Cet article en donne un bref aperçu, en élucidant ici ou là quelques choix spécifiques des auteurs_e_s. Il se propose d'analyser surtout les récits de Paul Beschet, Léon Calembert, Gilbert Coquemot, Eliane Jeannin Garreau, Henri Margraff, Maurice Mazaleyrat, Louis Poutrain, Carl Schrade et Odette Spingarn.

MOTS CLÉS : récit mémoriel ; témoignage ; camp de concentration ; déportation ; Résistance ; Flossenbürg

SCHLAGWÖRTER : Erinnerungsbericht ; Zeugnis ; Konzentrationslager ; Deportation ; Widerstand ; Flossenbürg

1. Introduction

Enfin nous quittâmes la route, et par un long chemin détrempé et rempli d'ornières, nous atteignîmes un camp dont nous apercevions l'enceinte de barbelés, les miradors et les baraques adossées en escalier à flanc de montagne. Les S.S. nous regroupèrent. Cela nous permit de souffler un peu, et ce fut en bon ordre que nous pénétrâmes dans ce camp ... Nous ignorions encore qu'il s'agissait du sinistre camp de Flossenbürg.

Nous franchîmes un portail au fronton duquel étaient inscrits ces mots : « Arbeit macht fre[i]. (Le travail rend libre) » Le choc fut terrible ... Je ne sais comment exprimer ce qui se passa en moi, comment décrire toute l'angoisse,

toute l'indignation qui s'empara de moi à la vue du spectacle horrible et terrifiant qui apparut brutalement sous mes yeux et qu'aucune phrase ne peut décrire tant l'horreur dépasse toute imagination¹.

Exprimer l'appréhension qui l'envahit dès les premières impressions du camp de concentration de Flossenbürg n'est nullement chose aisée pour Gilbert Coquempot. Hésitant sur le pouvoir de la parole, l'écriture prend le temps d'exprimer l'incertitude, tant les émotions de Coquempot furent débordantes quand il vit les prisonniers du camp, et tant la réaction du lecteur est imprévisible. Car au-delà du doute sur la possibilité de représenter les images de violence et de détresse encore présentes à l'esprit, ce qui est en jeu, c'est bien l'imagination du lecteur face aux monstruosité, ainsi que la conception du témoignage. Un texte testimonial est souvent vu par contraste avec la littérature fictionnelle, comme un rapport sans déformations et sans détours. On lui attribue avec de bonnes raisons une portée symbolique moindre que celle d'un texte fictionnel ou poétique, mais on oublie parfois qu'un témoignage sous forme de récit recèle néanmoins des fonctions littéraires qui valent plus généralement pour tout texte narratif. Quand cette problématique est abordée, c'est souvent au détriment de la souplesse de l'écriture et d'une tolérance appropriée lors de la lecture. Car si l'idée de neutralité est réalisée de manière unidimensionnelle, le texte risque de faire abstraction de la subjectivité même de l'auteur_e sans tenir compte du fait que toute connaissance est relative à la personne qui perçoit le monde, y compris sa vie intérieure, et que les sentiments forts ne se traduisent jamais en paroles de façon immédiate.

Coquempot se heurte à ces problèmes, mais ne se dispense pas pour autant d'offrir ses souvenirs sous forme de récit personnel, ceux de la Résistance à Boulogne-sur-Mer, de la déportation et de la détention entre 1943 et 1945. Il ne renonce pas non plus à décrire en détail ce qu'il a vécu au camp de Flossenbürg et ailleurs, si terrible que cela ait pu être, toujours dans le but de couler sur le papier ses souvenirs et de témoigner par écrit, comme il l'a déjà fait oralement dans ses interventions antérieures auprès de classes

¹ Gilbert Coquempot, *Dites adieu à votre fils : mémoires d'un déporté-résistant, 1939-1945. Témoignage* (Paris : Thélès, 2009), 161-162. – Je tiens à remercier expressément le *Mémorial du camp de concentration de Flossenbürg* pour sa coopération et son aide dans ma recherche des récits mémoriels en langue française, son soutien dans la prise de contact avec les anciens détenus encore en vie, ainsi que sa disponibilité de tous les instants pour fournir des informations et apporter une assistance bibliographique incluant la constitution du corpus de l'étude de textes français portant sur le réseau concentrationnaire de Flossenbürg.

de collégiens et de lycéens, « de ce que furent le nazisme, la Résistance, la déportation et la Shoah »².

Tout en sachant qu'il ne sera jamais possible de transmettre les émotions d'autrefois, les événements dans leur ampleur, la cruauté des acteurs – SS, Gestapo, gendarmerie, militaires et autres –, les caractéristiques de l'idéologie fasciste et la dimension de la lutte contre la mort dans les camps de concentration, Coquempot se décide à prendre la parole puisque c'est elle qui fournit le lien entre lui-même et ceux qu'il connaissait autrefois, ceux qui l'entourent, ceux qui lisent son texte et ceux qui en parlent. La tâche est difficile. Elle l'est encore parce que tout acte visant à faire revivre les expériences allant de l'arrestation à l'internement dans un camp nazi entraîne la douleur des souvenirs de l'humiliation et des émotions intenses vis-à-vis des acteurs, dont la violence dépassait toute mesure, et de ceux qui furent responsables du système concentrationnaire et, d'une manière générale, répressif. Ainsi, la réflexion sur les récits des rescapés du camp de Flossenbürg demande à respecter le potentiel du langage et les standards narratifs du siècle, les prétentions et les soucis des auteures et des auteurs, et les difficultés diverses inhérentes au processus d'écriture, qui ne peut se faire à tête reposée ou avec un recul quelconque quand il thématise l'internement dans un camp nazi.

Aux impondérables du vécu individuel et des choix d'écriture subjectifs s'ajoute le fait qu'on ne peut parler du camp de Flossenbürg comme d'un camp unique qui soit resté identique et immuable de sa création en 1938 à sa libération en avril 1945³. « Flossenbürg », camp de concentration de la Forêt du Haut-Palatinat (*Oberpfalz*), est largement tombé dans l'oubli jusqu'à sa redécouverte en tant que camp nazi (et non comme site industriel). Le réseau concentrationnaire de Flossenbürg était constitué par le camp central

² Coquempot, *Dites adieu à votre fils*, 13.

³ Cf. Toni Siegert, « Das Konzentrationslager Flossenbürg : Gegründet für sogenannte Asoziale und Kriminelle » dans *Bayern in der NS-Zeit*, 6 vol., dir. par Martin Broszat, Elke Fröhlich et Anton Grossmann, vol. 2 (München – Wien : Oldenbourg, 1979), 429-492 ; Gie van den Berghe, « Introduction », dans *Au camp de Flossenbürg : témoignage de Léon Calembert*, dir. par Gie van den Berghe (Bruxelles – Brussel : Palais des Académies – Paleis der Academiën, 1995), XXI-LI ; Jörg Skriebeleit, « Flossenbürg – Hauptlager », dans *Flossenbürg : das Konzentrationslager und seine Außenlager*, dir. par Wolfgang Benz et Barbara Distel (München : C.H. Beck, 2007) ; *Konzentrationslager Flossenbürg 1938-1945 : Katalog zur ständigen Ausstellung*, dir. par KZ-Gedenkstätte Flossenbürg, Stiftung Bayerische Gedenkstätten (Göttingen : Wallstein, 2008) ; Jörg Skriebeleit, *Erinnerungsort Flossenbürg : Akteure, Zäsuren, Geschichtsbilder* (Göttingen : Wallstein, 2009).

et les *kommandos* extérieurs, des camps et des prisons externes. Les conditions de détention s'avèrent différentes selon la période d'internement des prisonniers, leur lieu d'emprisonnement précis, (par ex. *Stamm lager* de Flossenbürg, galerie de Hersbruck ou usine dans des villes comme Zschopau ou Flöha par exemple, où Robert Desnos fut condamné au travail obligatoire), selon le motif de l'internement, le sexe et le statut au sein de la communauté carcérale. Face à cette diversité, l'objectif de la présente réflexion sur les récits français liés au réseau concentrationnaire de Flossenbürg n'est pas de livrer des analyses approfondies, mais de les faire connaître, d'en apprécier la valeur, d'attirer l'attention sur quelques-unes de leurs caractéristiques et d'analyser quelques points intéressants pour les études littéraires, concernant avant tout des questions de genre, de représentation et de narration. Car c'est aussi grâce à ces récits que notre image de l'Histoire se forme. L'étendue et la variété de la littérature mémorielle en langue française sont telles que ces propos ne pourront être qu'elliptiques, l'interrogation se focalisant sur quelques points seulement. Voici donc ceux qui seront étudiés dans les chapitres suivants : (2) Le point de vue national, (3) Neutralité et équilibre – l'instance narrative et la narration, (4) La structure et la restriction du champ de vision, (5) Les pronoms « je », « nous » et « on », et (6) Ecritures en écho, évolution des publications.

Les quelques lignes de Gilbert Coquempot citées précédemment montrent qu'il n'est guère envisageable de parler (ou d'écrire) pour s'adresser à un large public ou encore d'écrire pour échapper aux limites temporelles si l'on écarte le dilemme suivant : on ne peut respecter l'objectivité et la neutralité comme dans un document dont l'auteur_e est censé_e s'effacer. Pour restituer le choc et la terreur vécus par l'ancien prisonnier et par toutes les victimes du régime nazi, donc les personnes persécutées, et pour témoigner du sort de ceux qui sont morts, on est obligé de revenir au regard subjectif et de signaler l'individualité des personnes concernées. Ce dilemme est contrebalancé par l'idée d'une mémoire partagée, par l'acte de création d'un moyen intermédiaire apte à capter l'attention du public et en même temps à documenter l'Histoire. Le récit autobiographique met ainsi en relation l'instance narrative d'un individu concret, le destinataire et l'objet du texte.

Ce cadre ne peut se réaliser qu'à travers une langue (en général nationale, mais d'autres découpages sont possibles) et dans un contexte social, culturel, civilisationnel concret. Les idées, soutenues par l'intention et l'émotion des deux côtés, narrateur et narrataire, s'échangent en général dans le même

contexte linguistique et culturel. En ce qui concerne Coquempot, les expériences et le point de vue personnel de l'auteur influencent par exemple la transmission du désarroi profond ressenti au cours de l'histoire de sa persécution, puisqu'elle se situe dans le cadre d'une situation de production et de réception essentiellement imprégnée par la culture française et francophone du xx^e siècle. Nul besoin d'expliquer ce qu'est la Résistance ni de donner une idée de sa valeur pour un public français. Un « je » prononcé par un ancien combattant produit une impression différente du « je » d'un prisonnier réquisitionné par le STO, de celui d'un prêtre, du « je » d'un rom persécuté ou d'un déporté juif. Ce n'est là qu'un exemple pour dire que les tentatives de comprendre les processus historiques, le concept de témoignage ou de récit autobiographique et de valeur de l'écriture, la conception du Moi et les valeurs collectives ne peuvent être dissociés des paramètres de la culture dont provient l'auteur ou l'auteure, dans laquelle il ou elle vit et à laquelle le public est censé appartenir.

2. Le point de vue national

Avoir été membre de la communauté des Français ou des Belges au sein du camp joue un rôle primordial pour la perception de l'internement en Allemagne. L'image de soi est en relation avec la nationalité et s'ajoute aux prétextes ou aux « raisons » de l'emprisonnement d'une part, et de l'autoperception des auteur_e_s d'autre part. Dans de nombreux récits de survivants de Flossenbürg, d'autres Français ou d'autres Belges sont mentionnés. Il en découle un esprit national au sein du groupe français. Le nombre réduit et la répartition dans les camps des déportés belges a rendu difficile leur regroupement et par conséquent leur recours à l'identité nationale⁴.

À propos de « la logique nationale » qu'il analyse dans les textes concernant le camp de Mauthausen, « logique » dont on ne peut donner ici que quelques impressions en rapport avec les textes issus de l'expérience du réseau concentrationnaire de Flossenbürg, Peter Kuon écrit :

De l'esprit d'entraide fraternel, désintéressé, généreux qui régit les rapports, toujours individuels, avec les amis les plus proches souvent issus du même réseau de Résistance, de la même région, du même convoi, plus rarement choisis parmi les détenus d'autres nationalités, il n'y a qu'un pas aux gestes qui servent à affirmer et à resserrer un groupe plus large, national (*les Français*,

⁴ Cf. à ce sujet l'article de J. Skriebeleit dans cette section, « De l'exploitation des carrières de granit au réseau concentrationnaire : le camp de concentration de Flossenbürg », *Romanische Studien* 2 (2015), voir p. 33.

les Polonais etc.) ou international (les communistes, les catholiques, etc.). S'il est vrai que bien des survivants français se souviennent du soutien souvent décisif d'amis étrangers [...], il faut bien admettre que l'entraide, dès qu'elle n'est plus strictement individuelle s'appuyant sur des affinités électives ou des liens amicaux, suit au niveau collectif une logique avant tout nationale⁵.

Les récits de Robert Olivier, Louis Poutrain et Paul Beschet d'une part, *Ombre parmi les ombres* d'Eliane Jeannin Garreau et les textes de Frania Eisenbach Haverland et d'Odette Spingarn d'autre part sont de bons exemples qui nous renseignent à la fois sur l'entraide française, mais aussi sur le resserrement de la communauté face aux communautés « autres », surtout russes ou polonaises. Gilbert Coquempot résume ainsi le rapport entre les groupes au sein du camp de concentration :

Puis venait le soir. [...] [C]'était le moment de la journée que nous apprécions le plus : le camp s'animaient et surtout, surtout, parmi tous ces déportés qui re-venaient, nous retrouvions avec joie des compagnons français et de nationalités différentes tels que les Tchèques, les Belges, etc. dont nous avons fait la connaissance et avec qui nous avons sympathisé⁶.

On y remarque une prise de distance par rapport aux Belges, mais surtout, avec bien plus de vigueur, aux Russes et aux Polonais. Le récit renouvelle la hiérarchie du camp – à tort ou à raison dans ce cas précis, on l'ignore – et cela vaut aussi dans les cas exceptionnels⁷. À Zschopau, annexe de Flossenbürg où Odette Spingarn, déportée à Auschwitz en tant que juive au printemps 1944, travailla à partir du mois d'octobre 1944 dans une usine de *l'Auto-Union*, les groupes semblent se mélanger davantage. Toujours est-il que le récit précise constamment la nationalité de chaque déportée, amie ou non⁸. Dans *Ombre parmi les ombres*, Jeannin Garreau désigne carrément son groupe de détenues

⁵ Peter Kuon, *L'écriture des revenants : lectures de témoignages de la déportation politique* (Paris : Éditions Kimé, 2014), 184–185.

⁶ Coquempot, *Dites adieu à votre fils*, 186. Cf. *ibid.*, 178, 187, 189–190 (solidarité entre camarades).

⁷ Cf. Coquempot, *Dites adieu à votre fils*, 187 : « Il y avait souvent un Russe ou un Polonais, plus "costaud" que les autres, qui bousculait tout le monde et s'emparait de ce que l'on considérait comme "notre" gamelle. L'homme est ainsi lorsqu'il a faim ... » ; cf. *ibid.*, 201 : « Parmi nos camarades, il y avait un Russe âgé d'une cinquantaine d'années qui parlait assez bien le français, langue que l'on apprenait dans toute sa famille nous disait-il. [...] [C]haque fois qu'il le pouvait, il se mettait derrière moi pour le transport des rails, si bien que je ne portais pour ainsi dire presque rien ... »

⁸ Cf. Odette Spingarn, *J'ai sauté du train : fragments* (Paris : Editions Le Manuscrit, 2012).

comme « [s]a famille »⁹, et dit des « communistes de [leur] convoi » qu'elles ont été « remarquables de courage et de détermination »¹⁰. Qu'elle ait été membre de la Résistance est important pour l'idée qu'elle se fait d'elle-même et son rapport à la France. Le sous-titre *Chronique d'une Résistance 1941–1945* indique que la Résistance ne s'achevait pas avec la déportation, et cette idée sous-tend l'ensemble des mémoires. La source de son identité personnelle et de son vécu des camps de concentration de Ravensbrück et Holleischen (Holýšov) réside dans la relation à son pays occupé par les Allemands, dont elle parle au début du récit comme d'une relation à une terre et à des valeurs : « La patrie était en danger, non seulement territorialement, mais dans les valeurs qu'elle nous avait transmises¹¹. »

Jeannin Garreau explique combien le rôle et l'engagement de l'interprète dans le contexte hostile du camp allemand ont été importants pour la survie. Elle transmet en outre aux lecteurs la valeur de l'amitié et de la fraternité, surtout venant de ses compatriotes ou de celles qui parlent le français¹². Il est même question d'amour quand Jeannin Garreau explique dans son récit l'entraide de « ces petites cellules humaines qu'on peut vraiment appeler familles, où la solidarité était telle qu'on peut, sans aucune ambiguïté, l'appeler amour¹³ ». Le regard jeté sur les « femmes de l'Est » est indulgent, mais la distance est rarement surmontable, du fait des différences culturelles : « Car nous sommes quelques françaises parmi des femmes de l'Est dont l'enfance misérable, l'histoire tumultueuse et le long internement ont fait, pour certaines, des demi-sauvages¹⁴. »

La ligne de partage se fait par plusieurs moyens, critères renforçant l'identité nationale ou prise de distance avec les autres, d'abord les Allemands, mais aussi les prisonniers originaires d'autres pays. Ainsi, les témoignages ne sont pas exempts de stéréotypes, auto-stéréotypes où s'affiche la fierté (« esprits cartésiens¹⁵ » par ex.), mais surtout ceux dont étaient victimes les

⁹ Eliane Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres : chronique d'une Résistance 1941–1945* (Issy-les-Moulineaux : Muller Édition, 1991), 61. Cf. *ibid.*, 22–23, 46–47 (séjour à Ravensbrück).

¹⁰ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 67. Pour la perception des différences de comportement entre les Français et les autres nationalités : Beschet, *Mission en Thuringe*, 194–195.

¹¹ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 11. Cf. *ibid.*, 27.

¹² Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 61. Cf. Spingarn, *J'ai sauté du train*, 77 : « Toutes ces camarades furent mon entourage quotidien, choisies parce qu'elles étaient francophones. »

¹³ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 61.

¹⁴ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 61.

¹⁵ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 61.

prisonniers ou prisonnières (« nous les femmes décadentes, les femmes légères, les femmes pas bonnes-à-grand-chose¹⁶ »). Mis à part ce genre d'évocations d'un caractère (prétendument) national, on trouve maintes allusions à la culture nationale : *La Marseillaise*¹⁷, les cigarettes « Gauloises » et « les biscuits de chez nous¹⁸ », la poésie et les chansons d'enfance¹⁹, des auteurs comme André Gide, Jean Giono, Charles Maurras et Jean de La Varende²⁰, Corneille et Guillaume Apollinaire²¹, et notamment ceux considérés comme des soutiens de la Résistance à l'intérieur du camp, comme Louis Aragon. Jeannin Garreau insère une réflexion détaillée sur l'essence de la patrie, « la vieille culture populaire », provenant de la tradition²². Quant aux activités, les récits parlent du chant, de l'écriture et des cercles culturels, organisés entre autres par Robert Desnos, et de la création littéraire au sens propre du terme. Henri Margraff rapporte un épisode de crise surmontée alors que les prisonniers avaient la permission d'envoyer des lettres à leurs familles en France :

Je pus aussi approcher de plus près Robert Desnos qui avait animé les causeries culturelles de campagne. Il faisait « cercle » avec les deux frères Knall-Demars, mes compagnons de cellule à la prison du « 92 ». [...] Lorsque je ramassai les fiches, Desnos me tendit son feuillet, poème à la fois mélancolique et ravissant pour sa femme. Il ne voulut pas croire que son billet allait annuler l'ensemble des expéditions et je me suis mis à l'engueuler, exaspéré autant qu'épuisé, le traitant d'idiot, de crétin et de que sais-je encore. Les frères Knall se sont vite entremis et une heure plus tard l'incident se clôtura par des embrassades²³.

L'origine des déportés joue un rôle important pour mettre en perspective et interpréter ce qui concerne concrètement les camps : la perception du lieu

¹⁶ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 99.

¹⁷ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 27, 33, 79.

¹⁸ Paul Beschets, *Mission en Thuringe au temps du nazisme* (Paris : Les Editions ouvrières, 1989), 175 (édition de 1946 remaniée).

¹⁹ Cf. Spingarn, *J'ai sauté du train*, 51.

²⁰ Beschets, *Mission en Thuringe*, 183.

²¹ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 93.

²² Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 93.

²³ Henri Margraff, *Le serment de Kirrman : chronique d'une guerre ordinaire. Auschwitz – Buchenwald – Flossenbürg* (Colmar : Do Bentzinger Editeur, 2009), 157–158. Jean Knall-Demars était l'ami intime de Schrade, cf. Carl Schrade, *Le Vétéran : onze ans dans les camps de concentration*, présenté par Fabrice d'Almeida (Paris : Fayard, 2011), *dédicace*. Cf. également Henri Margraff, « La vie à Flossenbürg », dans *De l'Université aux Camps de Concentration : témoignages strasbourgeois*, dir. par Olga Wormser et Henri Michel (Paris : Ed. Ophrys, 1947), 287–296, et Léon Hoebeke, *Destination la mort : convoi du 27-4-44. Récit authentique* (Paris : Debresse, 1977).

– le camp principal de Flossenbürg se trouve au bout d'une vallée de montagne entourée de parois rocheuses et de conifères –, les intempéries – froid, neige, pluie ou bien chaleur intense – et la communauté carcérale. Au camp principal de Flossenbürg se trouvait un grand nombre d'hommes internés en tant que « criminels », les « triangles verts » (*Grünwinkel*)²⁴. S'y ajoute le travail forcé, soit à Flossenbürg, soit dans un camp annexe.

Dans les mémoires de Coquempot, l'aspect du paysage et l'aspect de la répression se fondent dans l'expression « sinistre camp de Flossenbürg²⁵ ». Le caractère menaçant du sort des prisonniers est également mis en relation avec la description du lieu dans *Mission en Thuringe* de Paul Beschets, prêtre enrôlé dans le STO. En outre, on y trouve le contraste entre la féodalité, représentée par la forteresse, et l'esclavage des détenus, sous-entendant une atmosphère médiévale, tandis que la représentation de la relation entre les SS et les déportés est caractérisée par l'image du boucher et d'une livraison de bétail :

Le troupeau, après un changement de voiture à Weiden, descend à Floss, où passe une petite ligne de montagne. Les schupos nous ont dit que c'était là. Chacun se nourrit de chimères accrochées à quelques indications vagues que donnent les policiers. Mais nos illusions tomberont vite. Un S.S., gaillard solide, accoudé au portillon de la gare, nous évalue du regard comme un boucher son bétail encore vif. On passe devant lui, toujours enchaînés quatre par quatre. C'est alors la montée à Flossenbürg qui commence.

[...] Au milieu de la vallée, cernée de montagnes sombres et automnales, juchée sur un piton rocheux, une ruine féodale semble guider la marche de cette masse humaine captive qui courbe déjà la tête comme si elle en avait depuis longtemps pris l'habitude. Après trois heures d'une marche lente on parvient enfin au village agrippé au flanc de ce vieux château²⁶.

S'y ajoute la perception spécifique des criminels allemands de droit commun devenus kapos, qui traitent les Français, entre autres, de personnes « sales²⁷ » et sans discipline, en recourant aux stéréotypes répandus depuis longtemps.

²⁴ Sur cet aspect du camp de Flossenbürg, cf. Skriebeleit, « De l'exploitation des carrières de granit ».

²⁵ Coquempot, *Dites adieu à votre fils*, 162.

²⁶ Beschets, *Mission en Thuringe*, 177. Pour l'analyse des récits de Beschets et de Louis Poutrain, cf. Regina Schuhbauer, « Französische Geistliche im KZ-System Flossenbürg : Paul Beschets "Mission en Thuringe", Raymond Crétins "Carnets de déportation" und Louis Poutrains "La déportation au cœur d'une vie" im Vergleich », *Mémoire de fin d'études*, Chaire de littérature française et italienne de l'Université de Ratisbonne, Regensburg, 2013.

²⁷ Cf. Coquempot, *Dites adieu à votre fils*, 179.

La littérature mémorielle y répond à la fois par la révélation des méfaits inouïs commis par les Allemands et par l'emploi de l'ironie pour dénoncer la manie de la discipline des responsables, leur sens « allemand » de l'ordre et leur obsession du contrôle. La remarque de Coquempot, « ce fut en bon ordre que nous pénétrâmes dans ce camp²⁸ », est une réaction à cette hanse du désordre et de l'indiscipline. La critique de l'idée de suprématie de la civilisation allemande se fait jour par ex. dans les remarques ironiques de Carl Schrade, telles que « pas un hiatus, pas un lapsus dans cette mâle et superbe organisation²⁹ » ou « le Grand Reich allemand, pacificateur et vainqueur magnanime des pays dégénérés, fait sortir du sol par un coup de baguette magique des cités nouvelles, centres de rééducation et d'utilisation humanitaire des peuples écrasés : Auschwitz [...]»³⁰. Le démantèlement des SS est son projet de revanche personnelle, l'ironie lui sert également à retrouver sa fierté d'homme³¹, ce qui vaut aussi pour Eliane Jeannin Garreau quand elle décrit par ex. une sentinelle allemande dont la « fille était elle-même dans un camp de concentration, sous le triangle rose des condamnés pour affaire de mœurs, pour avoir couché avec un prisonnier de guerre français. Crime impardonnable contre la pureté de la race aryenne³². » L'ironie est l'envers de l'impuissance et le symbole de la victoire. L'impuissance, les détenus la resentaient sans arrêt pour eux-mêmes, mais aussi dans les moments de violence contre d'autres prisonniers. L'ironie permet la prise de distance et acquiert une fonction de résistance passive au moment de l'emprisonnement³³. On dirait à ce propos que Carl Schrade, Suisse germanophone, profite de la position de distance dans son récit, probablement écrit en France, pour cri-

²⁸ Coquempot, *Dites adieu à votre fils*, 161–162.

²⁹ Schrade, *Le Vétéran*, 158.

³⁰ Schrade, *Le Vétéran*, 199.

³¹ Cf. Schrade, *Le Vétéran*, 47 : « Cet excellent propagandiste des méthodes nazies, ce délicieux 'pédagogue', vendait le fruit de notre travail au marché noir. Pour récompense de nos sueurs et de nos peines, il apportait à certains quelques pintes d'alcool frelaté : ainsi nous pouvions apprécier à sa juste valeur la rééducation morale attentive et si riche en égards dont nous étions l'objet. »

³² Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 62.

³³ Cf. Andrea Reiter, „Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit“ : die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung (Vienne : Löcker Verlag, 1995), 145 et 154. Sur les processus linguistiques, cf. également Hannele Kohvakka, *Ironie und Text : zur Ergründung von Ironie auf der Ebene des sprachlichen Textes* (Frankfurt a.M. : Peter Lang, 1997) ; Martine Bracops, *Introduction à la pragmatique : les théories fondatrices. Actes de langage, pragmatique cognitive, pragmatique intégrée* (Bruxelles : De Boeck, 2006).

tiquer avec ironie et sarcasme les SS et les nazis allemands, si ce n'est les Allemands tout court, afin de bien marquer son identité nationale différente.

L'isolement, la désolation de Flossenbürg, « vrai camp de la mort³⁴ », surtout dans la phase finale, loin de la France, près de l'ancienne frontière tchèque à l'est du pays et loin de la civilisation, trouve son écho le plus fort dans les récits de l'hiver 1944 et du printemps 1945, lorsque sont thématiques les marches de la mort à l'approche des forces alliées venant de l'est et de l'ouest³⁵. L'idée du contraste entre la vie en France, surtout après la libération de Paris en juin 1944, et l'internement dans les conditions les plus terribles qui soient, telle qu'elle est construite dans *Ombre parmi les ombres* d'Eliane Jeannin Garreau, sert non seulement à démontrer comment elle a continué à se garder mentalement sa place dans son pays natal tout en étant emprisonnée en Allemagne, mais aussi à illustrer l'opposition entre sa situation pénible et marginale de prisonnière dans une région tchèque soumise aux Allemands, proche de la mort du fait des conditions de détention, et d'autre part, la communauté des Français restés en France, entre les horreurs de la captivité dans un camp secondaire de Flossenbürg, Holleischen et la libération de la capitale, ainsi qu'entre sa liberté intérieure de résistante et la vaine volonté des nazis de la vaincre physiquement et psychiquement :

Nous savions que Paris était libéré. Notre joie était intense, nous avions le sentiment que nous avions fait notre petite part dans ce grand combat. Là encore nous ne savions pas que nous aurions si longtemps encore à attendre la liberté.

Cette joie-là, un jour, s'est approfondie jusqu'à devenir un intense bonheur ; [...]. Je m'étais isolée derrière un buisson, sur le chantier de terrassement, et tout à coup j'ai vu à terre un morceau de papier journal français. Et sur ce journal, en grosses lettres, était écrit : « Depuis le 25 Août, les Français mangent du pain blanc. » Une onde de paix m'a traversée toute entière, et je me suis dit à voix haute :

Mission accomplie. Je peux mourir maintenant. Ça n'aura pas été pour rien³⁶.

³⁴ Van den Berghe, « Introduction », XXIII.

³⁵ Cf. par ex. Robert Olivier, *Camp de Flossenbürg : Robert Olivier – F26875* (sans lieu : manuscrit, écrit quelques mois après la libération en 1945) ; cf. aussi Léon Calembert, *Flossenbürg*, dans *Au camp de Flossenbürg : témoignage de Léon Calembert*, éd. par Gie van den Berghe (Bruxelles – Brussel : Palais des Académies – Paleis der Academiën, 1995), [7]–92 ; Coquempot, *Dites adieu à votre fils* ; Schrade, *Le Vétéran*.

³⁶ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 92.

Par ailleurs, Jeannin Garreau n'hésite pas, tout comme Schrade, à subvertir l'ordre et la rhétorique des nazis pour prouver que ce sont les SS et les représentants de la dictature qui incarnent l'animalité, et non les prisonniers traités de bêtes, de porcs, d'animaux sales³⁷, de « déchet »³⁸. Carl Schrade écrit : « Sur le visage de ces hommes se lisait une étrange lueur de bestialité vulgaire qui contrastait vivement avec leurs uniformes et leurs hauts grades³⁹. » Il s'agit d'un écho à l'idéologie nazie qui faisait des représentants de l'Etat, voire du peuple allemand tout entier la victime de certains groupes ethniques ou sociaux. On ne cessait de diffuser l'idée du danger que représentaient ces groupes (les juifs, les roms, etc.), y compris les détenus des camps de concentration. Cette diabolisation servait à dépeindre les SS en sauveurs du peuple allemand, supérieurs à tous ces captifs incarnant la menace de l'ordre social⁴⁰. Dans le même esprit que Schrade, Jeannin Garreau présente comme suit le comportement des gardiennes allemandes et des sentinelles lors d'un transfert en train :

La présence permanente de l'Aufseherin si proche est pénible. On ne sait jamais comment elle va réagir – et à quoi elle va réagir. Elle est seule en face de ces femmes qu'on lui a appris – cela s'appelle l'éducation politique – à considérer comme de dangereux animaux inférieurs. Elle doit avoir peur. Elle est assise sur le bidon de café, contre l'ouverture du wagon pour que l'homme armé l'entende au premier appel. Elle s'ennuie. Le voyage sera plus long encore pour elle que pour nous.

³⁷ Cf. par ex. Annick Bezaré Cano : *Ma vie vous appartient : les choix d'un officier français, 1906–1945* (Paris : Editions Christian, 2003), propos de Pierre Eudes, 174 : « Les Français n'étaient pas aimés, nous étions en permanence traités de cochons ». Cf. également Coquempot, *Dites adieu à votre fils*, 179.

³⁸ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 117 : « J'étais un déchet, un rebut, une ordure abreuvée d'injures et d'humiliations. Aujourd'hui j'ai retrouvé mon nom, ma dignité, une place d'honneur dans le monde des hommes. ».

³⁹ Schrade, *Le Vétéran*, 123.

⁴⁰ Cf. Manuel Becker, « Die Rolle von Feindbildern in der nationalsozialistischen Ideologie », dans *Der Umgang des Dritten Reiches mit den Feinden des Regimes*, dir. par Manuel Becker et Christoph Studt (Berlin : Lit, 2010), 25–42, 31. Cf. aussi le passage suivant du *Vétéran*, 188 : « Il faut croire que dans ces conditions les SS étaient de bien mauvais serviteurs de l'État et du Führer, puisqu'ils violaient quotidiennement son ordre. Mais n'oubliez pas que jamais un détenu n'est battu ni assassiné par un SS sans que ce dernier n'ait un solide prétexte à justifier dans son rapport : le détenu était un homme dangereux qui menaçait la vie du bon et loyal soldat [...], qui cherchait constamment à saboter le travail qu'on lui confiait et n'avait d'autre souci que de s'évader. » Sur ce sujet et les contradictions qu'il a entraînées, cf. également David Rousset, *L'univers concentrationnaire* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1965), 113.

Mais ces femmes nazifiées savent se procurer des distractions. Pendant toute la durée du long voyage, chaque gardienne a reçu la visite de chaque sentinelle. Et ils ont copulé (il n'a y pas de terme plus adapté) sur les bidons de café. Sans pudeur. Sans honte. Sans gêne devant ces non-êtres que nous étions pour eux⁴¹.

Le récit prend doucement son élan. L'anecdote prouve combien les femmes prisonnières étaient quasiment inexistantes pour les gardiennes SS. Celles-ci et les sentinelles agissent sans égards pour les détenues. Jeannin donne également à entendre que si l'on tient à considérer métaphoriquement les êtres humains comme des animaux inférieurs du point de vue de la civilisation, ce sont les Allemands qui seraient coupables. Le brin d'ironie dans la phrase d'introduction du paragraphe « Mais ces femmes nazifiées savent se procurer des distractions » fait sourire. Du coup, le lecteur ne s'attend pas à la suite et le récit profite du choc que provoque le constat « Et ils ont copulé. ». Le rythme du texte met en œuvre une stratégie d'ébranlement du lecteur : plus la narration progresse, plus les phrases deviennent brèves.

L'aspect culturel national, vu comme facteur d'identité et comme élément contribuant à la survie pendant la détention, est souvent renforcé par des références à la culture française du temps de l'écriture. Les auteurs ajoutent par ex. des allusions, des citations et des devises, ainsi Maurice Mazaleyrat dont le *Flossenbürg – Arbeit macht frei*, paru en 1987, s'ouvre sur un extrait des *Enchantements sur Paris* du résistant Jacques Yonnet⁴². Relevons également *Le Vétéran* de Schrade, où figurent des propos de Charles Péguy au commencement du chapitre « VI Flossenbürg »⁴³.

3. Neutralité et équilibre – l'instance narrative et la narration

La littérature mémorielle des camps se nourrit de différents ressorts : souci de préserver les souvenirs et de garantir la transmission des informations, intention de consigner par écrit une déposition à valeur documentaire, de protéger les récits par une narration échappant durablement à l'oubli, mais aussi dessein de raconter ce qu'on a vécu sans en avoir jusque-là parlé à ses proches (c'est le cas d'Odette Spingarn), résultat de besoins personnels, psychologiques par ex., et du désir de donner un sens au vécu et au savoir émanant des terribles épreuves de la persécution, de la violence, des événements

⁴¹ Jeannin-Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 58.

⁴² Maurice Mazaleyrat, *Flossenbürg : Arbeit macht frei* (Brive, Imp. Chastrusse, 1987), 9. Le texte a été écrit en 1968, cf. Mazaleyrat, *Flossenbürg*, 94.

⁴³ Schrade, *Le Vétéran*, 180.

survenus depuis le début de la politique agressive du « III^e Reich » jusqu'à la période de l'après-guerre, ou procédant de ce qui est ressenti comme une dette envers ce vécu, y compris la mémoire des morts. Tant que cette littérature se rattache aux paradigmes du témoignage, elle est censée réaliser l'harmonisation du subjectif avec l'objectif, ce qui pose quelques problèmes quand un auteur ou une auteure essaie d'être à tout prix objectif et réaliste.

L'intégration des récits de rescapés de la déportation nazie au domaine de la littérature date de quelques dizaines d'années. La possibilité de cette intégration est due à l'élargissement du champ littéraire et à l'appréciation récente du témoin dans la sphère publique médiatisée⁴⁴. L'ancien_ne déporté_e devient par ses propos un témoin privilégié des atrocités des camps de concentration, un locuteur qui témoigne surtout des faits collectifs. L'auteur_e est censé_e garantir physiquement et intellectuellement la vérité des faits relatés, par la sincérité de la parole. La reconnaissance de cette garantie par celles et ceux qui l'écoutent, dans une salle de conférences, une salle de classe au lycée ou un amphithéâtre universitaire par exemple, se base sur une idée spécifique de l'objectivité⁴⁵. L'objectivité se reconnaît à une prise de distance par rapport aux faits relatés, et le lectorat moderne discerne cette prise de distance entre autres par la rationalité du dit et de l'écrit en matière de style, de structure, de références, ainsi que dans la signification accordée aux expériences.

Impossible de démêler le vrai du faux dans un récit personnel, même s'il se veut véridique à cent pour cent, ni de distinguer le discours subjectif d'une relation objective aux faits rapportés. Aussi arbitraires qu'elles puissent paraître, ces dichotomies artificielles se retrouvent implicitement dans nombre de textes restituant les faits historiques de la détention dans les camps, tels *L'univers concentrationnaire* de David Rousset, *L'espèce humaine*

⁴⁴ Cf. Christoph Classen, « Der Zeitzeuge als Artefakt der Medienkonsumgesellschaft. Zum Verhältnis von Medialisierung und Erinnerungskultur », dans *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, dir. par Martin Sabrow et Norbert Frei (Göttingen : Wallstein, 2012), 300–319.

⁴⁵ Pour ce qui est de la problématique du témoignage, cf. par ex. Burkhard Liebsch, *Vom Anderen her : Erinnern und Überleben* (Freiburg i. Brsg. : Karl Alber, 1997), Mona Körte, « Erinnerungsliteratur », dans *Terror und Kunst : Zeugnis, Überlebenshilfe, Rekonstruktion und Denkmal*, dir. par Wolfgang Benz et Barbara Distel (Dachau : Dachauer Hefte, 2002), 23–33 ; Mona Körte, « Zeugnisliteratur : autobiographische Berichte aus den Konzentrationslagern », dans *Der Ort des Terrors : Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Bd. 1 : Die Organisation des Terrors, dir. par Wolfgang Benz (München : Beck, 2005), 329–344 ; Pascaline Lefort, *Les écritures de la mémoire des camps : un nouveau langage ? Etude pragmatico-discursive de récits de survivants* (Reims : EPURE, 2012).

de Robert Antelme, ou encore *Flossenburg* de Léon Calémbert. A l'instar du témoignage juridique⁴⁶, ce texte essaie de présenter les informations de manière à ce que le jugement moral soit formé par le destinataire et dans ce but, le locuteur se présente comme une personne crédible par un acte d'énonciation particulièrement neutre. Ruth Amossy a démontré les conséquences de ces objectifs en analysant *L'espèce humaine* d'Antelme : « Sur le plan du dire, le sujet parlant doit projeter l'image d'un témoin fiable », écrit-elle, et elle explique le choix du « style nu » et par les événements et par l'idée de neutralité de l'auteur :

C'est en vue de rendre un réel à la fois existant et invraisemblable, effectivement vécu et inimaginable, c'est pour suggérer une souffrance et une monstruosité qui ne peuvent se transmettre, que le témoin use d'un style nu fait de raccourcis et de juxtapositions. Tel est le cadre dans lequel prend sens l'effacement du locuteur au sein d'un discours pourtant rédigé à la première personne, où le je n'évalue, ni ne juge⁴⁷.

Ces techniques sont également repérables dans *Flossenburg*, où Léon Calémbert essaie de renoncer à une manifestation esthétique de subjectivité. Le critère de l'objectivité du témoin et le but de garantir la neutralité semblent d'abord accomplis dès lors que celui-ci ne se montre pas ému par ses propres propos. Un témoin moderne est censé ne pas s'émouvoir, ou seulement par moments (devant un tribunal, par ex.). Dans la mesure où Calémbert fait abstraction d'un « je » personnalisé, il remplit bien le rôle du témoin neutre et axé sur l'information pure. *Flossenburg* donne rarement un commentaire aidant à l'interprétation du relaté. L'auteur élimine les marques verbales de la première personne énonciative, il progresse par phrases courtes, avec un ordre parataxique.

⁴⁶ Cf. à ce sujet par ex. van den Berghe, « Introduction », XI et XLVIII ; pour la genèse de *Flossenburg* cf. *ibid.*, LVIII ; cf. également Calémbert, *Flossenburg*, 56, note 43. Au sujet du témoin et du témoignage au xx^e siècle, cf. Isabella von Treskow (avec la collaboration de H. Duppel), « Zeuge/Zeitzeuge », dans *Metzler Lexikon moderner Mythen*, dir. par Stephanie Wodianka et Juliane Ebert (Stuttgart – Weimar : Metzler, 2014), 395–398 ; Sybille Krämer, « Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung : ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen », dans *Renaissance der Authentizität ? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, dir. par Michael Rössner et Heidemarie Uhl (Bielefeld : transcript, 2012), 15–26.

⁴⁷ Ruth Amossy, « L'Espèce humaine de Robert Antelme ou les modalités argumentatives du discours testimonial », *Semen : revues de sémio-linguistique des textes et discours*, <http://semen.revues.org/2362> [4 juillet 2015].

Le critère d'immutabilité tient aussi au mode d'énonciation. Un public rigoureux attend un discours « en règle », c'est-à-dire correct du point de vue de la grammaire, du rythme et de la longueur. La détermination de ce qui est correct dans un souci « de reconstituer une vision cohérente de la réalité concentrationnaire ou génocidaire sur le mode de la ressemblance », s'inscrivant « dans la tradition réaliste dont nombre des standards ont été institués au XIX^e siècle⁴⁸ », répondrait aux critères suivants : équilibre, calme, caractère consciencieux, référence à des événements vérifiables par d'autres moyens, conscience des limites du savoir de la personne qui parle, de la subjectivité du regard de cette personne, indication des sources du savoir de cette dernière dès que ce n'est pas d'elle-même qu'il provient. Les deux parties prenantes du processus de la communication, locuteur et destinataire, prévoient d'instaurer un dialogue stable, et Léon Calembert recourt à ces moyens linguistiques qui fondent son discours testimonial. Comme la plupart des rescapés de Flossenbürg, il s'adapte à ces prémisses dans un souci de compréhensibilité à tous les niveaux de la communication.

Simultanément, la subjectivité est bien la cause de l'intérêt du public. Pour ce qui est des textes imprimés, seule l'indication de l'identité entre auteur, narrateur et personnage principal, basée sur l'identité du nom propre utilisé pour les trois instances⁴⁹, relie l'auteur et le lecteur. Les lecteurs recherchent à la fois les assurances mentionnées ci-dessus et le discours personnel qui comprend, de plus, l'appropriation du passé par le sujet parlant ou écrivant, en général lui-même, un être rationnel. Malgré sa volonté de ne se laisser émouvoir que jusqu'à un certain point, le destinataire va aussi à la rencontre d'une personne profondément meurtrie, incarnation des effets de la terreur nazie et des atrocités de l'oppression des êtres humains dans les camps allemands, comme le dit Silke Segler-Meißner⁵⁰. La blessure traumatique est en effet à la source du régime narratif de Calembert, puisque selon Jean-Louis Kupper, celui-ci a dit explicitement à sa femme qu'il voulait « se libé-

⁴⁸ Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance* (Paris : Éditions Stock, 2007), 9.

⁴⁹ Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris : Éditions du Seuil, [1976] 1996), 44. Pour ce qui est de la coopération de l'auteur et du lecteur et du discours intersubjectif, cf. également Silke Segler-Meißner, *Archive der Erinnerung : literarische Zeugnisse des Überlebens nach der Shoah in Frankreich* (Köln – Weimar – Wien : Böhlau, 2005).

⁵⁰ Cf. Segler-Meißner, *Archive der Erinnerung*, 6 : « [...] le discours du témoin témoigne de la présence d'un traumatisme aussi bien collectif qu'individuel [...] » ; elle ajoute qu'il « sert à révéler des faits et événements historiques qui sont constitutifs de la mémoire publique, et il s'assimile à une appropriation personnelle [du passé] constituée par le sujet de l'énonciation dans l'énonciation. » [trad. I.v.T.]

rer de toutes ses angoisses⁵¹ ». Pour les survivants, les raisons de parler ou d'écrire et de rendre publiques leurs paroles sont donc multiples : entretenir la mémoire des victimes et veiller à la pérennité de la transmission du récit des atrocités commises à l'intérieur des camps de concentration – on en a beaucoup parlé et c'est toujours le point de départ des réflexions⁵² –, mais au-delà, aussi, besoin réparateur et volonté de provoquer des jugements moraux, « l'impératif éthique⁵³ » des témoignages.

La discussion autour du témoignage nous rappelle que les écrits des rescapés naissent dans un contexte valorisant la véracité et la somatisation du vécu avec un impact particulier. Léon Weintraub a répété à plusieurs reprises, à la plus grande surprise du public, que lorsqu'il était à Auschwitz, il ne se doutait pas du tout que l'objectif était l'anéantissement des Juifs⁵⁴. La présence sur les lieux n'équivaut pas à un savoir parfait – si cela existe. Mais le besoin de maîtriser et de contrôler le savoir persiste, avant tout du côté du public. Ces valeurs répondent à une pensée guidée potentiellement par la peur de la tromperie, une peur générale, et elles renvoient au besoin d'emprise. Elles peuvent de plus refléter la perte des facultés émotionnelles sous l'effet de la détention, comme lorsque Roger Boulanger rapporte dans *Un fêtu de paille dans les bourrasques de l'Histoire* son arrivée au camp de Johanngeorgenstadt, un camp annexe de Flossenbürg : « En ce début de février 1944, par un froid glacial et enneigé, je franchis le portail de mon troisième camp de concentration. Sans la moindre émotion. Ma sensibilité était émoussée, mon esprit aussi⁵⁵. » Enfin, dans le contexte plus restreint de la réception de témoignages, ces valeurs peuvent répondre à la peur d'être déconcerté.

⁵¹ Jean-Louis Kupper, « Notice biographique, notice relative au manuscrit de Léon Calembert », dans *Au camp de Flossenbürg : témoignage de Léon Calembert*, éd. par Gie van den Berghe (Bruxelles – Brussel : Palais des Académies – Paleis der Academiën, 1995), [LIII]–LXI, LX.

⁵² Cf. par ex. James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust : Narratives and the Consequences of Interpretation* (Bloomington : Indiana University Press, 1998) ; Kuon, *L'écriture des revenants* ; Catherine Coquio, *La littérature en suspens : écritures de la Shoah. Le témoignage et les œuvres* (Paris : L'Arachnéen, 2015).

⁵³ Segler-Meißner, *Archive der Erinnerung*, 24.

⁵⁴ Cf. Leon Weintraub, conférence prononcée lors du colloque *Widerstand im Konzentrationslager*, organisé par Hartmut Duppel et David Urschler, Regensburg, 7–8 juillet 2015 ; www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/romanistik/medien/flyer_tagung_podiumsdiskussion_1.pdf ; www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/romanistik/literaturwissenschaft/mitarbeitende-von-treskow/hartmut-duppel/index.html.

⁵⁵ Roger Boulanger, *Un fêtu de paille dans les bourrasques de l'Histoire : les tribulations d'un jeune Lorrain pendant la Seconde Guerre mondiale* (Metz : Éditions Serpenoise, 2007), 99.

Chez Calembert, la neutralité de l'auteur de *Flossenburg* provient peut-être aussi de ce souci de maîtrise recourant à l'idéal d'exactitude familier à cet ingénieur géologue, chercheur scientifique à l'Université de Liège avant et après l'internement. C'est la volonté d'être maître de ses propres pensées et propos qui se fait jour dans son texte. Le lectorat a affaire à la résolution ferme de dominer la terreur par des mots autant que possible épurés d'affectivité, notamment parce qu'ils touchent profondément le sujet narratif, l'auteur⁵⁶. Quant aux récits des prêtres Paul Beschet et Louis Poutrain, la relation entre l'émotion et la mise en mots intègre les ressources et les possibilités offertes par la foi chrétienne pour atténuer la douleur.

L'historien Lucien Febvre, fondateur de l'école des Annales, fut l'un des premiers à mettre l'accent sur l'histoire des mentalités et sur une réflexion sur la fonction de l'environnement ou de la collectivité pour l'idée et la conception de l'Histoire en général. Dans sa leçon inaugurale au Collège de France du 13 décembre 1933, intitulée « Examen de conscience d'une histoire et d'un historien », il affirmait que l'idée selon laquelle l'homme est un être isolé, développant ses pensées de manière individuelle, était une abstraction. Il soutenait que chaque homme appartenait à des groupes, revalorisant ainsi l'aspect collectif et aussi la voix de l'homme de la rue par rapport à celles des célébrités. À la même époque, Maurice Halbwachs, assassiné plus tard en 1944 au camp de Buchenwald, mit en relief l'importance des « cadres sociaux » de la mémoire individuelle⁵⁷. Tous deux réagissaient à la crise du sujet en attirant l'attention sur la collectivité. Febvre ouvrit la voie à la valorisation du témoin en tant que personne publique, telle qu'elle est en vigueur aujourd'hui. Les idées de Febvre se réalisent évidemment dans les récits mémoriels des survivants, mais elles y sont nuancées car ces textes en changent partiellement la valeur et la signification. Le rapport individualité-collectivité est en jeu d'une manière radicale dans le cas du récit mémoriel du camp. Le rôle précis de l'individu dans la mémoire supra-individuelle et celui de la collectivité dans le cas concret du *lager* ne s'inscrivent pas tout à fait dans le concept précédent. Le principe de collectivité et le contraste entre individu et groupe devenant assez ambivalents au sein du camp, où l'on tente d'éliminer toute individualité par principe, la dichotomie et l'idée de la représentation fonctionnent autrement que dans les prévisions de Febvre.

Les témoignages d'inspiration documentaire et neutre, austères comme

⁵⁶ Cf. là encore Kupper, « Notice biographique », LX.

⁵⁷ Cf. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (Paris : F. Alcan, 1925).

celui de Calembert ou le « roman » d'Antelme, valorisent la communauté au cours de la détention dans les camps de concentration, sans toujours permettre de comprendre que leur perspective narrative ne peut être neutre. La communauté à laquelle un détenu du camp pouvait faire confiance se résu-mait vite aux membres de sa famille, si celle-ci était internée au même moment, et à ses quelques amis, dans la plupart des cas des prisonniers de la même nation. Si représentation il y a, c'est la représentation de ce groupe. De plus, les textes sont parfois durs envers l'idée d'humanité des propos de Febvre, qui défiait l'Histoire traditionnelle en mettant en évidence que « les faits [...] sont des faits humains » et que la « tâche de l'historien » consistait à « retrouver les hommes qui les ont vécus »⁵⁸. Les témoignages des camps révèlent en effet tout ce dont les êtres humains sont capables. Febvre insistait également pour que soient utilisés « tous les textes »⁵⁹, donc aussi ceux de personnes défavorisées. Parmi les documents à consulter, il cite « un poème, un tableau, un drame : documents pour nous, témoins d'une histoire vivante et humaine, saturés de pensée et d'action en puissance⁶⁰ ... ». Dans nombre de cas, l'expérience des camps semble affaiblir l'idée qu'un témoignage puisse être « saturé » d'action libre et de pensées. Au contraire, un auteur comme Calembert préfère confier aux lecteurs le fardeau de réfléchir, de reconstruire la ligne allant de la cause à l'effet des événements des années trente et quarante, et d'entendre l'appel au jugement historique. Dans *Flossenburg*, le commentaire est uniquement l'affaire des lectrices ou lecteurs, et ce poids du jugement moral est lourd. La neutralité affective se mue ainsi en surcharge affective de l'instance réceptive.

Febvre se prononça également dans sa conférence sur la création des souvenirs. L'être humain ne se souvient jamais exactement du passé, il le « reconstruit »⁶¹, dit-il. Il soulignait dans son texte qu'il n'y a pas, dans l'étude de l'Histoire, de lignes fines et nettes allant d'un point à un autre, du vécu à l'écrit, du souvenir à l'historiographie. On construit ses souvenirs à partir de

⁵⁸ Lucien Febvre, « Examen de conscience d'une histoire et d'un historien » (Leçon d'ouverture au Collège de France, 13 décembre 1933), dans : Lucien Febvre, *Combats pour l'Histoire* (Paris : Armand Colin, 1992), 3–17, 13, en italiques dans l'original.

⁵⁹ Febvre, « Examen de conscience », 13, en italiques dans l'original.

⁶⁰ Febvre, « Examen de conscience », 13.

⁶¹ Febvre, « Examen de conscience », 15 : « Soyons sans illusion. L'homme ne se souvient pas du passé ; il le reconstruit toujours. L'homme isolé, cette abstraction. L'homme en groupe, cette réalité. Il ne conserve pas le passé dans sa mémoire, comme les glaces du Nord conservent frigorifiés les mammoths millénaires. Il part du présent – et c'est à travers lui, toujours, qu'il connaît, qu'il interprète le passé. »

ce qui se présente comme souvenir au moment où on y pense. Pourtant, le témoignage documentaire ne rend pas forcément l'aspect du présent comme temps du souvenir : *Flossenbürg* plane dans l'atemporalité. La position du locuteur dans l'« ici et maintenant » du discours est tout autant escamotée que son individualité est occultée⁶². Par son style impersonnel, impassible et atemporel, Léon Calembert essaie donc de dissimuler non seulement sa voix narrative, mais aussi le présent de la narration. Les informations nous parviennent suspendues dans un espace de temporalité universelle où l'instance narrative se réduit à la représentation en creux de la survivance et de l'instance morale.

Or, l'auteur renonce par moments à ses propres principes de neutralité. C'est le cas quand il relate les moments biographiques cruciaux d'autres captifs sous forme d'anecdotes, de récits de fin de vie, comme pour cet avocat de Gand du nom d'Antoine Van Hoorebeke⁶³. Il semble que Calembert tranche la question de l'indicible ou de l'irreprésentable en représentant la souffrance concrète de prisonniers qui lui étaient proches⁶⁴. Dans le contexte de *Flossenbürg*, les anecdotes requièrent une signification symbolique. La description aseptisée du travail forcé, des punitions, des maladies et de l'infirmerie, ainsi que de nombreux autres aspects du camp forme la toile de fond sur laquelle ces récits de vies brutalement brisées par les nazis et de brutalités commises au camp sur les personnes⁶⁵ déclenchent l'effet émo-

⁶² Ruth Amossy constate le même processus dans *L'Espèce humaine* de Robert Antelme (cf. « L'Espèce humaine » de Robert Antelme ».

⁶³ Pour les récits insérés, cf. Calembert, *Flossenbürg*, 55–61.

⁶⁴ La discussion sur l'indicible et l'irreprésentable est menée depuis la libération des camps. La problématique de la représentation de l'inconcevable doit par ailleurs respecter la diversité des expériences, entre autres celle de la déportation politique et celle du génocide. La littérature secondaire étant très vaste sur le sujet, nous nous contentons ici de quelques références bibliographiques : van den Berghe, « Introduction », XXXIII ; Yves Ménager, « La poésie des camps : du témoignage à l'indicible », dans *La France de 1945 : résistances – retours – renaissances*, dir. par Christiane Franck (Caen : Presses Universitaires de Caen, 1996), 221–233 ; Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », dans *L'Art et la mémoire des camps : représenter, exterminer*, dir. par Jean-Luc Nancy, *Le genre humain* 36 (Paris : Le Seuil, 2001), 81–102 ; Luba Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* (Monaco : Éditions du Rocher, 2003) ; Monika Neuhofer, « *Ecrire un seul livre sans cesse renouvelé* » : Jorge Semprún's *literarische Auseinandersetzung mit Buchenwald* (Frankfurt a.M. : Vittorio Klostermann, 2006) ; Peter Kuon, « L'écriture du trauma dans les récits de déportation de survivants du camp de concentration de Mauthausen », dans *Trauma et texte*, dir. par Peter Kuon (Frankfurt a.M. : Peter Lang, 2008), 223–239 ; Sabine Schneider (dir.), *Die Grenzen des Sagbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts* (Würzburg : Königshausen und Neumann, 2010) ; Kuon, *L'écriture des revenants*.

⁶⁵ L'attitude de nombreux gardiens devenait de plus en plus brutale au fil du temps, cf. par

tionnel du témoignage, évité ailleurs. Seul l'enchevêtrement du factuel et de l'affectif promet la naissance d'un savoir durable – c'est toute la différence avec un document dont la provenance biographique individuelle ne joue aucun rôle. Si l'on comprend la certification du vécu par l'écrit comme une relation exclusive à des faits devant être rapportés distinctement, on néglige le fait que le savoir historique de la déportation ne peut être saisi qu'au moment où la narration inclut la souffrance individuelle, et la souffrance des prisonniers et des prisonnières s'inscrit dans les textes dans les épisodes centrés sur d'autres biographies à l'aide des moyens stylistiques du récit : action étalée dans le temps, ancrage spatial, individualité de la personne, indications renvoyant à une instance narrative.

Comparés à l'âpreté de *Flossenbürg*, d'autres récits sont plus faciles à « digérer » dans la mesure où ils ne parlent pas uniquement des atrocités, mais donnent de temps à autre l'occasion de reprendre haleine au cours de la lecture. Ces récits n'escamotent pas la subjectivité du point de vue, ils mêlent les descriptions, souvent présentées de manière moins sèche, aux anecdotes, sans en devenir moins concrets pour autant. L'horreur qui caractérise la vie des victimes dans les camps de concentration est contrebalancée par quelques moments de relâche et l'objectivité du récit n'est pas démontrée par l'absence d'un jugement propre. Ce jugement se nourrit à la fois des impressions ressenties durant la détention et des réflexions nées après la libération.

Le va-et-vient entre passé du vécu et présent de l'écriture caractérise tout récit mémoriel, mais les variations de ce principe sont multiples dans les récits du réseau concentrationnaire de Flossenbürg. Dans *Mission en Thuringe*, de l'ecclésiastique Paul Beschet, le narrateur se place au niveau du passé de manière à feindre une naissance du récit pendant la détention. La narration colle de très près aux événements. La distance de l'auteur se ressent néanmoins dans le langage ironique du narrateur. L'ironie, une ironie triste, devient un moyen permettant au locuteur et à l'allocutaire de supporter les atrocités les plus infâmes, moyen certes faible, mais offrant une possibilité de dire les choses les plus terribles au lieu de les taire :

Par moments, un Russe, costaud comme un fort des Halles, passe, traînant

ex. Boulanger, *Un fêtu de paille*, 124 : « Notre liberté de manœuvre était très étroite. Nous étions entourés de « concentrationnaires » qui avaient épousé la morale de l'opresseur S.S. et se soumettaient volontiers à ses exigences. Ils exploitaient brutalement les plus faibles. » Cf. également Calembert, *Flossenbürg*, 52, et Schrade, *Vétérans*.

par les pieds un corps encore vif, à demi nu, et va l'achever près des W.-C., à coups de jets d'eau froide ... Il faut bien nettoyer ! Ridicule, le cadavre attendra dans un coin le chargement quotidien qui, chaque matin, approvisionne le four crématoire. On en brûle ainsi une centaine par jour ... Pourtant il en est qui vivent ! N'y a-t-il pas concert le dimanche sur la place d'appel ! Une sélection de Wagner, l'invitation à la valse de Weber était au programme l'autre jour. Il y a aussi des équipes qui disputent des matches de basket. Il y a, dit-on, une bibliothèque pour les Allemands. Il y a aussi un block, tout près de la place d'appel, pour les garçons de moins de 17 ans. Affectés au service des blocks, ils sont bien souvent contraints de satisfaire au plaisir des « Kapos ».

Tout est rationné !

Mais qui est encore vigoureux de corps ou d'esprit ? Celui qui mange. Et celui qui mange, pour manger, doit battre, tuer parfois, et toujours brimer ses compagnons de misère. Ici la Force crée son droit ...

Seuls ceux qui ont vu peuvent croire. Mais quelle parole dira cette condition inhumaine lorsque ceux qui la connurent se sentirent seuls à la porter tout entière au fond d'eux-mêmes⁶⁶ ...

Le tempérament de Paul Beschet transparait dans les propos ponctués de points d'exclamation. La référence aux Halles de Paris montre l'ancrage national et la réflexion sur le témoignage se nourrit du savoir de la Bible, devenant ainsi individuelle. « Seuls ceux qui ont vu peuvent croire » est plus qu'une revendication d'authenticité. Cette affirmation se rattache, au-delà des questions de véracité, aux discussions de témoignage et de foi dans la tradition chrétienne. Les faits relatés démontrent le renoncement à toute humanité aussi bien chez les autorités du camp que chez les kapos et les « prisonniers de fonction » (*Funktionshäftlinge*), chez les prisonniers « normaux », mais aussi par moments chez le locuteur. Voilà qui est choquant. Comme le destinataire cherche à être ému, mais ne désire pas être tourmenté outre mesure par le discours du témoin-narrateur, celui-ci atténue de temps à autre son discours par des réflexions morales pour interagir avec la lectrice ou le lecteur. Beschet recourt par exemple à des questions adressées à lui-même ou à des questions rhétoriques et aux points de suspension pour entamer un dialogue avec son public : « Le mal qui saute aux yeux divise. Notre amour sera-t-il plus fort que la mort⁶⁷ ? » ou encore : « Faudra-t-il consentir à cette loi de la jungle, ou mourir lentement, sans mot dire, comme un pauvre petit mouton⁶⁸ ? »

⁶⁶ Beschet, *Mission en Thuringe*, 181–182.

⁶⁷ Beschet, *Mission en Thuringe*, 182.

⁶⁸ Beschet, *Mission en Thuringe*, 182.

Tandis que le choix discursif du témoignage de Calembert produit des effets d'accablement qui peuvent bloquer la réception, les moyens linguistiques des récits de Paul Beschet, d'Eliane Jeannin Garreau, de Louis Poutrain et d'autres auteur_e_s facilitent la lecture. Ils sont conçus selon un principe d'équilibre : les données relatées étant déjà horribles, ébranler davantage les lecteurs par un discours hétérogène ou non-conforme aux usages dits objectifs et atténuants empêcherait le jugement propre du destinataire. Sont offerts au destinataire des commentaires, des jugements moraux, des signes de la subjectivité de l'instance narrative – mais avec modération.

Les premiers auteurs-témoins préfèrent une écriture facile favorisant une réception rapide. La rapidité est l'autre face de la sincérité intérieure de la personne de l'époque, transmise à l'extérieur, signe d'un rapport simple du vécu au vrai, du côté justifiable aussi par d'autres. L'« étrangéisation » du texte inhibe la lecture, en écho au vécu⁶⁹, et par conséquent, elle devient signe de singularité pour celui qui le perçoit. Pour éviter l'effet d'une singularité isolée, il faut offrir une narration fluide. La perception ainsi formée en paroles se trouve à mi-chemin entre objectivité et subjectivité. Cet entre-deux est également recherché par d'autres. En général, la solution des auteur_e_s écrivant avec plus de distance par rapport à leur expérience consiste à mêler un style normatif « réaliste » et un ton ou un style a-normatif, fragmentaire par exemple, ou ironique. Nous l'avons vu dans le texte du Suisse Carl Schrade, qui opte pour l'ironie, peut-être aidé par la distance par rapport à l'Allemagne et par la langue française. Guy Coquempot décrit directement dans *Dites adieu à votre fils* l'effet que produit sur lui la violence des SS et ce, dans un style qui représente son expérience physique par une accélération rythmique conclue par trois syllabes monotones : « C'était une véritable débandade ... La colonne était complètement disloquée, les plus résistants en tête tandis qu'à l'arrière, les plus âgés et les plus affaiblis peinaient sous les coups. Mes jambes faiblissaient, mes muscles tremblaient sous l'effort, et je ne sentais plus très bien le sol sous mes pas⁷⁰. » Eliane Jeannin Garreau emploie souvent l'ironie et recourt à des moyens comparables à ceux de Calembert.

⁶⁹ On ne peut pas aborder ici la problématique de l'étrangéisation dans le contexte de la réalité vécue et de la littérature mémorielle, mais on signalera les travaux de Frosa Pejaska-Bouchereau, par ex. « Littérature et génocide : l'écriture testimoniale des enfants », dans *Yod* 19 (2014), mis en ligne le 16 avril 2014, <http://yod.revues.org/1965>; DOI : 10.4000/yod.1965 [consulté le 18 juillet 2015]. Cf. de manière plus générale Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain* (Rennes : Presses universitaires, 2013).

⁷⁰ Coquempot, *Dites adieu à votre fils*, 161.

bert, mais avec une tendance plus marquée à glisser de la perception collective vers une perception singulière, à l'aide de techniques littéraires au sens traditionnel : « Pour le moment nous sommes dans un train de marchandises. Marchandise nous-mêmes. Dans des wagons à bestiaux, pour ne pas changer⁷¹. » Les idées sont celles du groupe et en même temps les idées de l'écrivain-témoin en train d'écrire dont parle Febvre dans sa conférence. La présentation est résolument subjective, adaptée à l'idée de la normalité de la personne qui parle comme au maniement actuel des mots⁷².

Les attentes attestant ce consensus transparaissent de temps à autre dans les paratextes des récits comme la *Préface* aux mémoires de Jeannin Garreau : « Le livre d'Eliane Garreau touchera profondément ses lecteurs car il décrit sobrement, simplement ce que pouvait être, au quotidien, la vie des déportés⁷³ », écrit Charles Verny, président du Comité d'Action de la Résistance.

4. La structure et la restriction du champ de vision

Les auteurs des récits d'internement en camp de concentration sont conscients de l'attente d'objectivité et de « normalité ». Peter Kuon énumère les principaux processus de structuration des souvenirs permettant de ne pas compromettre les attentes communes du public intéressé : choix de souvenirs, établissement d'un ordre chronologique ou thématique, choix d'un début et d'une fin et « distinction des activités répétées, relevant du quotidien concentrationnaire, à résumer dans des chapitres synthétiques (une journée, les appels, la faim, le travail, etc.), des événements extraordinaires, à mettre en relief⁷⁴ ». En plus de cette structure, les narrateurs qui se présentent comme des témoins fiables fournissent aussi la garantie de cette fiabilité au niveau stylistique. La structure et le style font référence au récit autobiographique chronologique relié à une instance narrative crédible où le locuteur parle avec distance du Je d'autrefois. En outre, le récit s'oppose au roman par la possibilité de présenter les faits plus ou moins pour eux-mêmes,

⁷¹ Jeannin Garreau, *Ombres parmi les ombres*, 58.

⁷² Sur les implications de la normalisation par l'écriture, cf. Isabella v. Treskow, *Judenverfolgung in Italien (1938–1945) in Romanen von Marta Ottolenghi Minerbi, Giorgio Bassani, Francesco Burdin und Elsa Morante : Fakten, Fiktion, Projektion* (Wiesbaden : O. Harrassowitz, 2013), chap. 2.

⁷³ Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, [5].

⁷⁴ Kuon, *L'écriture des revenants*, 24.

sans obligation de construire un monde complexe, par la sobriété de la narration, avec une structure généralement claire, et par la présentation à la première personne. Il est linéaire, l'intrigue est présentée de façon concentrée, il progresse par étapes.

L'adaptation des critères du récit à l'idée du discours testimonial conduit souvent – mais pas toujours – à restreindre le champ narratif. Le narrateur ne rapporte fréquemment que ce qui est strictement lié à l'arrestation, à la déportation, à la détention et à la libération. Du point de vue chronologique, les étapes se ressemblent : l'arrivée, la douche, les mesures de quarantaine, le travail forcé, les punitions. Si la succession diffère et que les étapes ne sont pas celles mentionnées, l'ordre chronologique est malgré tout respecté dans la plupart des cas, par ex. chez Robert Olivier, Léon Calémbert, Paul Beschet, Maurice Mazaleyrat ou Carl Schrade. Ce n'est pas le présent de la narration qui gouverne l'ordre du récit, ni les souvenirs spontanés, mais la tradition littéraire du récit autobiographique. De plus, on remarque que les récits mémoriels tardifs insèrent plus souvent la période d'arrestation, de déportation, de détention et de libération dans un récit plus ample incorporant des événements survenus depuis l'enfance et la jeunesse (comme le font Frania Eisenbach Haverland et Louis Poutrain dans *La déportation au cœur d'une vie* (1982), interprétant les années de souffrance comme des années cruciales, ce qui est bien compréhensible), même si ces années ne sont indiquées que brièvement et que la période est suivie par des descriptions et des réflexions concernant les années postérieures à la libération. Mentionnons à titre d'exemple *Ombre parmi les ombres*, *Le serment de Kirrmann* de Margraff et *J'ai sauté du train*. Gilbert Coquempot commence son récit par ses activités dans la Résistance, de même qu'Eliane Jeannin Garreau.

Si toutefois une auteure ou un auteur cherche moins à adapter son texte à l'effet de la narration continue, à l'idée du développement chronologique d'une histoire personnelle et collective qu'au besoin d'information systématique, il peut choisir un autre plan pour charpenter le récit, mais cette variante reste rare. C'est le cas de Karl Röder, un détenu allemand, dans *Nachtwache : 10 Jahre Dachau und Flossenbürg* (1985) et également de l'Autrichien Rudolf Kalmar dans *Zeit ohne Gnade*, écrit en 1945 et 1946. Le journaliste Kalmar fut lui aussi interné à Dachau et à Flossenbürg. Ces deux livres sont basés sur des textes brefs écrits après la libération des camps et réunis ensuite en un seul texte. Parmi les textes français, c'est à nouveau *Flossenbürg* qui ne suit pas la séquence par étapes : Léon Calémbert adopte l'attitude d'un té-

moïn judiciaire en présentant ses expériences personnelles selon une structure analytique⁷⁵. Cette structure préserve l'effet de rationalité malgré l'ordre non-chronologique par une disposition soulignant une neutralité d'observation systématique. Le rapport s'éloigne par là même des standards du récit autobiographique, faisant abstraction du calvaire individuel de son auteur tout en y intégrant un brin de poésie, et donc d'individualité, par la correspondance réciproque des titres de chapitres « Comment on vivait » et « Comment on mourait ».

La littérature autobiographique se limite d'habitude à l'histoire vécue par le sujet écrivant et aux espaces qu'il connaît. Le témoignage documentaire, assimilé au témoignage oculaire, se limite de plus au champ visuel. Le locuteur occupant la fonction de témoin oculaire ou judiciaire ne raconte que ce qu'il peut prouver par sa propre personne⁷⁶. Il y ajoute parfois ce qu'il a entendu dire par d'autres, qui ont également une fonction de témoins, mais va rarement au-delà. Il est en outre le reflet de la vie au jour le jour, de la ferme intention de survivre, de l'épuisement, de la perte des repères spatio-temporels, bref des conditions de vie en général⁷⁷.

Cette restriction du champ – tout à fait compréhensible en soi – a pour conséquence que certains n'évoquent presque jamais ce qui se passe ailleurs, au-delà du camp, ni leurs pensées qui franchissent les barbelés. Cette mise à l'écart du monde extérieur correspond en partie à l'interdiction de rêver à une vie ultérieure⁷⁸. En effet, il est exceptionnel que les auteur_e_s rescapé_e_s du réseau concentrationnaire de Flossenbürg relatent comment ils parvenaient à dépasser mentalement la vie du camp. Le plus souvent, c'est la nature qui les incite à penser à la famille et aux amis. Voici la manière dont Gilbert Coquempot rapporte un tel souvenir :

Pendant ces longues attentes durant l'appel, dans le silence de la nuit, je pensais surtout à mes parents et à mes frères et sœurs. Lorsque le ciel était clair,

⁷⁵ Voici le sommaire de *Flossenbürg* : 1. [sans titre, généralités], 2. Comment on vivait (p. 33), 3. Comment on mourait (p. 55), 4. Conditions d'hospitalisation et baraques spéciales (p. 65). 5. Les Kommandos – Dresde – Leitmerice (p. 69).

⁷⁶ Sur le rapport entre *Flossenbürg* et le statut de témoin oculaire, cf. van den Berghe, « Introduction », XXXV.

⁷⁷ Je remercie Christa Schikorra, directrice du service pédagogique du Mémorial de Flossenbürg, et Leon Weintraub, Stockholm, pour les indications et les informations à ce sujet. Au sujet de la restriction du champ de vision dans les récits et de l'idée actuelle des camps de concentration comme lieux en dehors de la société, cf. également Isabella von Treskow, « Das Konzentrationslager – das ganz Andere ? », *Blick in die Wissenschaft* 24, n° 31 (2015) : 41–45.

⁷⁸ Cf. Jean Cayrol, *Lazare parmi nous* (Neuchâtel : La Baconnière, Paris : Seuil, 1950).

je fixais une étoile, celle qui brillait le plus, ou bien la lune lorsque celle-ci se montrait. Je me disais que peut-être, à cet instant, mon père ou ma mère pouva[en]t eux aussi regarder cette étoile qui devenait alors un trait d'union, puisque nos regards pouvaient converger en un même point⁷⁹.

L'étoile devient une charnière à l'intersection de la vie du détenu et de sa famille, du pays lointain où il se trouve et de son pays natal, l'éclat de l'étoile symbolisant aussi l'espoir d'un avenir meilleur. La fonction rassurante de la nature se fait jour également dans les poèmes de Lucienne Laurentie, internée à Holleischen⁸⁰. Le champ de vision est d'ailleurs moins limité pour celles ou ceux qui se trouvaient dans les camps annexes. Le rapport au monde extérieur à l'institution y est évoqué un peu plus souvent. Roger Boulanger, travailleur forcé affecté aux *Erla-Werke* dans la construction aéronautique, en donne un exemple :

Les équipes de nuit durent souvent, au matin, après douze heures de travail, participer à des corvées de déneigement dans la ville. Quelle aubaine : malgré le surplus d'énergie exigé, être pour quelques heures dans le monde civilisé. Je me souviens du regard attendri que nous jetions, jeunes et vieux, sur ces enfants qui, dans les rues enneigées, se rendaient à l'école accompagnés de leurs parents. Cette parenthèse nous parut merveilleuse. Encore que pour moi, qui étais le seul parmi les déneigeurs à comprendre l'allemand, il y eut un moment de désenchantement. Une petite fille s'arrêta devant nous et, étonnée à la vue de nos rayés, dit à son père : « Regarde, papa, ce sont des bagnards, Sträflinge ! » Je lui ai répondu, comme dans un réflexe, comme si je cherchais une reconnaissance : « Des détenus, Häftlinge ! », mais elle n'a pas dû saisir la différence⁸¹.

Le contact avec le monde extérieur a du bon, mais Boulanger mentionne également son côté douloureux. Rares sont ces réflexions contrastives démantelant le fonctionnement de la dictature et l'emprise de l'idéologie antihumaniste. La réflexion sur le temps de la détention rapportée par Rudolf Kalmar

⁷⁹ Coquempot, *Dites adieu à votre fils*, 191. Cf. aussi Jeannin Garreau, *Ombre parmi les ombres*, 59 : « J'ai la joie brève d'apercevoir au loin un clocher à bulbe : c'est beau. C'est comme un rappel qu'au-delà de la triste condition humaine, il y a le Ciel. » Sur la référence à la vie au-delà du camp dans les textes des camps de concentration, cf. également Hartmut Duppel, « Lointains sont les horizons dorés / Où l'enfant joue à la balle (C. Pineau) : l'emploi de l'image enfantine dans les témoignages clandestins du camp de Buchenwald (1942–45) », dans *Génocide, enfance et adolescence dans la littérature, le dessin et au cinéma*, dir. par Silke Segler-Meßner et Isabella von Treskow (Frankfurt a.M. : Peter Lang, 2014), 77–97.

⁸⁰ Cf. Lucienne Laurentie, *Ô terre de détresse : chant des prisonniers* (Wolfville : Les Editions du Grand Pré, 1992).

⁸¹ Boulanger, *Un fêtu de paille*, 100. Cf. aussi Odette Spingarn, *J'ai sauté du train*.

représente sans doute l'une de ces exceptions : après le récit particulièrement horrible de la torture des détenus par des SS qui obligent les prisonniers faméliques, amaigris et à bout de forces à se rouler dans la boue et la neige, Kalmar écrit :

Ainsi nous nous traînions, trempés, affamés, malades et misérables à en perdre tout espoir, jusqu'à notre travail dans la carrière entièrement couverte de neige.

Tandis qu'à Vienne, peut-être le même jour, sur telle ou telle scène, les flûtes de champagne tintaient en s'entrechoquant et de belles femmes ondu-laient des hanches⁸².

Ces pensées traduisent la personnalité de Kalmar, peu conventionnelle même dans le mode du récit mémoriel des camps, car en introduisant l'opposition entre le camp de Flossenbürg et le luxe de la vie à Vienne, l'auteur franchit le seuil de la décence et de la limite morale consistant à ne rapporter que ce qui se passe dans le camp même ou dans la vie du déporté. Il attaque le lecteur en rejetant l'idée habituelle du témoin calme et contrôlé, il offense le lecteur non-interné qui menait une vie « normale », il attaque ceux pour qui tout allait bien lorsque les autres étaient torturés, assassinés physiquement et moralement. Il ne répond pas au concept implicite de restriction et de modestie par rapport à la société contemporaine.

5. Les pronoms « je », « nous » et « on »

Les contours de l'instance narrative et la rhétorique discursive attestent du sérieux du projet du témoignage. Pour être pris au sérieux par l'historien ou l'historienne, le témoin doit relater des événements touchant une personne connue ou un grand nombre de gens⁸³. Le témoin-survivant témoigne de l'humiliation et de la mort brutale de milliers d'êtres humains. C'est aussi pour d'autres raisons que le pronom choisi le plus souvent est le « nous », signalant cette position de l'auteur au sein du groupe, sa modestie par rapport à la destruction systématique des êtres humains, sa fonction de narrateur surtout pour ceux qui sont morts. Rares sont les récits sans prépondérance du « nous », surtout jusqu'aux années 1980. Il y a cependant différentes manières de répartir les « nous », les « on » et le « je » l'emploi des pronoms

⁸² Rudolf Kalmar, *Zeit ohne Gnade*, éd., notes et postface de Stefan Maurer et Martin Wedl (Wien : Metroverlag, 2009), 103. [trad. Emmanuel Faure.]

⁸³ Cf. le nombre de livres et écrits concernant Robert Desnos.

dans les textes mémoriels ou testimoniaux a fait l'objet de nombreuses discussions entre chercheurs en littérature. *L'Espèce humaine* de Robert Antelme est connu pour son refus du « je », procédé littéraire répondant ainsi à la désobjectivation. Le public se montra interloqué et peu satisfait. Il n'y a pratiquement qu'un seul passage au cours duquel Antelme prononce un « je »⁸⁴. Calémbert y renonce également dans *Flossenbürg* durant les deux premiers tiers du texte avec pour conséquence que le même effet répulsif s'impose quand on lit le texte d'un trait. Au début, il choisit la perspective d'un narrateur omniscient et jette un regard extérieur sur le groupe dont il faisait pourtant lui-même partie, délaissant « nous » ou « on », pour leur préférer « ils ». Il prend ainsi un maximum de distance dans ce passage essayant de restituer la montée des prisonniers vers le village de Flossenbürg et le camp voisin, et leur ignorance de « l'univers concentrationnaire » qui les attend :

Un matin de janvier 1945, soixante captifs enchaînés deux à deux, descendaient d'un train dans la petite gare perdue de Floss, en Bavière du Nord. Leur voyage avait duré trois interminables jours, trois nuits plus interminables encore, sans boisson, sans sommeil, avec les menottes qui entraient comme des lames dans la chair gonflée des poignets. Voyage exténuant d'hommes tenaillés par leurs inquiétudes et ressentant chaque tressaillement de leur compagnon de chaîne en proie aux mêmes angoisses.

[...]

Sur la route de Floss, dans la neige, traînant de leur main libre le pesant barda de vêtements, de linge et d'objets hétéroclites, qui leur avait été rendu intégralement au départ contre reçu signé par eux, soixante prisonniers allaient vers l'inconnu, avançaient sous les coups de crosse et les injures, le long de la route montante.

[...]

Le bruit courait d'un rang à l'autre, qu'un gardien avait dit : « J'ignore où vous êtes transportés ... mais le pénitencier, ici, aura été un paradis comparé au lieu où l'on vous envoie. Vous pleurez Ebrach ! »

A peine sortis de la petite ville déserte, ils gravissaient de raides chemins. Quand, à un palier, ils se redressaient pour respirer et jeter un regard autour d'eux, ils découvraient les étendues de la Haute Franconie, un paysage ingrat et froid, une contrée que ses habitants eux-mêmes ont désertée en masse pour émigrer vers Munich et les cités voisines⁸⁵.

⁸⁴ Cf. Alain Parrau, *Ecrire les camps* (Paris : Belin, 1995), 299-302 ; Bénédicte Louvat, « "L'expérimental et l'exemplaire" : étude d'une séquence de *L'Espèce humaine* », dans *Les camps et la littérature : une littérature du XX^e siècle*, dir. par Daniel Dobbels (Poitiers : La licorne, 2000), 183-193.

⁸⁵ Calémbert, *Flossenbürg*, 8-11.

La perspective narrative semble réduite dans ce récit à un regard planant au-dessus des détenus. Pourtant, le savoir des lecteurs fait implicitement partie de la composition linguistique de ce morceau narratif qui, loin de livrer dès le commencement la fin horrible de l'histoire, joue avec ce savoir. Le récit recourt de plus aux techniques du pathétique en intégrant maintes répétitions (« soixante », « trois », « sans », etc.). Il résulte de l'idée du témoignage « neutre » et des conditions de détention que le rapport entre le témoignage et ses références n'est pas simple⁸⁶, surtout dès qu'on décide d'accepter le critère d'une objectivité rigoureuse⁸⁷, et que ce critère entraîne quelques contradictions. La mise en abyme de la terreur à travers la phrase crachée par le gardien « Vous pleurerez Ebrach ! » accroît l'effet de suspense et délègue à ce personnage le rôle d'informer cyniquement le lecteur du sort néfaste des protagonistes du texte.

Il y a plusieurs raisons au refus du « je ». Un auteur qui ne l'énonce pas ne peut pas être retrouvé ni attaqué. Il entreprend la « réparation » de son identité ailleurs que dans le texte. A la prise de distance vis-à-vis des traumatismes vécus et à la discrétion de l'auteur d'un rapport s'ajoute la volonté de recueillir les souvenirs le plus simplement possible dans un souci de « refus du spectaculaire »⁸⁸. Même si les rescapés soulignent la chance qu'ils ont eue⁸⁹, sans une force particulière et donc personnelle, ils n'auraient pas survécu. Anny Dayan Rosenman souligne pour les textes de survivants de la Shoah : « [...] bien qu'elle constitue un des aspects du processus de survie, cette dimension de résilience est rarement présentée dans les textes de témoignage. [...] [L]'écriture [...] perpétue le lien de fidélité et de douleur avec les disparus⁹⁰. »

⁸⁶ Cf. Segler-Meißner, *Archive der Erinnerung*, 25–26.

⁸⁷ Cf. à ce propos les remarques de Young, *Writing and Rewriting*, 15–39. – Il n'y a pas d'autre solution, comme le dit Hans-Peter Klausch, pour obtenir des informations, que de recourir à la littérature autobiographique. Klausch se réfère aux témoignages oraux, mais cela vaut aussi pour les écrits, cf. Hans-Peter Klausch, *Widerstand in Flossenbürg : zum antifaschistischen Widerstandskampf der deutschen, österreichischen und sowjetischen Kommunisten im Konzentrationslager Flossenbürg 1940–1945* (Oldenburg : Bibliotheks- und Informationssystem, 1990), 8.

⁸⁸ Cf. Louvat, « "L'expérimental et l'exemplaire" : étude d'une séquence de l'Espèce humaine », 183.

⁸⁹ Cf. Boulanger, *Un fêtu de paille*, 119 : « Survivre était avant tout une affaire de chance. » Mais une fois cette phrase replacée dans son contexte, on y retrouve tout à fait l'argument de Dayan Rosenman, l'occultation des aptitudes personnelles, même si Boulanger présente quelques « tuyaux de survie ».

⁹⁰ Anny Dayan Rosenman, *Les Alphabets de la Shoah : survivre, témoigner, écrire* (Paris : CNRS Éditions, 2007), 13.

Dans la plupart des textes analysés ici, le « nous » englobe le « je ». Le « nous » et le « on », qui penchent plus vers l'objectivité, car on ne se permettra pas d'énoncer une erreur en disant « on », sont équilibrés par quelques « je », dans ce même ordre : d'abord « nous » et « on », ensuite « je ». La distance intellectuelle par rapport aux événements et la distance temporelle semblent faciliter l'utilisation du « je ». Les auteur_e_s attachent plus d'importance à l'individualité, au Moi comme personnage principal et à la subjectivité de la parole. Léon Calémbert n'utilise que rarement le « je », parfois même absent des épisodes qui le concernent directement, comme nous l'avons indiqué. Paul Beschet utilise le pronom personnel de la première personne dans plusieurs constructions passives, un procédé intéressant. Carl Schrade commence souvent par les expériences partagées avec les autres et passe ensuite à son jugement personnel de la situation, généralement exprimé ironiquement. L'ironie détermine aussi la manière de marquer la subjectivité dans *Ombre parmi les ombres* d'Eliane Jeannin Garreau. Guy Coquempot fait la différence entre les expériences du groupe et ses impressions, qui ne sont pas des jugements. Sa personnalité s'impose assez nettement dans le texte, mais elle est constamment atténuée par les indications de doutes et d'incertitudes qui peuvent être compris comme des signes de subjectivité. Coquempot publie ses souvenirs assez tard, en 2009. Il révèle sa fierté d'avoir survécu à la violence de masse des nazis à son égard, lui qui était un « déporté-résistant ». Odette Spingarn raconte ses expériences en se référant explicitement à ses expériences personnelles durant la détention et par la suite, jusqu'à l'époque actuelle. La parution de *J'ai sauté du train* date de 2012. Comme dans le cas de *Dites adieu à votre fils* de Coquempot le témoignage oral a été un stade préliminaire à la publication du récit autobiographique⁹¹, mais cela est bien plus visible chez Spingarn. La différence entre les récits de la Shoah et ceux émanant d'autres configurations historiques, par ex. la résistance politique de persécutés non-juifs, est considérable. Les récits de l'expérience du génocide d'Odette Spingarn et de Frania Eisenbach Haverland, ainsi que celui, majoritairement oral⁹², du sculpteur et dessinateur Shelomo Selinger sont tout à fait spécifiques et mériteraient une étude plus approfondie que les quelques mots de cet article.

Dans les textes en question, l'individualité est attribuée aux victimes

⁹¹ Cf. les explications que donne Spingarn de son silence et de son récit tardif dans *J'ai sauté du train*.

⁹² Cf. par ex. le film *Les 7 portes de Shelomo Selinger*.

mortes de la déportation, de la détention et des crimes des assassins. L'effet a été évoqué à propos du *Flossenbürg* de Calembert. Louis Poutrain se sert d'un moyen similaire en reliant son premier lundi au camp de Flossenbürg au sort d'un détenu français du nom de La Rochefoucauld, au mépris des morts et au comportement d'un kapo dégénéré et sadique, incarnant de la sorte le système de brutalité et de dédain dans lequel se trouvent les hommes livrés à la merci des SS et de leurs complices. L'anecdote se grave dans la mémoire puisqu'elle représente « l'initiation » à l'atmosphère de cruauté et d'assassinat régnant à Flossenbürg en 1944, tout en étant relatée assez laconiquement. Elle contient quelques allitérations (« déposer délicatement », « le préposé se précipita ») et illustre le fossé entre la vie normale et la vie au camp par l'élaboration de la description, y compris dans le lexique et la syntaxe, qui jure avec la bassesse de l'événement. L'interprétation émane aussi de la comparaison de la « brute » avec des illustrations de diables médiévaux :

Durant mon séjour dans le petit camp, je fus astreint à des corvées occasionnelles. Le 29 mai, le premier lundi passé dans ce camp, je fus requis pour aller avec un camarade porter un cadavre au crématoire, à l'extrémité du camp, sur les pentes d'un ravin. Arrivés, nous amorcions le geste de déposer délicatement notre civière quand le préposé [un kapo, I.v.T.] se précipita. Saisissant brutalement la civière par son milieu, il l'agita fortement et fit valser par terre le cadavre comme s'il s'agissait d'un tas de cailloux. Puis, sans se baisser, de son pied, il fit tourner le corps afin de lire les inscriptions faites au minimum sur la poitrine : la lettre F et le nom « La Rochefoucauld ». Nous avons vu alors cette brute se transformer en véritable démon. S'il avait eu un trident dans les mains, il eût reproduit le diable tel que le dessinaient sous nos yeux les images du Moyen Age. Il sautillait autour du cadavre en esquissant un pas de danse, celui de la carmagnole. Il se frottait les mains pour accentuer sa joie et il répéta à deux ou trois reprises l'expression *Kapitalist franzouse*. Avant de nous laisser partir, il nous enjoignit de l'aider à enfourner le cadavre. Dès mon retour en France, je suis allé saluer la veuve. Elle habitait à Paris. Il me fut facile de constater que cette famille était de condition modeste⁹³.

La fin de l'anecdote indique le retour à la vie d'un citoyen libre. Poutrain sait parler de manière sobre et calme des ces événements horribles, la famille recherchée est une famille « normale » et le paragraphe se termine sur le mot « modeste ».

⁹³ Louis Poutrain, *La déportation au cœur d'une vie* (Paris : Les Éditions du Cerf, 1982), 123–124, en italiques dans l'original.

6. Ecritures en écho, évolution des publications

L'exigence de référentialité veut que le récit relate un passé concret et vérifiable par d'autres. L'idée de vérité gouvernant cette conception est souvent assez limitée⁹⁴, mais la réalisation narrative n'en souffre pas forcément. Les auteur_e_s se servent de modes d'expression assez libres, peut-être même parfois à leur insu. Les critiques du témoignage, reprises dans les discussions concernant les possibilités de vérification du passé dans les témoignages – on pense à la discussion autour des textes des rescapés des camps, menée par ex. par James E. Young, Catherine Coquio, Philippe Mesnard, Mona Körte, Peter Kuon, Dori Laub, Shoshana Felman, Pascaline Lefort, Anny Dayan Rosenman parmi tant d'autres – ne minimisent pas l'enrichissement de notre savoir par la référentialité des textes. Les auteur_e_s tiennent à donner des preuves de ce qu'ils ont vu, vécu et compris. Le souci du chiffre démontrant la volonté d'exactitude se remarque surtout dans les premiers textes, ceux de Léon Calembert et de Paul Beschet. Il se perd un peu dans les récits plus récents, qu'il ne faut pourtant pas analyser de façon isolée. Les récits ou témoignages tardifs répondent aux rapports d'après-guerre. Ils confirment ce qui a été affirmé auparavant, ils trouvent leur place à côté des écrits des autres, ils complètent les informations données ailleurs, ils sont dans l'ensemble plus généreux quant aux commentaires, ils prennent un ton qui n'est justement pas neutre.

On peut alors constater que les récits autobiographiques étudiés misent plus sur une façon élaborée de s'exprimer – la qualité littéraire – et sur les effets de narration établis que sur l'idée de prouver par la sécheresse linguistique la véracité du raconté. Les textes de Gilbert Coquempot, Eliane Jeanin Garreau, Louis Poutrain, Maurice Mazaleyra, Odette Spingarn ou Henri Margraff ne se plient pas à la loi d'une véracité à jamais inaccessible et irréalisable, même avec la sécheresse d'une chronique, et tiennent au contraire tout autant à capter l'attention des lectrices et lecteurs par des moyens déjà cultivés auparavant : de même qu'ils respectent l'idée de transmettre leurs expériences de manière claire et sincère, de même leurs modes d'expression remanient ces moyens cultivés. Par proximité avec le témoignage judiciaire ou par choix personnel, il est tout à fait compréhensible qu'une auteure ou un auteur opte pour un certain recul dans la présentation des événements. Ceci vaut sûrement pour *Flossenbürg* de Léon Calembert, écrit peu de temps après la fin de la guerre dans le souci de livrer un témoignage proche de

⁹⁴ Cf. Liebsch, *Vom Anderen her*, 193.

ceux qui nourrissaient les réquisitoires contre les nazis dans les procès de l'après-guerre. Mais lui-même, comme d'autres, remanièrent leurs esquisses et écrits d'après-guerre, signe non seulement d'un ajustement du contenu, mais aussi d'un souci stylistique.

Le mode de lecture de notre temps provient de la littérature réaliste du XIX^e siècle. Le scénario « intérieur » du lecteur est assimilé au style narratif du réalisme, et chaque auteur_e est aussi lecteur ou lectrice. Il ou elle connaît les lois implicites et s'y réfère pour conférer une autorité et, plus important, un sens au récit mémoriel du camp. Les attentes font que celui-ci fonctionne sur le mode de la chronologie, avec des liaisons spatiales et une structuration des événements se formant au gré des étapes, des détails intégrés dans des événements plus vastes, l'insertion d'un nombre plutôt limité de dialogues et d'anecdotes exemplaires⁹⁵. Mais la liberté d'écriture se trouve dans les nuances, le vécu individuel est inséparable de l'écrit. Chaque mot en parle. Même si la disposition des éléments, les procédés établis au fur et à mesure des textes et l'association habituelle de la narration à un style « clos » (phrases complètes, images connues, bientôt conventionnalisées comme celle du « bétail », qui permet une approbation sans réserves de la part du destinataire, et aussi un lexique connu parsemé de mots allemands), l'impact du texte se joue au niveau de la liaison entre l'individuel et le culturel, qui atteint une limite du concevable incitant à répondre au défi constitué par l'analyse de la violence des camps de concentration, de la violence humaine dirigée contre des êtres humains. Les formes de cette analyse et de la thématisation du sujet de la déportation et de la détention changent. On constate de plus en plus de témoignages assistés, comme par ex. celui de Frania Eisenbach Haverland, emprisonnée à Zschopau et condamnée au travail forcé comme Odette Spingarn, ou encore celui de Jack Terry (témoignage en collaboration avec Alicia Nitecki), et des formes mixtes telle la publication de la famille de Marcel Letertre, *Notes de déportation* (2005) ou bien celles d'Annick Bezarid Cano et d'Alain Quillévéré⁹⁶.

⁹⁵ C'est à peu près l'énumération que donne Lawrence Langer pour la littérature sur la Shoah, cf. « Interpreting Survivor Testimony », dans *Writing and the Holocaust*, dir. par Berel Lang (New York – London : Holmes & Meier, 1988), 26–40.

⁹⁶ Frania Eisenbach Haverland/Dany Boimare, *Tant que je vivrai : Tarnów, Plaszów, Birkenau et autres lieux* (Paris : Editions Edité, 2011 [2007]) ; Alicia Nitecki et Jack Terry, *Jakub's World. A Boy's Story of Loss and Survival in the Holocaust* (New York : State University, 2005) ; cf. également Jean Menez et Daniel Moysan, *Mémoires de captivité 1943–1945 : récit* (Paris : Thélès, 2007). Pour ce genre nouveau, cf. par ailleurs Ida Grinspan et Bertrand Poirot-Delpech, *J'ai pas pleuré*

Les deux livres *J'ai sauté du train* – dont le sous-titre est *Fragments* – et *Notes de déportation* sont composés de textes très divers, incluant des photographies, des fac-similés, des lettres, des cartes géographiques, des transcriptions, des extraits. Les titres des récits autobiographiques signalent un changement de perspective : *J'ai sauté du train* et *Tant que je vivrai* mettent l'accent sur l'individualité dans une perspective nouvelle, l'activité de la prisonnière, ou plutôt de la prisonnière d'autrefois. Les titres sont le signe de leur autonomie et de leur souveraineté, aussi indestructibles durant la détention qu'au moment de l'écriture de ces récits. Ce n'est plus le lieu qui est mis en avant – comme dans le cas de *Flossenbürg* de Calambert et de *Flossenbürg – Arbeit macht frei* de Maurice Mazaleyrat –, ce n'est plus un point de vue généralisant – *Mission en Thuringe* (Beschet) –, ni celui plus distancié des « Mémoires ». Mais ce que véhicule un tel changement de titres est d'une part moins fondamental qu'on ne pense : l'individu a toujours été présent, de même que la lucidité du savoir relatif aux défaillances et au potentiel de l'écrit et de la parole. Les nouvelles formes signalent d'autre part une plus grande souplesse par rapport au genre, notamment une liberté nouvelle faisant coexister les atouts du témoignage oral, du témoignage documentaire et du récit mémoriel de son propre vécu, et aussi de la collaboration avec des membres de la famille ou des chercheurs, afin d'intéresser un public qui n'est plus celui de l'après-guerre ni du dernier tiers du XX^e siècle. C'est aussi une autre génération, appelée à prendre en charge désormais la diffusion du savoir, comme le dit François Kirrmann, petit-fils d'Albert Kirrmann, le professeur d'Henri Margraff :

Cette histoire est aussi la nôtre. C'est à notre génération de transmettre les témoignages de nos aïeux. Pour l'Histoire, mais aussi pour appréhender comment ils ont développé leurs ressources pour la sublimer et vivre, re-naître ensuite⁹⁷.

*

**

(Paris : Editions Robert Laffont, 2002) ; Marcel Letertre et Patrick Simon-Letertre, *Notes de déportation* (Bièvres : Association Marcel & Geneviève Letertre, 2005), Bezarid Cano, *Ma vie vous appartient*, Alain Quillévéré, *Mémoire retrouvée d'un jeune Patriote : Alfred Bihan. Landébaëron – Flossenbürg 1917–1945* (Morlaix : Editions Skol Vreizh, 2008).

⁹⁷ François Kirrmann, « Préface », dans Henri Margraff, *Le serment de Kirrmann*, 5–6, 6.

Corpus de recherche : choix de récits français en rapport avec le réseau concentrationnaire de Flossenbürg

- Beschet, Paul. *Mission en Thuringe : au temps du nazisme*. Paris : Editions Ouvrières, 1989 [1946].
- Bessière, André. *L'engrenage : « Ils avaient une certaine idée de la France »*. Paris : Buchet-Chastel, 1991.
- . *D'un enfer à l'autre : ils étaient d'un convoi pour Auschwitz*. Paris : Buchet-Chastel, 1997.
- . *Destination Auschwitz avec Robert Desnos*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- . *Revivre après : l'impossible oubli de la déportation*. Paris : Félin, 2006.
- Bezard Cano, Annick. *Ma vie vous appartient : les choix d'un officier français, 1906–1945*. Paris : Editions Christian, 2003.
- Bommelaer, Michel. *Michel Bommelaer en ces années là*. Sans lieu, 2003.
- Boulanger, Roger. *Un fêtu de paille dans les bourrasques de l'histoire*. Metz : Editions Serpenoise, 2007.
- Calembert, Léon. « Flossenbürg ». Dans *Au camp de Flossenbürg (1945) : témoignage de Léon Calembert*. Ed. par Gie van den Berghe. Etablissement du texte et notice biographique par Jean-Louis Kupper. Bruxelles – Brussel : Palais des Académies – Paleis der Academiën, 1995.
- Coquempot, Gilbert. *Dites adieu à votre fils : mémoires d'un déporté-résistant, 1939–1945. Témoignage*. Paris : Thélès, 2009.
- Eisenbach Haverland, Franja et Dany Boimare. *Tant que je vivrai : Tarnów, Plaszów, Birkenau et autres lieux*. Paris : Editions Edité, 2011 [2007].
- Epelbaum, Didier. *Matricule 186 140 : histoire d'un combat*. Boulogne-Billancourt : Hagege, 1997.
- Geoffroy, Jean. *Au temps des crématoires ... : pour ne pas oublier ...* (Cavaillon : Imprimerie Mistral, 1948). Clamecy : sans éditeur, 2005.
- Hoebeker, Léon. *Destination la mort : convoi du 27-4-44. Récit authentique*. Paris : Debrasse, 1977.
- Jeannin Garreau, Eliane. *Les Cris de la Mémoire : Ravensbrück-Holleischen 1943–1945*. Paris : chez l'auteure, 1994.
- . *Ombre parmi les ombres : chronique d'une Résistance (1941–1945)*. Issy-les-Moulineaux : Muller édition, 1991.
- Laurence, Robert. « Souvenirs de la Déportation avec Robert Desnos », *Europe : Revue Littéraire Mensuelle* 517-518 (1972) : 138–144.
- Laurentie, Lucienne. *Ô Terre De Détresse*. Wolfville : Les Editions du Grand Pré, 1992.
- Letertre, Marcel et Patrick Simon-Letertre. *Notes de déportation*. Bièvres : Association Marcel & Geneviève Letertre, 2005.
- Margraff, Henri. « La vie à Flossenbürg ». Dans *De l'Université aux Camps de Concentration : témoignages strasbourgeois*. Dir. par Olga Wormser et Henri Michel, 287–296. Paris : Ed. Ophrys, Publications de la faculté des lettres de l'université de Strasbourg, hors série, 1947.
- . *Le serment de Kirrmann : chronique d'une guerre ordinaire. Auschwitz – Buchenwald – Flossenbürg*. Colmar : Do Bentzinger, 2009.
- Mazaleyrat, Maurice. *Flossenbürg : Arbeit macht frei*. Brive : Imp. Chastrusse, 1987.
- Menez, Jean et Daniel Moysan. *Mémoires de captivité 1943–1945 : récit*. Paris : Thélès, 2007.
- Michel, André. *Mes Moires : la jeune fille et la mort d'après le récit de Claude Michel, née Chauvet, déportée de la Résistance française : souvenirs des camps de concentration de Ravensbrück et de Zwodau*. Gentilly : A. Michel, 1995.
- Millet, Lucien et Lydie Millet, eds. *Camille Millet (Vertus 1922 – Flossenbürg 1945) : un des cinquante, une des victimes du décret de persécution nazi du 3 décembre 1943 contre l'apostolat catholique français à l'œuvre parmi les travailleurs requis en Allemagne 1943 – 1945*. Pommeuse : La croix d'immortelles, 1995.
- Olivier, Robert. *Camp de Flossenbürg : Robert Olivier – F26875*. Sans lieu ni date ; manuscrit non publié, écrit quelque temps après la libération 1945.
- Poutrain, Louis. *La déportation au cœur d'une vie*. Paris : Éditions du Cerf, 1982.
- Quillévéré, Alain. *Mémoire retrouvée d'un jeune Patriote : Alfred Bihan. Landebaëron – Flossenbürg. 1917–1945*. Préface de Denis Peschanski. Morlaix : Skol Vreizh, 2008.
- Randey, Paul. *Ma Déportation : 17 mars 1944–29 juin 1945*. Sans lieu ni date.
- Rohmer, Francis. « Le convoi de la mort », dans *De l'Université aux Camps de Concentration : témoignages strasbourgeois*. Dir. par Olga Wormser et Henri Michel, 57–66. Paris : Ed. Ophrys, Publications de la faculté des lettres de l'université de Strasbourg, hors série, 1947.
- Roux, Catherine. *Triangle Rouge*. Avant-propos de Geneviève Anthonioz-de Gaulle. Dessins originaux de Jeannette L'Herminier. Genève : Famot, 1977.
- Schrade, Carl. *Le Vétéran : onze ans dans les camps de concentration*. Paris : Fayard, 2011.
- . *Elf Jahre : ein Bericht aus deutschen Konzentrationslagern*. Göttingen : Wallstein, 2014.
- Soudan, Jean. *Flossenbürg : matricule 43.400. Un lycéen roubaisien dans la tourmente 1940–1945*. Sans lieu ni date.
- Spingarn, Odette. « Flucht auf dem Todesmarsch von Zschopau/Sachsen ». Dans *Ihrer Stimme Gehör geben : Überlebendenberichte ehemaliger Häftlinge aus dem KZ Flossenbürg*. Dir. par Bernhard Füßl et Sylvia Seifert, 107–121. Bonn : Pahl-Rugenstein Verlag, 2001.
- . *J'ai sauté du train : fragments*. Paris : Editions Le Manuscrit, 2012.
- Volmer, Pierre. « Avec Desnos à Flöha ». Dans *Robert Desnos*, dir. par Marie-Claire Dumas, 374–381. Paris : Editions de l'Herne, 1987.

Le genre, le récit et le corps

***Aucun de nous ne reviendra* de Charlotte Delbo et *L'espèce humaine* de Robert Antelme**

Silke Segler-Meißner (Hamburg)

RESUMÉ : L'article présente une relecture du premier volume de la Trilogie d'Auschwitz, *Aucun de nous ne reviendra*, de Charlotte Delbo dans une perspective du genre (dans le sens double de « genre littéraire » et de « gender ») visant à analyser l'influence de la conscience d'être femme sur la mise en scène de la voix narrative ainsi que sur la présentation du monde concentrationnaire. Loin des généralisations stéréotypées, telles que la supposition d'une plus grande force morale dans le groupe des détenues féminines ou d'une plus grande solidarité entre les femmes l'article focalise les procédés narratifs et les images évoquées par le texte de Delbo qui sera comparé ensuite au récit *L'espèce humaine* de Robert Antelme. Dans la mesure où Charlotte Delbo et Robert Antelme s'obstinent à faire une histoire de leur expérience, il devient impossible d'associer leurs textes à un genre et, par conséquent, la lecture est contaminée par les effets d'une voix qui ne peut plus être située dans un cadre fixe ou un lieu concret. Ce « Je » qui parle appartient à un corps féminin ou masculin qui garde la mémoire traumatique et qui, en se transformant en un « nous », fonctionne comme un écran pour la souffrance et la mort des autres. Il reste alors à analyser les liens (secrets) entre voix narrative, corps et genre, non pour rétablir le contexte biographique mais pour faire voir la naissance d'un sujet qui parle et qui, dans sa vulnérabilité, s'expose au regard des autres.

MOTS CLÉS : expérience concentrationnaire ; corps ; genre ; Delbo, Charlotte ; Antelme, Robert

SCHLAGWÖRTER : Konzentrationslager ; Körper ; Geschlecht ; Gender ; Delbo, Charlotte ; Antelme, Robert

1. Raconter l'expérience concentrationnaire

Le corpus des textes qui racontent l'expérience concentrationnaire semble former un genre à part qui est caractérisé soit par sa référence à la Shoah, soit par le terme de témoignage par lequel les critiques cherchent à mettre en avant l'authenticité historique de l'énoncé. Les discussions sur le rôle du témoin et sur sa tâche éthique ont contribué à une revalorisation des histoires des rescapés et en même temps ont réduit leur fonction à être les gardiens

d'un savoir menacé de disparaître avec leurs auteurs. Cette tendance à attribuer aux témoignages des rescapés un statut d'exception dans le champ littéraire d'après-guerre a favorisé deux phénomènes : d'un côté l'illusion d'une mémoire culturelle unique, d'abord en établissant le mythe de la Résistance, ensuite en mettant la Shoah au centre des discussions,¹ de l'autre côté la domination de la perspective masculine dans les travaux sur la représentation des camps et sur les conséquences éthiques. Le nombre d'articles et de monographies qui citent ou analysent l'œuvre de Primo Levi, d'Elie Wiesel, de Robert Antelme ou d'Imre Kertész est légion, tandis que les textes de Charlotte Delbo, d'Edith Bruck ou de Ruth Klüger n'ont pas connu une réception aussi intense. Cette observation ne soulève pas seulement la question de la formation du canon littéraire, mais aussi celle de la valeur du genre dans la transmission (globale) d'une mémoire des camps. Ainsi Philippe Mesnard constate en 2009 un manque d'intérêt pour l'œuvre de Charlotte Delbo en France qui, par contre, est abondamment étudiée aux États-Unis et en Angleterre.² La situation est essentiellement la même dans le domaine de la recherche autour de la relation entre les femmes, le sexe féminin et l'Holocauste, dominée par les publications américaines et anglaises.³

Dans les propos qui suivent nous nous proposons de relire le premier volume de la trilogie d'Auschwitz de Charlotte Delbo dans une perspective du genre (dans le sens de « gender ») visant à analyser l'influence de la conscience d'être femme sur la mise en scène de la voix narrative ainsi que sur la présentation du monde concentrationnaire. Loin des généralisations stéréotypées, telles que la supposition d'une plus grande force morale dans le groupe des détenues féminines ou d'une plus grande solidarité entre les femmes, nous nous intéressons aux procédés narratifs et aux images

¹ Cf. Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours* (Paris : Seuil, 1990). En ce qui concerne la révision de la mémoire culturelle, l'œuvre de Michael Rothberg montre la simultanéité du traumatisme de la guerre d'Algérie et l'apparition du rescapé de la Shoah sur la scène publique, cf. Michael Rothberg, *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Stanford : Stanford University Press, 2009), 175–224.

² Philippe Mesnard, « Pourquoi Charlotte Delbo ? », dans *Dossier Delbo*, dir. par Philippe Mesnard et Yannis Thanassekos, *Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz* 105 (octobre-novembre 2009) : 17–22, 17.

³ Cf. S. Lillian Kremer, *Women's Holocaust Writing : Memory and imagination* (Lincoln/London : University of Nebraska Press, 1999) ; Elizabeth R. Baer et Myrna Goldenberg, dir., *Experience and Expression : Women, the Nazis and the Holocaust* (Detroit : Wayne State University Press, 2003), XIII–XXXIII ; Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture after the Holocaust* (New York : Columbia University Press, 2012).

évoquées par le texte. Comme *Aucun de nous ne reviendra* a été écrit directement après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le texte fait partie de la littérature des années quarante et cinquante qui, selon Dominique Rabaté, cherche à résoudre sa crise par l'élaboration d'une voix narrative étant à la fois sujet et objet, absence et présence, production et produit.⁴ Qualifier cette publication comme témoignage dirige l'attention plutôt vers le contenu et vers les faits racontés et néglige l'acte de l'énonciation qui fait entendre un « Je », tantôt dans sa fonction de narrateur-énonciateur, tantôt comme part (physique) de la masse des déportés, féminins ou masculins. Dans un premier temps, il s'agit de faire voir le surgissement de l'instance d'énonciation dans ces textes, s'adressant et à un destinataire qui ne connaît pas le monde des camps et au sujet parlant. Dans la mesure où Charlotte Delbo et Robert Antelme s'obstinent à faire une histoire de leur expérience, il devient impossible d'associer leurs textes à un genre et, par conséquent, la lecture est contaminée par les effets d'une voix qui ne peut plus être située dans un cadre fixe ou un lieu concret. Ce « Je » qui parle appartient à un corps féminin ou masculin qui garde la mémoire traumatique et qui, en se transformant en « nous », fonctionne comme un écran pour la souffrance et la mort des autres. Il reste alors à analyser les liens (secrets) entre voix narrative, corps et genre, non pour rétablir le contexte biographique mais pour questionner ce qu'on peut appeler « l'inconscient du texte »⁵, c'est-à-dire la naissance du sujet qui parle et qui, dans sa vulnérabilité, s'expose au regard des autres. Si Levinas écrit dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* « C'est parce que la subjectivité est sensibilité – exposition aux autres, vulnérabilité et responsabilité dans la proximité des autres [...] – [...] que le sujet est de chair et de sang, homme qui a faim et qui mange, entrailles dans une peau et, ainsi, susceptible de donner le pain de sa bouche ou de donner sa peau »⁶, les textes de Delbo et d'Antelme portent les traces (physiques) de cette sensibilité du sujet.

2. La polyvalence du « nous »

Dans les recherches sur la littérature des camps, l'usage du terme témoignage signale souvent l'idée d'un engagement politique ou moral qui attri-

⁴ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement* (Paris : José Corti, 2004), 9.

⁵ Cf. Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte* (Paris : PUF, 1992).

⁶ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (Paris : Livre de poche, [1978] 2010), 124.

bue aux rescapés-écrivains un statut particulier. Les procédés littéraires et le pouvoir de la fiction ne semblent pas compatibles avec l'acte de témoigner qui, dans un sens stricte, actualise le lien désormais perdu avec l'événement et avec l'expérience vécue.⁷ Ainsi Elisabetta Ruffini déclare dans son article sur Delbo : « Femme dans la Résistance, déportée et survivante, elle s'est faite écrivaine pour témoigner. »⁸ et cite comme justification une remarque de l'écrivaine faite dans un entretien avec François Bott en 1975. Les propos de Ruffini suggèrent une hiérarchisation des différentes identités de Delbo, dont la passion pour le théâtre et pour Louis Jouvet l'accompagne jusqu'au camp, comme elle l'évoque dans *Spectres, mes compagnons*. Déjà avant la Résistance, l'écrivaine s'est enthousiasmée pour le pouvoir de l'imagination et de la mise en scène, ce qui explique aussi le mode dramatique qui caractérise surtout son premier texte sur Auschwitz. Nicole Thatcher, par contre, montre brillamment l'influence du théâtre sur les stratégies littéraires de Delbo, mais sans accentuer clairement cet aspect esthétique dans le titre de son intervention.⁹

Après avoir montré l'impossibilité d'insérer l'œuvre de Delbo dans un genre – et surtout dans la rubrique de témoignage – ou de l'attacher à une identité fixe sans pour autant nier la rupture traumatique d'Auschwitz dans la vie de l'écrivaine, nous examinerons d'abord les éléments paratextuels avant de nous pencher sur l'incipit programmatique de *Aucun de nous ne reviendra*. Le paratexte reprend la fonction « d'un seuil – mot de Borges à propos d'une préface – d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin »¹⁰. Il s'agit alors d'une « zone indéfinie »¹¹ ou d'une « zone intermédiaire »¹², qui donne par l'indication du nom d'auteur, du titre, de l'éditeur, de la collection et par l'épigraphe, les premiers repères pour la lecture. Même si Delbo indique d'avoir écrit son premier texte directement après son retour du camp en 1945, la première

⁷ En ce qui concerne la relation paradoxale entre témoignage et littérature cf. Silke Segler-Meißner, « Une connaissance inutile : zum Paradox literarischer Zeugenschaft », dans *Vom Zeugnis zur Fiktion : Repräsentationen von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*, dir. par Silke Segler-Meißner, Monika Neuhofer et Peter Kuon (Frankfurt a.M. : Peter Lang, 2006), 21–36.

⁸ Elisabeth Ruffini, « L'engagement de Charlotte Delbo : déportée, survivante, témoin », dans *Dossier Delbo*, 25–39, 25.

⁹ Cf. Nicole Thatcher, « Le témoignage d'une femme de lettres », dans *Dossier Delbo*, 47–62.

¹⁰ Cf. Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Seuil, [1987] 2002), 8.

¹¹ Claude Duchet, « Pour une socio-critique », dans *Littérature* 1 (1971) : 6.

¹² Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation* (Paris : Seuil, 1979), 328.

édition de *Aucun de nous ne reviendra* ne paraît qu'en 1965 aux Editions Gonthier à Genève dans la collection « Femme ». Cinq ans plus tard, il y a une réédition chez les Editions de Minuit, qui ont été fondés pendant l'occupation allemande par Vercors et Pierre de Lescure, écrivains et membres de la Résistance. Ce qui frappe d'abord, c'est le changement du nom. L'écrivaine ne porte plus le nom de son mari, mais elle a choisi son nom de famille pour la publication. Qu'il s'agisse d'une décision consciente, cela devient évident dans *Le convoi du 24 janvier*, une publication plutôt documentaire, qui date de la même année qu'*Aucun de nous ne reviendra*, ce qui laisse supposer un lien étroit entre les deux textes. Le recueil de fiches biographiques des participantes du convoi nous fournit, dans un ordre alphabétique, quelques informations de base sur les vies des Françaises qui ont été déportées avec Charlotte Delbo à Auschwitz-Birkenau. Si nous cherchons les notices biographiques de l'écrivaine, nous ne les trouvons pas sous le nom de Delbo, mais sous le nom de son mari Georges Dudach, qui a été fusillé en 1942. Comme première hypothèse concernant cette variation de nom, il est à supposer que nous avons affaire à une mise en relief de la scission traumatique entre le temps avant et après Auschwitz, ce qu'affirme le titre postérieur de la trilogie. Mais la situation s'avère être encore plus complexe tenant compte du fait que la photo d'identité de Delbo, conservée aux Archives Départementales de Val-de-Marne, contient l'indication suivante au bord gauche : « Charlotte Delbo, née Dudach ».¹³

Alors, qui signe sur la couverture ?

C'est une question à laquelle il est impossible de donner une réponse précise, car, dans les textes de Charlotte Delbo, les différents niveaux diégétiques s'interpénètrent mutuellement. Le « Je » qui parle est sujet et objet à la fois. La séparation stricte de l'instance narrative et de l'auteur est abolie et la narratrice dans *Aucun de nous ne reviendra* prête sa voix tantôt au collectif des victimes, tantôt à la masse des morts, tantôt aux compagnons survivants, tantôt aux hommes dans un sens universel et tantôt à un Je impuissant à se situer clairement dans le discours narratif. Dans la mesure où la voix narrative, qui surgit dès la première page, doute de la légitimité de sa parole, elle se confond avec la forme collective de la première personne au pluriel ou disparaît dans le mode impersonnel. Le collectif évoqué dans le titre du premier volume de la trilogie d'Auschwitz se trouve ainsi déjà en opposition

¹³ Cf. Caroline Moorehead, *A Train in Winter : An Extraordinary Story of Women, Friendship and Resistance in Occupied France* (New York : Harper Collins, 2011).

avec le collectif féminin du *Convoi du 24 janvier* et avec le groupe des Françaises autour de Delbo comme centre d'articulation et de focalisation dans tous les trois volumes. En choisissant la forme masculine de l'adjectif « aucun », l'écrivaine accentue le caractère universel de sa perspective et met au centre le collectif des hommes et des femmes qui ont été à Auschwitz. Qu'il s'agisse d'Auschwitz, le lecteur ne l'apprend qu'indirectement par le titre de la trilogie et, plus tard, dans le dernier tiers du texte, par un fragment intitulé « Auschwitz »¹⁴.

Le premier récit de Delbo sur l'expérience concentrationnaire ouvre par le titre *Aucun de nous ne reviendra*, repris à la fin du texte.¹⁵ À la pénultième phrase « Aucun de nous ne reviendra »¹⁶, qui ferme le fragment « Printemps », suit l'ultime propos à la dernière page du texte : « Aucun de nous n'aurait dû revenir »¹⁷, remplaçant le futur de la phrase précédente par le conditionnel passé, qui exprime le caractère fini d'une action hypothétique. L'action en question, c'est le retour, mais d'où ce « nous » n'aurait-il dû revenir ? Il y a un décalage entre le fait que l'instance d'énonciation est revenue, car elle est capable d'écrire et de signer son texte, et l'impossible retour d'un lieu avec lequel le « nous » évoqué reste attaché à jamais, ce qu'indique l'usage du futur. L'ouverture du récit, qui prend la fonction d'une exposition, confirme le caractère d'exception du lieu en choisissant comme titre un espace de transition : « Rue de l'arrivée, rue du départ ». La toute première séquence évoque d'abord les adieux et les bienvenues à un endroit non spécifié en répétant cinq fois l'expression impersonnelle « il y a » au début de la ligne, installant par ce mode oral et à la fois poétique une relation de proximité entre la narratrice et son public. L'instance narrative ne commence pas à raconter une histoire, mais cherche à nous faire voir une scène de la vie quotidienne qui ressemble à l'expérience d'un voyage.

Cette impression de participer à une situation familière est contestée par

¹⁴ Cf. Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra : Auschwitz et après I* (Paris : Minuit, [1970] 1998), 140.

¹⁵ Ce qui confirme le caractère d'exception du titre, c'est sa référence intertextuelle au poème « La maison des morts » d'Apollinaire, qui se trouve dans le recueil *Alcools*, cf. Guillaume Apollinaire, *Alcools* (Paris : Gallimard, [1920] 2005), 45. Dans le deuxième volume de la trilogie d'Auschwitz la voix d'énonciation évoque dans le fragment « À Yvonne Blech » sa passion pour Apollinaire et Claudel, cf. Charlotte Delbo, *Une connaissance inutile : Auschwitz et après II* (Paris : Minuit, [1970] 1998), 34.

¹⁶ Cf. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 182.

¹⁷ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 183.

le second passage qui débute par la conjonction « mais », accentuant l'opposition entre le connu et l'inconnu, entre l'imaginable et l'inimaginable.

Mais il est une gare où ceux-là qui arrivent sont justement ceux-là qui partent
une gare où ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés, où ceux qui sont partis
ne sont jamais revenus.

C'est la plus grande gare du monde.¹⁸

Ce qui, dans le premier passage, n'est indiqué qu'implicite par le pronom adverbial « y », réitéré par l'emploi anaphorique de « Il y a », se voit concrétisé comme « gare » dans le deuxième passage. Mais en même temps la « plus grande gare du monde » ne fait pas parti du monde connu, ce que signalent les deux paradoxes « ceux qui arrivent ne sont jamais arrivés » et « ceux qui sont partis ne sont jamais revenus ». Les deux énonciations sont des contradictions performatives qui, en dernière conséquence, affirment ce qu'elles nient, c'est-à-dire qu'il y avait effectivement un nombre indéfini d'hommes qui y est arrivé et qui y est parti. Simultanément, la double négation renvoie à la disparition complète de ceux qui arrivent et qui partent, et, par conséquent, à un danger ou une terreur encore invisibles. La gare ressemble à un trou (noir) et réfère métonymiquement à Auschwitz. En plus, il y a une référence directe au titre par la reprise du verbe « revenir », associé à la possibilité d'un futur pour le « nous » et déterminant une impossibilité de retour pour « ceux-là ». Tandis que le « nous » désigne l'existence d'un individu qui fait partie du collectif et alors de ceux qui sont revenus, le pronom démonstratif non proximal « ceux-là » renvoie à une certaine distance entre l'instance énonciatrice et les personnes en question.

Il est impossible de situer la voix narrative qui, dans les deux premiers passages, semble se trouver hors de la scène qu'elle présente. Loin de nous livrer une description neutre, objective, concentrée sur les faits, elle cherche à figurer l'inconcevable par une écriture poétique qui donne l'impression d'une présence. Dans ses analyses de la littérature française des années quarante et cinquante, Dominique Rabaté parle des effets de la voix comme étant caractéristiques de cette nouvelle forme du récit.

Car si l'on garde le terme de « voix », même assorti de guillemets pour signaler son usage métaphorique, n'est-ce pas pour chercher à traduire, en une première approximation intuitive, un sentiment de présence, de prise à partie

¹⁸ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 9.

(interpellation ou sommation que nous devons relever) propre au ton de ces œuvres ?¹⁹

Dans la mesure où Charlotte Delbo, de même que Jean Cayrol et d'autres, se refuse à donner un récit dans le style d'ancien déporté – ce que suggère la collection « document » dans laquelle la trilogie « Auschwitz et après » a été insérée –, elle met en question les modes conventionnels de présenter un récit de survie et vise à ouvrir les yeux du lecteur pour l'expérience des camps. Cette prise de position implique aussi une critique de la politique de mémoire en France où naît, dans les années quarante et cinquante, le mythe de la Résistance tout en passant sous silence la collaboration et la déportation des Juifs français. C'est pour cela qu'il y a encore une autre signification possible du pronom « nous » dans le titre de *Aucun de nous ne reviendra* : ce sont les Juifs européens qui, pour la plupart, ne sont pas revenus d'Auschwitz et qui constituent le sujet central de l'ouverture du premier volume de la trilogie de Delbo.

Ce n'est qu'à la fin du premier fragment que le pronom démonstratif « ceux-là » est remplacé par « ces juifs »²⁰. Jusqu'à ce moment, le lecteur doute de l'identité des personnes qui sont décrites et qui peuplent la scène. À partir du troisième passage, l'objet de la narration semble être une quantité indéfinie d'hommes, désignée par le pronom personnel « ils ». « C'est à cette gare qu'ils arrivent, qu'ils viennent de n'importe où. »²¹ Tout reste dans le flou – les conditions de ce voyage, l'origine des voyageurs, la date de l'arrivée –, sauf le fait qu'ils arrivent avec leurs enfants, dont la mention quadruple dirige l'attention du lecteur vers l'être humain le plus vulnérable et qui dépend de l'assistance des autres. De même que la polyvalence du « nous », le pronom de la troisième personne au pluriel, « ils », comprend d'un côté tous les hommes et de l'autre côté exclusivement les êtres masculins, les chefs de famille, comme l'indique la fin du troisième paragraphe.

Ils ignoraient qu'on prît le train pour l'enfer mais puisqu'ils y sont ils s'arment et se sentent prêts à l'affronter
avec les enfants les femmes les vieux parents
avec les souvenirs de famille et les papiers de famille.²²

¹⁹ Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, 19.

²⁰ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 18.

²¹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 10.

²² Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 10.

Dans le monde que dessine la voix narrative, les relations entre les sexes s'organisent traditionnellement, c'est-à-dire le sexe plus fort, ce sont les hommes qui protègent les membres les plus faibles et qui « sont soulagés qu'on fasse passer en premier leurs femmes et leurs enfants »²³. Les femmes qui entrent sur scène sont tout d'abord des mères qui « gardent les enfants contre elles »²⁴. Par ces attributions stéréotypées, semble-t-il, la voix cherche à diminuer la distance entre le public et les arrivants. Ces derniers sont présentés premièrement comme famille, et comme telle encore plus exposée à la terreur qui se manifeste dans la présence violente du pronom impersonnel « on », qui crie et qui donne des coups de bâton pour séparer les hommes des femmes et des enfants.²⁵

Dans les passages qui suivent cette scène, la voix narrative concrétise l'identité des arrivants en indiquant d'abord leurs pays d'origine et leurs attentes, pour enfin énumérer les groupes distingués par les différences géographiques – « Il y a ceux qui viennent de Varsovie avec de grands châles et des baluchons noués »²⁶ –, sociales – « Il y a tous les ouvriers fourreurs des grandes villes et tous les tailleurs pour hommes et pour dames »²⁷ – et par la différence d'âge – « Il y a les vieilles gens qui recevaient des nouvelles des enfants en Amérique »²⁸. L'instance narrative reprend la fonction d'une caméra qui nous fait voir différents plans d'un tableau. Par l'usage anaphorique de la formule « il y a », la voix enchaîne la scène de l'arrivée à cette gare sans nom au « centre de l'Europe »²⁹ au premier passage ancré dans l'imaginaire quotidien du public. Auschwitz n'est évoqué que métonymiquement par l'occurrence du pronom adverbial « y », ce qui renforce encore l'effet surréel et cauchemardesque du scénario.

Entre ces deux scènes d'arrivée et de départ tout à fait semblables, se glissent des commentaires narratifs qui mettent en garde le public contre l'apparence du monde connu. Directement après le troisième passage, que nous venons d'analyser, une seule phrase s'y trouve insérée qui dévoile la position supérieure de la voix narrative par rapport aux arrivants. « Ils ne

²³ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 12.

²⁴ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 11.

²⁵ Cf. Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 11.

²⁶ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 13.

²⁷ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 15.

²⁸ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 14.

²⁹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 12.

savent pas qu'à cette gare-là on n'arrive pas. »³⁰ La voix dispose d'un savoir dû à une connaissance postérieure ou à une expérience personnelle. Elle ne connaît pas seulement la situation décrite, mais elle observe, comme nous au moment de la lecture, l'arrivée des Juifs à cette gare « qui n'est pas une gare »³¹. Presque à la fin de l'énumération des groupes constituant la foule à la gare, la voix se révèle faire partie d'un « nous » qui observe une mère calottant son enfant. « Elle calotte son enfant et nous qui savons ne le lui pardonnons pas. D'ailleurs ce serait la même chose si elle le couvrait de baisers. »³²

C'est la seule fois, dans le fragment d'ouverture, qu'un « nous » apparaît sur scène, un « nous » qui ne semble pas éloigné de la (non-) gare et qui intervient au moment d'une punition maternelle, ce que confirme aussi l'intérêt particulier pour la figure de la mère comme incarnation du principe de la reproduction généalogique et de la compassion humaine. Cette relation de proximité entre le « nous » et la mère est un premier indice pour l'identité féminine de cette voix collective, identité qui va être affirmée quelques séquences plus tard, dans un dialogue entre une Juive et la narratrice homodiegétique.

3. Nous, vous, ils, je : le glissement du pronom personnel

Entre l'ouverture « Rue de l'arrivée, rue du départ » et le deuxième fragment intitulé « Dialogue » s'insère une série de cinq séquences qui se divise en deux parties : deux appels ou plutôt deux invocations au public et trois poèmes très courts ébauchant l'univers d'Auschwitz. L'instance d'énonciation crée un système de références réciproques entre les différents acteurs qui la plupart du temps ne sont désignés que par les pronoms personnels. D'abord, le « nous » du premier chapitre est mis en opposition à un « vous », auquel s'adresse la voix narrative dans les deux premières séquences. Dans le premier appel ce « vous » est identifié avec l'occident chrétien qui pleure la mort de Jésus sans s'intéresser au sort des Juifs : « Vous qui avez pleuré deux mille ans | un qui a agonisé trois jours et trois nuits »³³. Il n'est plus question de dévoiler le vrai caractère de la plus grande gare du monde, mais d'accentuer le décalage entre la souffrance d'un seul homme devenu le fondateur du christianisme

et l'inimaginable souffrance de millions de Juifs qui « savaient que vous ne [les] pleureriez pas »³⁴.

Tandis que dans « Rue de l'arrivée, rue du départ » l'instance énonciatrice appartient à l'univers d'Auschwitz, le savoir dans cette séquence implique la prise de conscience d'être exclu de la pitié et de la charité chrétienne. De nouveau, les Juifs ne sont nommés qu'indirectement par le pronom personnel « ils » et par l'indication : « Ils ne croyaient pas à la résurrection dans l'éternité. »³⁵ Dans l'invocation suivante, l'enjeu du savoir passe du côté du « vous » convaincu de sa supériorité intellectuelle et par la suite confronté à une expérience qui ne dépasse pas seulement l'inimaginable mais aussi les limites du dicible. « O vous qui savez | saviez-vous que la faim fait briller les yeux que la soif les ternit. » L'exclamation « o » en combinaison avec la question évoque la présence d'une voix qui présente une mémoire collective inscrite dans un corps qui survit malgré une souffrance sans limite et une horreur sans frontière. « O vous qui savez | saviez-vous que les jambes sont plus vulnérables que les yeux | les nerfs plus durs que les os | le cœur plus solide que l'acier »³⁶. La voix qui parle ne se trouve plus en face de la gare où arrivent les gens de partout en Europe, mais semble attachée à une personne qui possède un savoir et qui se voit confrontée à un monde postérieur, autant incapable de comprendre ce qui s'est passé à Auschwitz qu'indifférent à l'extermination des Juifs. Ainsi ces exclamations ont aussi le caractère d'une inculpation de la société contemporaine qui s'obstine à écouter ce que racontent les rescapés.

Les poèmes qui suivent projettent trois scènes sur l'écran de la page blanche qui renvoient métonymiquement à Auschwitz et qui ressemblent à des flash-backs caractéristiques d'une mémoire traumatique. Elles émergent abruptement et sont (hyper)réalistes, sans pour autant donner des références concrètes. C'est en les associant avec le titre de la collection sur la couverture et avec la séquence d'ouverture que le lecteur établit le lien par rapport à Auschwitz. Le premier poème commence par l'entrée en scène du sujet qui parle. Ce « Je » invoque d'abord sa mère pour ensuite disparaître dans la voix collective du « nous » jusqu'à ce que les traces de la subjectivité se perdent dans l'objectivité d'une constatation générale qui clôt le poème.

³⁰ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 10.

³¹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 11.

³² Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 15.

³³ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 20.

³⁴ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 20.

³⁵ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 20.

³⁶ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 21.

Ma mère
c'était des mains un visage
Ils ont mis nos mères nues devant nous

Ici les mères ne sont plus mères à leurs enfants.³⁷

« Ma mère », « nos mères », « les mères » constitue une ligne qui révèle un déplacement de la focalisation et un processus de dépersonnalisation. Si « [m]a mère » est substituée par « des mains un visage » dans le deuxième vers, ce qui fait allusion à l'individualité de la personne en question, « nos mères » ne sont plus que des corps nus sans visages dans la troisième ligne pour être niées dans leur nature maternelle dans le dernier vers séparé du reste par une ligne blanche. Dans la mesure où la variation poétique sur la « mère » reprend les mères avec leurs enfants sur la gare et la mère qui calotte son enfant, l'instance d'énonciation tisse un réseau de correspondances entre l'ouverture et ce premier tableau. Cette manifestation de proximité entre la voix narrative et le groupe des mères contraste avec une altérité complète englobée dans le pronom personnel « Ils » et l'adverbe du lieu « Ici » liés par l'antéposition au début du vers.

La détermination adverbiale « ici » crée un effet de présence qui est renforcé par l'usage du présent en contraste avec le passé (imparfait, passé composé) dans les trois premières lignes. Parallèlement à la polyvalence du « nous », l'usage des temps dans l'ouverture et dans les séquences qui suivent reflète une mise en abîme des différents niveaux diégétiques. Au futur du titre s'ajoute le présent du début qui plonge toute la scène de l'arrivée et du départ dans une atmosphère de temps non-fini, c'est-à-dire nous, les lecteurs, assistons à la création d'un scénario qui s'inscrit dans notre actualité. Ce que la voix ne raconte pas dans « Rue de l'arrivé, rue du départ », c'est la mort des femmes, des enfants et des hommes. L'arrivée dans la salle de douche et la remarque « Et peut-être alors tous comprennent-ils »³⁸, sont suivis d'un passage au présent dans lequel est évoqué la problématique d'une compréhension tardive, puis, il y a un blanc et la voix continue : « On habillera un orchestre avec les jupes plissées des fillettes. »³⁹ Entre le présent et le futur se glisse l'indicible qui laisse disparaître les individus avec leurs corps. Les jupes, les vêtements et les cendres renvoient à l'anéantissement

des gens à la gare qui sont d'abord remplacées par « ces juifs » se transformant ensuite en « ce combustible » et en « phosphate humain »⁴⁰.

L'usage de l'imparfait caractérise surtout les invocations et les tableaux et signale un changement de mode et de la position. Si la voix narrative semble être jusqu'alors (presque) un observateur hors de la scène, elle interrompt son récit après l'ouverture pour s'adresser directement au public et pour s'introduire comme rescapée. Contrairement aux conventions d'un récit de survie qui commence en général par l'histoire de l'arrestation et de la déportation, l'instance narrative, dans *Aucun de nous ne reviendra*, met au centre l'agonie du peuple juif à Auschwitz. Ainsi des descriptions presque objectives alternent avec des impressions subjectives, le mode impersonnel avec la stupeur face à l'ignorance de la société d'après-guerre. Auschwitz désigne dans ce contexte l'expérience d'un trauma double : pour la voix narrative, c'est « la plus grande gare du monde pour les arrivées et les départs » et c'est le lieu où « il aurait mieux valu ne jamais entrer [ici] et ne jamais savoir. »⁴¹

Que la voix sait ce qui s'est passé à Auschwitz, cela se manifeste déjà dans le titre, mais devient évident dans l'usage du passé dans les tableaux. L'imparfait marque une distance et situe le récit dans le passé. L'événement raconté n'a plus de lien avec l'actualité de l'énonciatrice qui se rend compte du fait qu'elle raconte une histoire malgré sa volonté de ne jamais faire une histoire d'Auschwitz, comme elle le dit plus tard (« Et maintenant je suis dans un café à écrire cette histoire – car cela devient une histoire. »⁴²). Les trois tableaux ouvrent alors l'espace du passé dans lequel s'inscrit d'abord le trauma de l'anéantissement des Juifs (« Tous étaient marqués au bras d'un numéro indélébile | Tous devaient mourir nus || Le tatouage identifiait les morts et les mortes. »⁴³) qui sont la masse des morts à Auschwitz. Le dernier tableau de la « plaine désolée | au bord d'une ville » situe l'actualisation du cauchemar non-fini dans un paysage d'hiver, « La plaine était glacée »⁴⁴ – c'est en janvier 1943 que Charlotte Delbo arrive à Auschwitz – avant de dévoiler l'identité du « Je » dans le dialogue avec une Française, porteuse de l'étoile jaune.

DIALOGUE

Tu es française ?

– Oui.

⁴⁰ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 18.

⁴¹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 19.

⁴² Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 45.

⁴³ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 24.

⁴⁴ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 25.

³⁷ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 23 (mise en relief par S. S.-M.).

³⁸ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 17.

³⁹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 17.

– Moi aussi.

Elle n'a pas d'F sur la poitrine. Une étoile.⁴⁵

C'est la première fois que nous apprenons directement que la voix est celle d'une Française non-juive et qu'elle ne se trouve pas en dehors du camp mais directement dans le camp. Nous apprenons aussi qu'il y a seize jours qu'elle est arrivée « ici » et qu'elle est convaincue de devoir lutter, à l'inverse de l'autre femme présumée juive, qu'elle qualifie de « petite, chétive »⁴⁶. La narratrice appartient à un groupe « de huit camarades que la mort allait séparer »⁴⁷ formant une communauté de solidarité qui s'encourage et qui s'entraide à survivre. Le premier « nous » qui apparaît au milieu de la description des groupes à la gare d'Auschwitz est alors à identifier avec les détenues politiques françaises qui ont été déportées à Auschwitz-Birkenau. Dans le fragment intitulé « Dialogue », l'énonciatrice dénonce la présumée égalité entre les victimes (la narratrice dit : « Oh, nos chances sont égales, va... », et l'autre, l'étoile sur la poitrine, répond : « Pour nous, il n'y a pas d'espoir. »⁴⁸), pour mettre en avant la situation beaucoup plus grave des Juives, dont les blocks « étaient plus surpeuplés que les autres » et qui « avaient plus souvent que nous [= les internées politiques françaises] des punitions générales »⁴⁹. Dans l'introduction au *Convoi du 24 Janvier* Charlotte Delbo accentue l'importance du soutien des autres pour avoir une possibilité de survivre, ce que les Juives pour la plupart n'ont pas eu, parce qu'elles ont été parquées avec d'autres Juives qui ne parlaient pas leur langue. « En parlant de ce que nous étions avant, de notre vie, nous continuions cet avant, nous gardions notre réalité. Chacune des revenantes sait que, sans les autres, elle ne serait pas revenue. »⁵⁰

L'ouverture du premier volume de la trilogie d'Auschwitz révèle qu'il ne s'agit pas principalement d'un témoignage personnel mais d'un récit qui cherche à nous faire voir un monde au-delà de notre imagination au centre de l'Europe. Par un procédé poétique qui se base sur un glissement du pronom personnel et sur le principe de la répétition, la voix narrative fait surgir une scène quotidienne bien connue – l'arrivée et le départ à la gare – qui se transforme successivement en une situation de vie et de mort. L'omission

⁴⁵ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 26.

⁴⁶ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 27.

⁴⁷ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 28.

⁴⁸ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 27.

⁴⁹ Charlotte Delbo, *Le Convoi du 24 janvier* (Paris : Minuit, 1965), 16.

⁵⁰ Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*, 17.

des références concrètes et le refus de reproduire la logique meurtrière des nazis divisant l'espèce humaine en ceux dignes de vivre et ceux non-dignes de vivre incitent le lecteur non pas seulement à s'imaginer l'indicible, mais aussi à reconstruire les pas qu'ont fait les gens arrivant à cette plus grande gare du monde. Dans la mesure où nous voyons ces gens arriver et partir pour les douches, nous commençons à comprendre sans pour autant y participer. La voix arrange les scènes et expose les gens dans leur vulnérabilité à notre regard afin d'agrandir, à la fin du premier fragment, le choc que nous assistons à ce qu'on appelle aujourd'hui la Shoah.

4. Le corps et le genre

En ce qui concerne les paratextes du premier volume de la trilogie d'Auschwitz, il y a encore l'épigraphe à nommer qui précède le premier fragment et qui se retrouve, en forme presque identique, à la fin du premier extrait de *La mémoire et les jours* : « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique. »⁵¹ L'indication temporelle se réfère au décalage entre le temps de la rédaction et l'année de la publication de *Aucun de nous ne reviendra*. Par rapport aux témoignages qui commencent souvent par une dédicace ou un prologue au lecteur dans lequel l'auteur-rescapé affirme la vérité de ce qu'il va raconter, Charlotte Delbo rejette l'idée d'une reproduction fidèle de ce qu'elle a vécu et met en avant le processus d'adaptation en accentuant la différence entre l'expérience et le récit qu'elle nous en donne. Le savoir de ne pas pouvoir tout raconter fait allusion à l'impossibilité d'actualiser le trauma subi qui, d'un côté, échappe à l'accès de la personne affectée et qui de l'autre côté brise l'ordre chronologique du temps.

Cette conscience du paradoxe de devoir tout raconter et de ne pas pouvoir reconstruire complètement les mémoires traumatiques se reflète aussi dans le prologue de *L'espèce humaine* où Robert Antelme évoque la distance grandissante entre ce que les rescapés ont vécu et les possibilités d'expression. « Et dès les premiers jours cependant », écrit Antelme dans l'avant-propos, « il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. »⁵² Pour Charlotte Delbo il y a deux formes de mémoire à distinguer : une mémoire

⁵¹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 7. [italiques dans le texte original]

⁵² Robert Antelme, *L'espèce humaine* (Paris : Gallimard, 1957), 9.

profonde, dans laquelle « les sensations sont intactes »⁵³ et une mémoire ordinaire, qui rend possible le retour dans le monde d'après-guerre. Elle insiste sur la coupure entre le temps à Auschwitz et le temps après, ce qui la mène au constat de vivre « dans un être double »⁵⁴. Par conséquent, si elle parle de son expérience « ce n'est pas de la mémoire profonde que viennent mes paroles. Les paroles viennent de la mémoire externe, si je puis dire, la mémoire intellectuelle, la mémoire de la pensée. La mémoire profonde garde les sensations, les empreintes physiques. C'est la mémoire des sens. »⁵⁵ Cette différence fondamentale entre savoir et sentir, entre l'inscription du trauma dans le corps et les limites de l'articulation, aboutit à la réaffirmation de l'opposition entre vrai et véridique au seuil du premier volume de la trilogie d'Auschwitz. « C'est pourquoi je dis aujourd'hui que, tout en sachant très bien que c'est véridique, je ne sais plus si c'est vrai. »⁵⁶

Ce qui associe Antelme à Delbo, c'est l'insistance sur l'aspect physique de l'expérience, c'est-à-dire que le trauma de la déshumanisation reste inscrit et vivant dans le corps. Loin de raconter une histoire cohérente, Delbo et Antelme cherchent à trouver une forme de faire sentir la scission traumatique. Tous les deux optent pour une narration qui met au centre le corps sans pour autant se perdre dans l'analyse des affects et des émotions. Au contraire, le corps avec ses besoins domine la perception et reprend deux fonctions : d'un côté, il est la source d'une souffrance individuelle et collective, de l'autre côté, il fonde la communauté humaine en tant qu'ensemble des êtres mortels et vulnérables.

L'aspect du genre détermine le point de vue de l'instance narrative et déplace la focalisation. Vivre dans un corps féminin ou dans un corps masculin influence la perception du monde ainsi que le dialogue avec les autres. Le raisonnement que l'usage d'une voix commune est surtout l'expression typique d'une position féminine s'avère être trop court dans le cas des œuvres citées,⁵⁷ car le « nous » joue un rôle important dans tous les textes qui portent sur une situation extrême. Par l'introduction d'un énonciateur pluriel, l'instance narrative ne se solidarise pas seulement avec les autres, vivants ou

morts, mais signale aussi la conscience d'une expérience collective à raconter. Tandis que le « nous » dans *Aucun de nous ne reviendra* renvoie à une collectivité multiple, la signification du « nous » dans *L'espèce humaine* se réfère principalement à la communauté des détenus politiques français, d'abord à Buchenwald, plus tard dans le kommando Gandersheim. Si chez Delbo le pronom personnel de la première personne au pluriel fait part d'un système de déplacements et d'interférences, le « nous » dans *L'espèce humaine* se trouve toujours en opposition avec la présence impersonnelle et omniprésente d'un « on ». C'est dans *Les paroles suffoquées* que Sarah Kofman expose par rapport à *L'espèce humaine* la fonction rythmant des « on », anonymes et indéfinis qui sonnent le glas de la singularité et la neutralisent, soulignant, par leur répétition, la situation panique du déporté, la perte du « je » et du nom propre [...]. »⁵⁸

Ces observations permettent de conclure à une différence essentielle de l'expérience concentrationnaire concernant le genre. Mais une telle affirmation ne tient pas compte des conditions diverses de déportation et d'internement, nommées clairement par Charlotte Delbo dans l'introduction au *Convoi du 24 janvier*. Robert Antelme souligne aussi dans *L'Avant-Propos* les différents degrés de l'oppression dans les camps de concentration en Allemagne et il conclut : « Je rapporte ici ce que j'ai vécu. L'horreur n'y est pas gigantesque. Il n'y a à Gandersheim ni chambre à gaz, ni crématoire. »⁵⁹ Que le monde dans *L'espèce humaine* soit exclusivement masculin est dû au fait que le kommando ne se compose que d'hommes. Les femmes que la voix narrative mentionne sont rares. D'abord, c'est la secrétaire allemande qui contrôle le narrateur quand il balaie. Puis c'est la fermière « rouge, forte »⁶⁰ qui tue les poulets que son fils, « Jeunesse Hitlérienne », porte au SS. À côté de ces femmes qui collaborent avec le système totalitaire, il y a aussi des personnages féminins qui remplissent une fonction positive. Dans la première partie de *L'espèce humaine*, intitulée « Gandersheim », le narrateur rencontre une jeune allemande en civil qui lui donne un morceau de pain, ce qu'il interprète comme acte de solidarité. Dans la deuxième partie, « La Route », les restes du kommando s'arrêtent dans un village où les gens donnent de la bière au SS et de l'eau aux détenus. Au moment où le narrateur se penche pour boire, une femme s'approche de lui et lorsqu'il s'adresse à elle en allemand, disant

⁵³ Charlotte Delbo, *La mémoire et les jours* (Paris : Berg international, 1995), 13.

⁵⁴ Delbo, *La mémoire et les jours*, 13.

⁵⁵ Delbo, *La mémoire et les jours*, 14.

⁵⁶ Delbo, *La mémoire et les jours*, 14.

⁵⁷ Vera Nünning et Ansgar Nünning, dir., *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (Stuttgart : Metzler, 2004), 146–147.

⁵⁸ Sarah Kofman, *Paroles Suffoquées* (Paris : Galilée, 1987), 53.

⁵⁹ Antelme, *L'espèce humaine*, 11.

⁶⁰ Antelme, *L'espèce humaine*, 82.

« Bitte ? », ce geste la fait tressaillir. Après avoir bu il lui remercie d'un petit signe de tête et puis il commente cette scène : « Un instant, devant cette femme, je me suis conduit comme un homme *normal*. Je ne me voyais pas. Mais je comprends bien que c'est l'humain en moi qui l'a fait reculer. S'il vous plaît, dit par l'un de nous, devait résonner diaboliquement. »⁶¹

Qu'est-ce que la conduite comme « homme *normal* » signifie dans ce contexte ? Pour un moment, le narrateur échappe au contrôle de la SS et des kapos, qui, selon le principe « Je ne veux pas que tu existes », cherchent à déposséder les déportés. Ne pas se voir a pour conséquence de ne pas être conscient de la perte du corps non plus, qui échappe au pouvoir de la volonté individuelle. Dans cette situation, le retour à la normalité implique la possibilité d'entrer en tant qu'homme en contact avec l'autre sexe. Mais cette reprise d'une allure normale ne dure que quelques secondes, car la femme recule face à l'apparence des hommes complètement épuisés. Le sujet décharné rentre dans la collectivité du « nous », reprend sa position dans la foule des camarades et l'instant d'une reconstitution de soi (même) est passé.

C'est sous le regard féminin que la voix narrative s'aperçoit de la confirmation de sa masculinité désormais dépourvue de sa force virile. Si les rencontres avec les femmes allemandes créent des moments échappatoires au système d'oppression, le fait de penser à la bien-aimée M. ne renvoie pas seulement à l'existence avant la déportation, mais aussi à l'intimité du couple et au désir sexuel forcément refoulés dans la communauté des déportés. Il y a deux scènes dans *L'espèce humaine* dans lesquelles la voix narrative évoque la présence de M. D'abord, c'est avant Noël, dans la première partie, que le narrateur réalise d'avoir déjà oublié sa voix et son rire, étouffés au fur et à mesure par les voix des copains et des allemands.⁶² Dans la troisième partie, « La Fin », le sujet qui parle regarde ses cuisses violettes, ses genoux énormes et son sexe plein de poux. Tandis que ses copains s'imaginent leurs femmes, il n'ose plus penser à M. car il sent ses forces diminuer. « Les femmes ne savent pas que nous sommes intouchables maintenant. Au kommando, j'appelais M... Je crois que je n'ose plus maintenant. Une brume m'enveloppe. J'use ma force à tenir debout et à écraser les poux. »⁶³

La mention de M. constitue un des rares moments dans lesquels la voix

narrative établit une référence autobiographique directe. Nous n'apprenons rien de sa vie d'avant la déportation et, en général, ses émotions n'entrent pas non plus dans la description de l'expérience concentrationnaire. Robert Antelme se comprend surtout comme porte-parole d'une collectivité masculine qui ne peut résister autrement au système de la négation totale que par la pratique quotidienne de solidarité. Dans la mesure où parler, raconter implique déjà un acte de résistance, *L'espèce humaine* met la lutte des déportés français contre la dégradation physique et morale au centre de l'écriture. Ainsi le récit oscille-t-il entre la perspective du sujet qui parle et celle du collectif des déportés politiques français qui, dans la hiérarchie du camp de Buchenwald, se trouvent au degré le plus bas. Comme les SS du kommando « n'ont pas de Juifs sous la main », les détenus français reprennent la fonction d'« une peste humaine ».⁶⁴

Même si les expériences d'Antelme et de Delbo diffèrent, tous les deux nous font voir la vulnérabilité de l'espèce humaine qui ne peut pas être divisée, ce qui, en fait, reste le message central des deux textes. En arrivant à Buchenwald, le plus grand choc pour Antelme, c'était l'imitation des SS par ses « semblables ». Le manque de solidarité entre les détenus déclenche une réflexion du narrateur sur les conditions dans lesquelles naît un kapo ou un autre « Funktionshäftling » qui, par contagion, comme il l'explique tout au début de *L'espèce humaine*, désigne ses camarades par un langage qui aurait dû être réservé aux SS. Cette volonté de comprendre marque les efforts de la voix narrative qui tantôt décrit, tantôt commente ce qu'elle a vécu. Malgré la coïncidence du « je » qui parle et du « je » qui subit ce qu'il raconte, l'instance d'énonciation reste à distance et reprend plutôt le rôle d'un réalisateur.⁶⁵ Le narrateur-réalisateur expose au lecteur l'interaction entre les victimes et les bourreaux et révèle la création d'une zone grise dans laquelle les limites entre innocent et coupable deviennent floues.⁶⁶ Assez rarement il laisse entrevoir sa propre douleur, la souffrance individuelle. En reprenant la distinction de Charlotte Delbo entre mémoire ordinaire et mémoire profonde, force est de constater que le narrateur de *L'espèce humaine* laisse surgir

⁶⁴ Antelme, *L'espèce humaine*, 81.

⁶⁵ Cf. Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans Robert Antelme, *Textes inédits : Sur L'espèce humaine : Essais et témoignages* (Paris : Gallimard, 1996), 173–190, 178.

⁶⁶ Cf. Silke Segler-Meißner, « Grauzonen », dans *Von Tätern und Opfern : zur medialen Darstellung politisch und ethnisch motivierter Gewalt im 20./21. Jahrhundert*, dir. par Claudia Nickel et Silke Segler-Meißner (Frankfurt a.M. : Peter Lang, 2013) 19–40, 31–34.

⁶¹ Antelme, *L'espèce humaine*, 255.

⁶² Antelme, *L'espèce humaine*, 114.

⁶³ Antelme, *L'espèce humaine*, 277.

l'univers du kommando Gandersheim en écartant sa souffrance. Ainsi, juste dans les moments dans lesquelles il se souvient de M., les traces du trauma deviennent sensibles.

Dans *Aucun de nous ne reviendra* la voix narrative ne mentionne pas seulement la différence entre les femmes juives et les détenues politiques françaises, mais révèle aussi une perception différente par rapport à l'humiliation masculine et féminine. Il y a deux fragments intitulés « Les hommes » qui montrent des scènes dans lesquelles la narratrice est témoin direct de la dégradation morale et physique des hommes. Au début de son temps à Auschwitz, elle décrit comment, le matin ou le soir, les femmes ont croisé les colonnes d'hommes juifs et non-juifs, enfermés en eux-mêmes sans jamais prêter attention aux femmes qui, elles, cherchent à entrer en contact avec eux et qui finalement leur lancent leur pain. Ce geste de solidarité qui aurait dû faire du bien aux hommes se renverse complètement et mène à une « mêlée », suivie d'une intervention du SS.

[...] Aussitôt, c'est une mêlée. Ils attrapent le pain, se le disputent, se l'arrachent. Ils ont des yeux de loup. Deux roulent dans le fossé avec le pain qui s'échappe.

Nous les regardons se battre et nous pleurons.

Le SS hurle, jette son chien sur eux. La colonne se reforme, reprend sa marche. Links. Zwei. Drei.

Ils n'ont pas tourné la tête vers nous.⁶⁷

Les hommes sont présentés comme une masse informe d'animaux qui réagit instinctivement et se trouve dans un combat pour survivre. Il n'y a aucune possibilité de communication et même les regards des femmes ne provoquent aucune réaction. Assister à cette métamorphose des hommes en loups correspond à la participation passive d'une perte d'identité qui a pour conséquence un changement de rôles, c'est-à-dire les femmes se trouvent ici dans une situation de supériorité morale. Même si elles aussi souffrent de faim, elles sont capables d'organiser quelque pain pour les hommes. Le spectacle d'une bataille pour un morceau de pain les fait éprouver de la pitié pour ces êtres « pitoyables, saignants de misère comme tous les hommes ici »⁶⁸. La communauté féminine ne garantit pas seulement le maintien de l'humanité, mais elle éprouve aussi de l'empathie, complètement disparue dans la colonne des hommes.

A la fin du premier volume de la trilogie d'Auschwitz, la narratrice décrit une scène qui correspond à cette première. Elle évoque la stérilisation des hommes qui a lieu dans le camp des femmes. De nouveau elle fait allusion à la gêne qu'elle éprouve en regardant les hommes qui attendent chacun pour soi et qui savent ce qui va se passer dans la baraque. Quand les hommes sortent, ils n'osent plus regarder les autres et la voix commente : « Comment dire la détresse dans leurs gestes. L'humiliation dans leurs yeux. »⁶⁹ Devenir témoin involontaire de la mutilation du corps masculin marque une dimension jusqu'alors inconnue de la souffrance humaine. Dans l'univers clos des détenues féminines, la présence des hommes actualise la conscience des rôles sexuels qui, dans la perspective de Delbo, sont organisés traditionnellement, c'est-à-dire selon un ordre hétéronormatif qui attribue aux hommes la force physique et aux femmes la force morale. Cette hiérarchie des sexes est déjà troublée en prison où les femmes réalisent que les hommes ont plus besoin de leur soutien que vice versa, ce que met en avant la narratrice dans le premier fragment intitulé « Les hommes » du deuxième volume de la trilogie, *Une connaissance inutile*.

Les hommes nous aimaient aussi, mais misérablement. Ils éprouvaient, plus aigu que tout autre, le sentiment d'être diminués dans leur force et dans leur devoir d'hommes, parce qu'ils ne pouvaient rien pour les femmes. Si nous souffrions de les voir malheureux, affamés, dénués, ils souffraient davantage encore de ne plus être en mesure de nous protéger, de nous défendre, de ne plus assumer seuls le destin. Pourtant, les femmes les avaient, dès le premier moment, déchargés de leur responsabilité. Elles les avaient tout de suite dégagés de leur souci d'hommes pour les femmes.⁷⁰

Pour Delbo, les hommes sont incapables de réagir autrement à la perte de leur masculinité que par le repli sur soi-même, ce qui est le cas en prison et plus tard au camp. La cohésion entre les déportés politiques, évoquée par Antelme, ne s'observe pas à Auschwitz, ce qu'affirme aussi le récit de Primo Levi. L'amalgame de toutes les nations et de toutes les langues rend la formation de communautés solidaires presque impossible. En revanche, le groupe des femmes auquel appartient Charlotte Delbo crée un espace autre dans lequel chacune est intégrée dans une culture d'empathie qui s'attache aux hommes – « Chacun est seul en soi-même »⁷¹ – et pareillement aux femmes faibles et impuissantes sans des ressources de résistance.

⁶⁷ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 36.

⁶⁸ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 36.

⁶⁹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 153.

⁷⁰ Delbo, *Une connaissance inutile*, 10.

⁷¹ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 152.

5. *Spectres, mes compagnons*

Dans le premier volume de la trilogie d'Auschwitz, l'instance narrative reste près des corps épuisés et mourants qui ne sont plus identifiables comme femme ou comme homme. Dans le fragment « Un jour », elle prête d'abord sa voix à une femme juive agonisante pour finalement détourner son regard et découvrir un garçonnet à l'entrée du block 25.

Debout, enveloppé dans une couverture, un enfant, un garçonnet. Une tête rasée, très petite, un visage où saillent les mâchoires et l'arcade sourcilière. Pieds nus, il sautille sans arrêt, animé d'un mouvement frénétique qui fait penser à celui des sauvages quand ils dansent. Il veut agiter les bras aussi pour se réchauffer. La couverture s'écarte. C'est une femme. Un squelette de femme. Elle est nue. On voit les côtes et les os iliaques. Elle remonte la couverture sur ses épaules, continue à danser. Une danse de mécanique. Un squelette de femme qui danse. Ses pieds sont petits, maigres et nus dans la neige. Il y a des squelettes vivants et qui dansent.⁷²

La déformation du corps due au processus de privation alimentaire systématique, aux appels interminables, au travail dur et aux coups de bâton rend impossible la classification de cette apparence d'un être présumé humain. Pendant les heures de l'appel, la narratrice observe l'agonie lente d'une jeune Juive qui déclenche le souvenir d'enfance de la mort de son chien Flac, « le premier être que je voyais mourir ». Par la description de ce corps féminin, la voix narrative efface les différences entre vie et mort, entre homme et animal et finalement entre le monde animé et le monde inanimé. Regarder ailleurs implique ici assister à la mort de ceux qui n'ont plus la force de résister. Si la couleur jaune constitue le lien associatif entre le manteau de la femme mourante et le chien Flac, « dont tout le corps s'arrondissait en squelette d'oiseau du musée », la décomposition corporelle s'avance dans la mesure où les forces vitales diminuent afin de transformer cette femme en « un sac jaune ». L'entrecroisement des deux scènes d'agonie, de la Juive dans le fossé et du chien Flac, établit une relation entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, entre le sujet qui parle et l'autre en train de mourir. Le point de vue glisse d'une focalisation zéro vers la focalisation interne de la Juive qui s'adresse aux autres : « Pourquoi vous étonnez-vous que je marche ? N'avez-vous pas entendu qu'il m'a appelée, lui, le SS qui est devant la porte avec son chien. Vous n'entendez pas parce que vous êtes mortes. »⁷³ En se mettant à

la place de cette femme épuisée, la narratrice sent aussi « les crocs du chien dans [s]a gorge »⁷⁴ qui finalement bondit sur la femme et la tue.

Contrairement à la documentation que Charlotte Delbo donne dans *Le convoi du 24 janvier* le premier volume *Aucun de nous ne reviendra* joue avec les attentes attachées au genre du récit de survie. Le sujet qui commence à raconter son expérience se trouve toujours du côté des victimes qui ne peuvent plus parler. Son récit est légitimé par la mort des autres devenus des spectres qui hantent sa mémoire et son imaginaire.⁷⁵ *Spectres, mes compagnons*, c'est aussi le titre d'une lettre de Delbo à Louis Jovet, dans laquelle elle décrit la force vitale des personnages fictifs, soit romanesques soit théâtraux, qui l'ont accompagnée en prison et au camp.⁷⁶ Le terme de « spectre » s'avère être autant ambigu que le « nous » polyvalent : d'une part il renvoie au processus de transformation poétique de la réalité physique en un monde fictionnel et « inépuisable ». L'épigraphe qui précède la lettre de Delbo à Jovet résume cette signification de manière très pertinente :

Les créatures du poète ne sont pas créatures charnelles, c'est pourquoi je les nomme spectres. Elles sont plus vraies que les créatures de chair et de sang parce qu'elles sont inépuisables. C'est pourquoi elles sont mes amis, nos compagnons, ceux grâce à qui nous sommes reliés aux autres humains, dans la chaîne des êtres et dans la chaîne de l'histoire.⁷⁷

D'autre part, le fait de devenir un « spectre » est associé à une diminution ou à une perte. Dans le fragment « Les mannequins », dans lequel la voix décrit l'agonie et la mort des femmes au block 25, les corps mourants ou déjà morts sont d'abord comparés aux poupées nues dans les vitres des galeries, que la narratrice se souvient d'avoir vu comme enfant, et ensuite aux « spectres » : « Il y a des spectres qui parlent. »⁷⁸ Les spectres semblent personnifier une troisième espèce, car ils n'appartiennent ni au monde des vivants ni à l'univers des morts. En même temps, leur image semble plus vraie et plus présente dans la mémoire de la voix narrative qui débute par la description des « mannequins » et des spectres au lieu de raconter son arrivée à Auschwitz. Si dans *Aucun de nous ne reviendra* le mot « spectre » signale l'effacement des

⁷⁴ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 48.

⁷⁵ Cf. Kathryn Robson, *Writing Wounds : The Inscription of Trauma in post-1968 French Women's Life-Writing* (Amsterdam : Rodopi, 2004), 157–182 (ces pages correspondent au chapitre « Ghost-writing the Holocaust : Charlotte Delbo's *Auschwitz et après* »).

⁷⁶ Cf. Charlotte Delbo, *Spectres, mes compagnons* (Paris : Berg international, 1995).

⁷⁷ Delbo, *Spectres, mes compagnons*, 5.

⁷⁸ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 32.

⁷² Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 44–45.

⁷³ Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, 47.

limites entre vivant et mort, il se réfère, dans le troisième volume *Mesure de nos jours*, à une séparation entre le sujet qui raconte et les autres. Tout au début, la narratrice évoque son retour à Paris en avion, dans lequel elle commence à réaliser son éloignement des autres revenantes. « Seules leurs voix demeuraient et encore s'éloignaient-elles à mesure que Paris rapprochait. Je les regardais se transformer sous mes yeux, devenir transparentes, devenir floues, devenir spectres. »⁷⁹

Par l'usage polyvalent du terme « spectre » Charlotte Delbo crée un lien entre les procédés poétiques et son expérience qu'elle ne peut articuler et transmettre qu'à travers un récit a-chronologique et associatif, qui nous confronte avec un monde à l'envers dans lequel tout est possible, même la métamorphose des détenus en êtres plus proches des animaux que de l'espèce humaine. La voix dirige notre regard toujours vers la souffrance des autres, nous montre des atrocités inimaginables, afin d'enregistrer les attaques des nazis contre l'humanité dans l'imaginaire collectif. Elle isole des scènes et des situations qui se répètent tout au long du premier volume et qui, dans la répétition, déploient leur potentiel irritant.

Dans *La mémoire et les jours* Charlotte Delbo compare le traumatisme d'Auschwitz à « une peau usée »⁸⁰ qui s'est renouvelée après son retour, sans avoir effacé les traces du passé. Son premier récit actualise cette scission traumatique par une écriture où se confondent les genres, les perspectives et surtout les différents niveaux diégétiques. Le seul point fixe dans le camp concentrationnaire, ce sont les compagnons de Delbo qui l'ont aidée à survivre et qui, par le don de l'empathie, forment un monde à part. Dans le récit de Robert Antelme ce n'est pas exclusivement la présence des autres qui garantit la survie du narrateur, mais ce sont les mots échangés furtivement avec des personnes inconnues qui reflètent la possibilité d'une compréhension muette et par cela d'une résistance à la destruction omniprésente. C'est le « langsam » du Rhénan à l'usine et c'est aussi le « Ja » du jeune Russe tout à la fin du récit, qui réaffirme la continuité de l'espèce humaine. Ainsi Delbo et Antelme, par leurs récits de survie, n'évoquent pas l'inimaginable mais cherchent à actualiser le camp comme traumatisme de leur mémoire profonde et aussi de notre mémoire collective.

Le testimonianze dei reduci italiani del lager di Flossenbürg

Chiara Nannicini Streitberger (Paris III/Bruxelles)

RIASSUNTO: L'articolo affronta l'analisi delle testimonianze scritte dei reduci italiani del Lager di Flossenbürg, ponendosi interrogativi che riguardano la testimonianza in genere: tra resoconto storico e autobiografia, cronaca e diario, questo genere ibrido presenta scelte stilistiche e aspetti semantici comuni, come per esempio i limiti del discorso, l'identità italiana, l'esperienza precedente di lotta antifascista, la conoscenza del tedesco.

PAROLE CHIAVE: testimonianza; campo di concentramento; deportazione; prigionieri politici; triangoli rossi

SCHLAGWÖRTER: Zeugenschaft; Konzentrationslager; Deportation; Politische Gefangene; triangoli rossi

Nell'ambito di una ricerca sulle testimonianze scritte degli ex deportati italiani nel campo di concentramento di Flossenbürg, s'impongono varie questioni di carattere più generale sull'aspetto testuale della testimonianza. Tali questioni sorgono già dalla semplice lettura ma ancor più dall'analisi della scrittura e delle scelte compiute rispettivamente dai diversi testimoni-narratori.

Scopo della ricerca è di prendere in considerazione questo *corpus* di testi, accomunati dalle motivazioni e dalle tematiche storico-biografiche, e studiarli per la loro natura di testi narrativi. Non si tratta di compiere il lavoro dello storico, già ampiamente disponibile ed esauriente per l'universo concentrationario in generale e, più specificatamente, per il lager di Flossenbürg. Non s'intende quindi verificare la veridicità delle testimonianze, confrontando per esempio le date e gli eventi raccontati da più testimoni per ottenere una ricostruzione storica attendibile che corrisponda alla realtà. D'altra parte, il fatto di non eseguire alcuna verifica di *attendibilità* non significa neppure trascurare il contenuto di questi testi, dacché proprio il contenuto giustifica gli aspetti testuali e le scelte narrative. È d'altronde impensabile prescindere dal contenuto di un testo in modo generale e assai più particolarmente nel caso specifico, avendo a che fare con testimonianze di

⁷⁹ Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours : Auschwitz et après III* (Paris : Minuit, 1971), 9.

⁸⁰ Delbo, *La Mémoire et les Jours*, 11.

deportazione e di prigionia, per le quali un'analisi puramente narratologica sarebbe un sabotaggio.

Mi sono posta all'inizio una serie d'interrogativi semplici, sulla cui base ho esplorato le testimonianze scoprendole da un altro punto di vista. Come l'autore o l'autrice abbia descritto i momenti cruciali della storia – basata sull'esperienza autobiografica, certo –, quali siano gli elementi prescelti per accompagnare il racconto, a chi si rivolga il narratore e in che modo, come scriva una tale testimonianza molti anni dopo i fatti narrati e quanto incida la distanza temporale sul testo: queste sono alcune delle domande iniziali, da cui scaturisce in parte la presente riflessione.

Le quindici testimonianze in italiano

Per cominciare, occorre precisare che il *corpus* è costituito da quindici testimonianze¹ scritte e pubblicate come libri indipendenti dal 1946 (data di pubblicazione del primo, *Il triangolo rosso del deportato politico N° 6017*, di Pino Da Prati) fino al 2006 (la data dell'ultimo testo d'Armando Attilio, *Dalla Val Sangone a Flossenbürg: un piemontese tra guerra e lager*). Ci sono sessant'anni d'intervallo tra la pubblicazione del primo e quella dell'ultimo, il che costituisce la prima grande differenza. La distanza temporale dagli eventi narrati è un fattore che incide sulla maggioranza dei testi. Basti pensare che, tranne la testimonianza citata di Da Prati e altre due pubblicate nel 1960², quasi

¹ Giannantonio Agosti, *Nel lager vinse la bontà* (Milano: Artemide, 1987); Attilio Armando, *Dalla Val Sangone a Flossenbürg: un piemontese tra guerra e lager* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2006); Elvia Bergamasco, *Il cielo di cenere*, a cura di I. R. Pellegrini e U. Perissinotto, (Portogruaro: Nuova dimensione, 2005); Vittore Bocchetta, '40 – '45, *quinquennio infame* (Melegnano: Montedit, 1995); Gaetano Cantaluppi, *Flossenbürg: ricordi di un generale deportato* (Milano: Mursia, 1995); Pino Da Prati, *Il triangolo rosso del deportato politico n. 6017* (Milano: Gastaldi, 1946); Italo Geloni, *Ho fatto solo il mio dovere*, (Pontedera: Bandedecchi & Vivaldi, 2001); Gianfranco Mariconi, *Memoria di vita e di inferno* (Sesto San Giovanni: Il papiro, 1995); Frida Misul, *Deportazione: il mio diario*, (Livorno: Benvenuti & Cavaciocchi, 1980); Goffredo Ponzuoli, "E il ricordo continua ...": *memorie di un ex deportato nei campi di sterminio nazisti* (Genova: Tip Graphotecnica, 1987); Sergio Rusich de Moscati, *Il mio diario: a vent'anni nei campi di concentramento nazisti. Flossenbürg 40301* (Fiesole: ECP, 1991); Pietro Pascoli, *I deportati: pagine di vita vissuta* (Lido, Venezia: Istituto Tipografico Editoriale, 1960); Sergio Sarri, *La scatola degli spaghi troppo corti* (Cuneo: L'arciere, 1999); Antonio Scollo: *I campi della demenza*, (Milano: Vangelista, 1975); Franco Varini, *Un numero un uomo*, (Milano: Vangelista, 1982).

² Si tratta della testimonianza del frate francescano Giannantonio Agosti, *Nel lager vinse la bontà*, la cui prima edizione risale al 1960, e quella di Pascoli, *I deportati*. Ricordiamo inoltre che Frida Misul aveva pubblicato una prima versione della sua testimonianza nel 1946, con il titolo *Fra gli artigiani del mostro nazista* (Livorno: Stabilimento Poligrafico Belforte, 1946).

tutte le altre sono pubblicate dal 1975 in poi, ovvero una trentina d'anni dopo l'esperienza autobiografica. La lunga attesa prima di scrivere si spiega con diverse ragioni: prima fra tutte la difficoltà dei testimoni a farsi ascoltare o pubblicare, nel periodo dell'immediato Dopoguerra, come ricordano anche gli esempi più celebri di Primo Levi e Imre Kerstész³. Un'altra ragione ovvia dipende dall'età dei testimoni i quali, giunti alla vecchiaia, sentono il bisogno di lasciare una traccia scritta dei loro ricordi e traumi. Quest'esigenza urgente di testimoniare *prima che sia troppo tardi* prende il sopravvento su esitazioni ben comprensibili e sentimenti che questi ricordi evocano, e che possono a loro volta costituire il motivo per non averlo fatto finora.

Appare tuttavia chiaramente che l'atteggiamento del narratore cambia a seconda dell'epoca in cui scrive e delle conoscenze che il pubblico può avere. Quando Ponzuoli racconta, per esempio, dell'incredulità di un ufficiale medico incontrato al suo ritorno in Italia (quando fu ricoverato con un peso di 29 kg e un rene rotto), la distanza temporale gli permette di scrivere:

Ora, dopo anni, vorrei poterlo incontrare, lui così convinto che stessi raccontando tante fandonie; ora che posso dimostrare che tutto quanto gli narrai allora era vero e che quei campi di sterminio erano veramente esistiti, come si comporterebbe?⁴

Oltre al *corpus* principale costituito da questi quindici libri, ci sono alcune testimonianze più brevi, edite in volumi collettivi – come quella di Goti Bauer –, altre testimonianze inedite e dattilografate, conservate in archivi e biblioteche di associazioni italiane o al Memoriale di Flossenbürg – come quella di Carlo Toniolo – e, infine, alcune testimonianze orali registrate su diversi supporti. Il presente studio si basa soprattutto sui testi pubblicati come libri, per la loro ampiezza, la loro coerenza e la loro costruzione narrativa completa, indispensabili criteri per l'analisi prevista.

I quindici testimoni sono tuttavia molto diversi gli uni dagli altri, da tutti i punti di vista. Prima di tutto, sono tredici uomini e due donne, il che si spiega certamente con le cifre dei prigionieri di Flossenbürg e dei suoi sottocampi. Allo stesso modo, adducendo ragioni storiche, si comprende il gran numero di prigionieri politici tra i nostri testimoni principali: quattordici

³ Ricordo il caso letterario costituito da *Se questo è un uomo*, di Primo Levi, e da quello corrispondente del romanzo *Essere senza destino* d'Imre Kertész (traduzione di Barbara Griffini, Milano: Feltrinelli, 2007). Per quest'ultimo caso, vedi anche il romanzo in cui l'autore racconta l'odissea del rifiuto editoriale: Imre Kertész, *Fiasco*, traduzione di Antonio Sciacovelli (Milano: Feltrinelli, 2011).

⁴ Ponzuoli, "E il ricordo continua ...", 31.

triangoli rossi su quindici, e una sola Ebreja, Frida Misul, d'altronde trasferita a Wilischthal dopo Auschwitz⁵. Queste differenze si fanno notare fin dal principio, ma ce ne sono ancora altre notevoli:

La data di pubblicazione, un problema sopracitato, che può influenzare direttamente non solo la questione della ricezione, ma anche gli aspetti stilistici. Per fornire un esempio, la prima testimonianza di Da Prati è impregnata di uno stile retorico assai di moda negli anni 30 e 40 ma superato oggi. Un altro esempio flagrante si trova in una delle ultime testimonianze, che fa allusione esplicita a un film molto popolare uscito al cinema nel 1997⁶.

Indelebile e onnipresente appare il livello culturale dell'autore e il suo grado di formazione. Abbiamo infatti da un lato Mariconti, giovane operaio della Pianura Padana, Scollo e Bergamasco, adolescenti al momento della deportazione (17 anni il primo e 14 la seconda), che scrivono in modo semplice e a tratti ingenuo e, dall'altro lato, Rusich De Moscati e Bocchetta, rispettivamente professori di italiano e di filosofia nei licei oppure Gaetano Cantaluppi, che era stato generale dell'esercito italiano, o ancora Giannantonio Agosti, frate francescano, che era confessore in lingue straniere al Duomo di Milano.

L'origine geografica costituisce un altro fattore importante di differenziazione. Poiché i trasporti per Flossenbürg partivano soprattutto dal campo di Bolzano, o da Trieste, la maggioranza degli autori proviene dall'Italia settentrionale e centro settentrionale: dalla Toscana, dalla Liguria, dalla Lombardia, dal Piemonte, dal Trentino e dal Veneto, ma anche dal Friuli e dall'Istria. Tale origine specifica si spiega naturalmente con la situazione storico-politica dell'Italia del 44: com'è noto, a quest'epoca la Linea Gotica tagliava la penisola in due.

Un altro criterio che incide profondamente sulle testimonianze scritte è l'impegno politico o qualsiasi altra forma di fede o di credenza politica e religiosa. Il fatto che siano in gran maggioranza prigionieri politici, infatti, non implica necessariamente che la partecipazione attiva alla lotta antifascista e il senso critico nei confronti dell'universo concentrazionario siano uguali per tutti. Per esempio, Armando è capo di una brigata partigiana e subisce numerose torture durante gli interrogatori in carcere: per lui, il

⁵ Misul, *Deportazione*, 31 e seguenti. L'autrice italianizza il nome del campo, che diventa "Villistat".

⁶ Bergamasco, *Il cielo di cenere*, 139: "Alle sette, mentre camminavamo per raggiungere le compagne, all'improvviso, come nel film di Benigni abbiamo visto tre carri armati uscire da un fosso. Ai nostri occhi ci sono sembrati enormi, immensi, come al bambino del film!".

campo di concentramento s'inserisce in un *crecendo* di umiliazioni e violenze. Bocchetta possiede un autocontrollo, una visione consapevole e cinica, cui contribuisce sicuramente la sua appartenenza alla gerarchia della resistenza armata. Il padre francescano Agosti non tralascia mai di commentare l'esperienza della prigionia da un punto di vista profondamente cristiano, che funge da sostegno e da criterio di giudizio. Cantaluppi, infine, fa prova di un buon equilibrio tra la rettitudine militare e l'umanità cristiana.

A complicare ulteriormente le cose, il fatto che alcuni reduci siano passati da diversi campi di prigionia, prima o dopo Flossenbürg. È quindi assai difficile tenere un discorso unitario senza precisare continuamente i luoghi e i momenti della loro prigionia. Quasi tutti descrivono il campo principale di Flossenbürg, certo, il che costituisce il fattore comune. Ma alcuni di loro ci sono rimasti pochissimo tempo (per esempio Geloni, trasferito quasi subito al sotto-campo di Hersbruck), altri descrivono con più dettagli il primo campo di concentramento in cui sono stati deportati (Auschwitz per Misul e Bergamasco e Dachau per Ponzuoli), e altri ancora hanno cambiato così spesso che non si soffermano più su un campo piuttosto che un altro: esemplare il caso di Armando, passato da Flossenbürg a Mauthausen, poi a Buchenwald, a Bergen Belsen, ritornato a Flossenbürg per poi finire la deportazione a Zwickau.

Anche gli errori e le incoerenze, lungi dal costituire un problema, possono invece documentare altri elementi essenziali. Per esempio, l'ortografia delle parole tedesche può indicare conoscenze linguistiche dell'autore precedenti alla prigionia oppure attestare l'apprendimento puramente orale della lingua – o meglio del gergo del campo. In modo analogo, errori cronologici o semantici confermano le condizioni psicofisiche dei deportati, di cui occorre tener conto anche trenta o quarant'anni dopo i traumi, al momento della redazione. Vorrei ricordare a questo proposito Pascal Cziborra nel suo recente saggio, quando nota che Elvia Bergamasco ha commesso un errore nella datazione del suo *Transport* per Chemnitz⁷. Si tratta del brano in cui la testimone descrive il Natale trascorso a Birkenau, mentre il *Nummernbuch* di Flossenbürg la contraddice, dimostrando che la ragazza era a Chemnitz fin dal mese di ottobre – come Cziborra fa notare nella sua argomentazione.

⁷ "Auch Elvia Bergamasco liegt in *Il cielo di cenere* bei ihren Zeitangaben deutlich daneben. Im Dezember 1944 will sie sich noch in Auschwitz befunden haben. Laut Flossenbürger Nummernbuch, wurde sie aber bereits am 24. Oktober nach Chemnitz überstellt", Pascal Cziborra, *Frauen im KZ: Möglichkeiten und Grenzen der historischen Forschung am Beispiel des KZ Flossenbürg und seiner Außenlager* (Bielefeld: Lorbeer, 2010), 307, 311.

Se quest'errore di datazione non cambia nulla, in sostanza, alla malinconica descrizione di un Natale in un campo, mi sembra invece interessante se preso come sintomo evidente dello stato di spossamento fisico e cerebrale della prigioniera, che non riesce più a distinguere i luoghi o a imprimerli nella memoria in modo distinto, per ricordarsene più tardi.

Diversi aspetti specifici dei testi si sono imposti all'attenzione come soggetti di riflessione, elementi di paragone. Essi costituiscono gli spunti metodologici di un'analisi in corso. Benché non sia qui possibile approfondirli, possiamo tuttavia presentarli uno dopo l'altro in modo sintetico.

I limiti della testimonianza

L'inizio e la fine della testimonianza non sono semplici delimitazioni della storia, ma possono offrire numerosi spunti di riflessione. Al momento stesso di prendere la penna, ogni testimone si dev'essere chiesto: "Che momento scegliere per l'avvio della storia?". Alcuni testimoni fissano l'inizio al tempo dell'infanzia, cominciando molto prima della deportazione e ripercorrendo anni di vita "normale". Tale scelta si riscontra per esempio nel libro di Mariconti, che scrive un'autobiografia divisa in due tomi, in una bipolarità che il titolo dell'opera ben riflette: *Memorie di vita e di inferno* – dove la prima parte, "Memorie di vita", serve da contrappunto all'esperienza della deportazione ("l'inferno")⁸.

La scelta dell'*incipit* non è mai casuale, tantomeno in testimonianze di questo tipo, che s'impongono di raccontare l'indicibile, di descrivere l'inimmaginabile, proponendo al lettore di capire o di cercare di capire. La preoccupazione di non essere creduti al momento della redazione, come anche l'angoscia provata durante la prigionia, di non poter ritornare per rivelare al mondo la realtà del *lager*, sono *topoi* presenti e costanti in tutti i testi: "Mai nessuno ci crederà se avremo la fortuna di sopravvivere e raccontare"⁹. L'*incipit*, punto strategico che capta l'attenzione del lettore, è impregnato di queste esitazioni e paure.

A parte Sarri e Mariconti, molti testimoni che sono ex partigiani e resistenti fanno coincidere naturalmente l'*incipit* del racconto con l'inizio della lotta armata, prima dell'arresto. Tale prassi consente al narratore di descrivere i suoi atti di uomo libero, prima di diventare una vittima priva d'identità. Il fatto di raccontare la propria lotta antifascista attiva e convinta, e non solo i

⁸ Mariconti, *Memorie di vita e di inferno*, 2–5.

⁹ Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 41. Sono le parole dette dall'amico Piero Squadrani.

torti e le sofferenze subite in nome di quella, permette di fornire le premesse alla prigionia, certo, ma anche di illustrare la propria esistenza di essere umano, prima della degradazione, e di descriverne l'identità intera, a tutto tondo, con le proprie scelte, i propri sentimenti, il proprio spirito d'iniziativa. Per queste ragioni non stupisce che alcuni testimoni dedichino una prima parte (che può occupare anche buona metà del libro) alle scelte di vita che precedono la deportazione, giustificano l'arresto, ma forniscono anche e spesso la motivazione a resistere durante i mesi del *Lager*.

Per molti di loro, è inconcepibile dimenticare la "battaglia". Lo stesso vale per l'arresto e il periodo dell'incarcerazione in Italia, durante il quale molti hanno subito interrogatori disumani con torture fisiche, e l'angosciante attesa della fucilazione imminente. Soltanto dopo queste tappe inderogabili del racconto possono cominciare il resoconto del *Transport* e della sopravvivenza nei campi.

La struttura tipica delle nostre testimonianze segue spesso questa progressione: resoconto della lotta armata (militare e/o partigiana), arresto, interrogatorio e tortura nelle prigioni della Gestapo, campo di smistamento di Bolzano, *Transport*, arrivo a Flossenbürg, vita e morte nel campo, trasferimento in altri campi/Marcia della Morte, liberazione e rimpatrio, ritorno a casa.

A questa struttura tipica fa eccezione una testimonianza, che propone la variante interessante di un *ex abrupto*, l'unico di tutto il *corpus*. *Il mio diario*, di Rusich, comincia direttamente nel sotto-campo vicino a Pirna, presso Dresda, e contraddice radicalmente quello che si è appena affermato¹⁰. Ma questo testo si distingue dagli altri da più punti di vista, come vedremo più avanti.

Per quanto riguarda la delimitazione finale, i libri si concludono quasi sempre con il ritorno a casa. Lieto per alcuni, tragico per altri, il ritorno a casa è un segmento narrativo che merita molta attenzione.

Spicca l'esempio di Da Prati, che rievoca il proprio ritorno alla terza persona, parlando di *un reduce* e trasgredendo alla prima persona del resto del libro. Una scelta narrativa estremamente interessante, in cui l'"io" cede il posto

¹⁰ "Questo 'Commando' è un piccolo distaccamento del Campo centrale di Flossenbürg: una località desolata accanto alla strada statale che da Pirna conduce verso Zittau e poi prosegue verso la Cecoslovacchia. La strada rimane per giorni e giorni quasi deserta poi improvvisamente si formano colonne di carri trainati da cavalli con gente appresso che segue faticosamente a piedi, molti trascinano un carretto a quattro ruote stracolmo di fagotti." Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 13.

all'uomo in generale, mentre la scena si fa assurda e riecheggia un'altra famosa storia di ritorno a casa, in quel caso di un soldato: il celebre radiodramma di Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür*¹¹.

A Savona la macchina non ha più proseguito. Ora il *reduce* sta attraversando come un inebetito, un automa, il corso principale della città.

Chissà perché la gente sui marciapiedi lo guarda con aria incuriosita? ... Egli cammina con un piccolo fardello sulle spalle, in uniforme militare da ufficiale dell'aviazione tedesca, a ostenta sul petto un distintivo: un nastrino rosso: è un *reduce* politico. Va avanti trascinandosi chissà dove, con lo sguardo ancora assente del moribondo.

Qualche cittadino gli si avvicina sorreggendogli il fardello; gli chiede:

– Scusi, viene dalla Germania? – Egli guarda il suo interlocutore senza rispondere come se bastasse il volto e lo sfinimento. – Ma lei deve riposarsi! Avrà molta fame! Chissà quanta strada ha fatto a piedi!

Altri ancora si avvicinano al *reduce*. Egli balbetta un po' fuori di sé:

– Non sono stanco! Sono venuto in macchina da Dachau ...¹²

La scelta di descrivere il proprio ritorno alla terza persona stupisce proprio in un testo come quello di Da Prati che, in altri momenti, si lascia andare a toni d'intensa retorica. Qui, il protagonista incarna la figura del *reduce* – parola ripetuta spesso nel testo, per insistere sull'anonimato e scandire il discorso – un *reduce* qualsiasi, il *reduce* assoluto, simbolico. Anche le persone che lo interpellano sono interlocutori qualsiasi, passanti, rappresentanti di una collettività che non ha visto niente ma che assiste incredula al ritorno dei sopravvissuti, in condizioni fisiche penose. Sembra un *reduce* qualsiasi – anche se, a tratti, ritorna a essere incontestabilmente il protagonista: lo dimostra il numero di deportato, n. 6017, citato spesso in queste pagine¹³. Ma occorre dirlo? Proprio questo numero, simbolo della perdita dell'identità nei lager, non riesce a restituire nome e cognome al *reduce*, in un giorno come questo. Proprio quando ci si aspetterebbe di veder infine riconosciuta la sua umanità, il giorno del ritorno a casa, quando sarebbe logico veder riconfermata la sua identità civile nel luogo a cui apparteneva, dalle persone che lo

¹¹ Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür: Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will* (Hamburg: Rowohlt, 1947).

¹² Da Prati, *Il triangolo rosso*, 344–345. Il corsivo è mio.

¹³ “Per due giorni il deportato n. 6017 è assistito dalla carità dei Padri Cappuccini e poi in macchina si avvia per la Liguria occidentale”. Da Prati fa uso del numero anche per il compagno di prigionia che viene a fargli visita: “rivedere l'ex deportato N. 3869”. Da Prati, *Il triangolo rosso*, 344, 346.

conoscevano, proprio in questo momento, invece, l'identità sparisce completamente e resta solo il numero da *Häftling*, che lo segna ormai per sempre. Il racconto alla terza persona continua per tutto il brano, fino alla fine del libro, a rafforzare la convinzione che Da Prati non descrive (solo) il proprio ritorno, ma il ritorno potenziale di tutti i superstiti: “Così, come lui, ritornano tutti i superstiti deportati politici in Italia, nelle loro case”¹⁴.

Un altro finale originale si trova nel libro di Bocchetta, il quale inscena un dialogo immaginario con i compagni morti che ritornano come spettri a parlare con l'io narrante. Tutta la sequenza è in corsivo, avvolta in un'atmosfera onirica e delirante, più incubo che sogno. Una messa in scena grottesca, che contrasta con il *cliché* rassicurante e positivo del ritorno a casa.

Dal buio esce Deambrogi e si siede vicino a Viviani, è triste, ha gli occhi gonfi di pianto: “Peccato!” singhiozza. “Peccato che tu non sia qui” ed i singhiozzi gli soffocano la voce: “Deambrogi, perbacco!” lo conforto. “Deambrogi, sei un uomo, non fare così” e lui smette di piangere, sorride e mi indica gli altri seduti vicini, in un crocchio nel buio: Bravo, Domaschi, Burattini e Zenorini.

“Arturo!” grido. “Dove sei stato? Ti ho cercato a Hersbruck, non t'ho visto, non sei più tornato ... e voi, Domaschi, Burattini, Bravo, dove vi hanno portato? E tu, Viviani? Ricordi Viviani? Ricordi, occhio d'aquila, gamba di cicogna?”. Viviani non ride, Viviani resta serio e severo come un monumento di marmo”¹⁵.

Rileggendo l'ultima frase categorica, alla luce dei dialoghi con i morti che la precedono, la situazione si capovolge: il *reduce* testimone non avrà interlocutori al suo ritorno a Verona, è vero, ma anche perché continua a dialogare con i suoi compagni. I fantasmi con cui parla nel suo delirio rimpiangono che lui non sia con loro: la prigionia, pur nella sua conclusione funerea, significa amicizia e parola, mentre la vita potrà essere soltanto solitudine e silenzio.

Alcuni testimoni proseguono il racconto della propria vita dopo il 45, come Ponzuoli, Mariconti e Scollo. Ma la loro scelta non è più ottimistica di Da Prati e Bocchetta, anzi: traspaiono in ogni riga amarezza e disillusione. L'attesa impotente di una pensione d'invalidità per Ponzuoli, l'impegno politico dapprima entusiastico e poi deluso per Mariconti, la scoperta della misera accoglienza e della mancata riconoscenza sociale e politica, riassunta da Scollo in poche righe:

Più gli anni passano più restano vivi nel mio ricordo i compagni di deportazione, cui si aggiungono in seguito i morti dopo il rimpatrio. Fra questi

¹⁴ Da Prati, *Il triangolo rosso*, 346.

¹⁵ Bocchetta, '40 – '45, *Quinquennio infame*, 171, il corsivo è dell'autore.

Dorino, che ha lasciato la moglie e due figli piccoli, senza aiuti né pensione, a causa di incuria, dimenticanza, leggi inique. È così per tutti coloro che sono morti in conseguenza della deportazione, ma dopo la liberazione: la pensione di guerra non viene riconosciuta senza adeguati documenti, certificati, timbri, e qui non c'è da pensare che i nazisti rilascino certificati di malattia contratta nel Lager.

Col tempo i superstiti hanno riacquisito l'aspetto di tutti gli altri. Ma non sono come gli altri: il fisico, l'animo, le memorie sono rimasti segnati¹⁶.

I pochi testimoni che proseguono la narrazione oltre la conclusione "storica" del 1945, come Scollo, raccontano un'altra triste storia, spesso trascurata: la lotta burocratica e civile dei superstiti per essere riconosciuti e aiutati (il che significa anche rispettati), l'inefficienza dei servizi sociali, l'indifferenza delle istituzioni, o addirittura l'incredulità della gente. Leggere queste ultime frasi di Scollo ci riporta al bel libro di Charlotte Delbo, *Le convoi du 24 janvier*, che mette ben in evidenza questa squallida conclusione¹⁷.

I documenti allegati e il materiale fotografico

Raramente la testimonianza scritta è costituita esclusivamente da un testo; assai più spesso è arricchita e corredata da un apparato documentario che suscita qualche altra riflessione. L'esigenza di inserire e aggiungere documenti che possano confermare, provare e approfondire lo scritto è infatti condivisa da tutti i testimoni, senza distinzione. Gli allegati occupano molte pagine e s'impongono all'attenzione del lettore per il loro aspetto iconografico. Tuttavia, appartengono a categorie diverse, che possiamo cercare di elencare qui sotto:

– i documenti personali che provano la veridicità dell'esperienza, come la foto del numero di matricola sulla stoffa dell'uniforme, la carta d'identità o la tessera di partigiano, le lettere o le fotografie, la copia della pagina del registro del campo.

– i documenti che permettono di approfondire gli eventi storici o forniscono una documentazione più vasta: la cartina geografica dei campi di concentramento d'Europa, le numerose foto di campi di concentramento – tra cui alcune ben note, scattate alla liberazione –, che costituiscono un inserto oppure sono integrate al corpo del testo.

– i disegni fatti dai testimoni stessi e che possono quindi illustrare alcuni episodi che raccontano. Si trovano numerosi schizzi e disegni nei testi di Bocchetta e Rusich.

– le testimonianze di altri compagni, più brevi, aggiunte però alla fine del libro.

I documenti personali che legittimano la storia raccontata, e la documentazione informativa riguardante altri campi di concentramento o il sistema concentrazionario in generale, sono inseriti nel libro senza un criterio preciso. Si trovano inframezzati tra una pagina e l'altra ma per tutta la durata del libro (Da Prati, Pascoli, Misul, Cantaluppi), oppure raccolti in un solo punto del volume, al centro o alla fine (Varini, Ponzuoli, Rusich, Bergamasco). Rare sono le testimonianze prive di questo apparato paratestuale. Quelle che ricorrono alla documentazione sui campi di concentramento in generale, con immagini tratte dagli archivi fotografici di Buchenwald o di altri campi non precisano necessariamente nelle didascalie la differenza di luogo, lasciando pensare al lettore inconsapevole che si tratti d'illustrazioni del campo in questione: per esempio, le didascalie alle immagini nel testo di Da Prati riprendono citazioni del libro, pur mostrando materiale fotografico vario, riguardante soprattutto lo sterminio di massa. Altre edizioni, invece, sono corredate di didascalie esaurienti e dettagliate, che costituiscono piccole sezioni di approfondimento sulla questione: per esempio, l'appendice alla fine del volume di Varini, oppure la sezione centrale nel libro della Bergamasco che s'intitola "Luoghi e immagini"¹⁸. Quest'ultima, in particolare, ci sembra esemplare nella prassi di illustrare diversi soggetti contemporaneamente. Accanto alla foto della giovane Elvia in compagnia di un'amica è inserita una foto storica della deportazione degli Ebrei, accompagnata dalla didascalia: "Un'immagine tratta dalla celebre sequenza della selezione degli ebrei ungheresi al loro arrivo ad Auschwitz nell'estate 1944"¹⁹. Siccome Elvia Bergamasco non è né ebrea né ungherese, l'accostamento fotografico si basa

¹⁶ Scollo, *I campi della demenza*, 115–116.

¹⁷ Charlotte Delbo, *Le convoi du 24 janvier* (Paris: Minuit, 1965). Mediante una lista di schede concise e quasi burocratiche per tutte le donne che furono deportate ad Auschwitz nel suo stesso *Transport*, la Delbo racconta la storia che hanno vissuto, la prigionia e la morte che hanno subito. Per le poche superstiti del convoglio, la raccolta d'informazioni e la redazione della Delbo continuano oltre il 45, dando notizie precise sui rari riconoscimenti e sulle scarse pensioni ottenute a fatica. Questi brani lasciano un'impressione di amarezza e di squalore sul periodo del Dopoguerra che si ritrova tale quale nelle ultime pagine di alcuni testimoni italiani.

¹⁸ Varini, *Un numero, un uomo*, 113–124; Bergamasco, *Il cielo di cenere*, 151–188.

¹⁹ Bergamasco, *Il cielo di cenere*, 168–169 circa (la sezione "I luoghi e le immagini" non ha pagine numerate).

sul criterio tematico della deportazione, preso in senso lato e proposto al lettore con associazioni di questo tipo. È chiaro che tali decisioni sono prese in accordo con l'editore al momento della pubblicazione, se non addirittura proposte dall'editore stesso. La presenza di materiale fotografico di questo tipo influenza sicuramente la ricezione del lettore, sia al momento di prendere il libro in mano, per la prima volta, sia durante la lettura. A maggior ragione quando una tale fotografia si trova in copertina, come per esempio nel libro di Rusich de Moscati, e in quello di Elvia Bergamasco. Il primo presenta in copertina un ingrandimento ritoccato della celebre foto del bambino ebreo con le braccia alzate, foto presa durante il rastrellamento del ghetto di Varsavia, il secondo libro mostra un'immagine di prigioniero dietro il filo spinato del lager femminile di Mauthausen, al momento della liberazione.

Per questi e altri motivi, l'argomento del paratesto "documentario" potrebbe dar luogo a riflessioni più ampie altrove. Qui ci limitiamo a constatarne la frequenza e a ipotizzare un nesso tra testimonianza scritta e immagine d'archivio.

La comprensione del tedesco, lingua di sopravvivenza

Per la gran maggioranza dei prigionieri italiani, il tedesco era una lingua ignota prima della deportazione. Segnaliamo subito due eccezioni: quelli che venivano dall'Istria o dalla regione di Trento, che padroneggiavano molto bene questa lingua (Rusich, Agosti), e quelli che l'avevano imparata per motivi professionali o di studio (Cantaluppi). La massa degli Italiani era sprovvista anche di quella capacità di comprensione superficiale del tedesco che contraddistingueva altre popolazioni d'Europa. La non comprensione totale degli ordini dei Kapò o di quelli delle guardie seminava un vero e proprio panico tra le file dei deportati italiani (o tra quelle di altre nazionalità nella stessa situazione), faceva sembrare gli ordini ancor più spaventosi e costituiva un grande soggetto di discussione negli scambi tra i prigionieri, quando non addirittura un motivo di aiuto reciproco. Anche nelle testimonianze si coglie molto bene tale dolorosa consapevolezza di non comprensione assoluta del tedesco – o della lingua ibrida gridata nei campi, che si tramuta in paura, poi panico e induce molti prigionieri all'errore.

Quello che potremmo definire *terrore linguistico* costituisce davvero un tema ricorrente, nelle testimonianze italiane di Flossenbürg, e si esprime in modi diversi, secondo le origini del testimone o la durata della deportazione. Coloro che capiscono il tedesco traducono gli ordini ai compagni, facendo

funzione di interpreti fino a diventare, in alcuni casi, persone di riferimento per tutti, veri e propri eroi, angeli custodi del campo di Flossenbürg, come attestano le figure di Teresio Olivelli, di Luigi Villa e di Paolo Carpi, ricordati da molti testimoni²⁰. Il terrore linguistico comincia a farsi sentire fin dal *Transport*, e ricompare in tutta la sua forza all'arrivo del campo, nella scena che si ripete analoga in moltissime testimonianze:

Poi gli inservienti delle docce, che portavano un triangolo verde [...], ci ordinarono di entrare. *Ce lo dissero nella loro lingua, l'interprete si era allontanato e noi non capivamo*: allora brandirono dei grossi tubi di gomma e a forza di botte ci fecero capire tutto, di lavarci e di rivestirci²¹.

Il terrore linguistico, da non sottovalutare rispetto alle umiliazioni fisiche e psicologiche, fa parte delle primissime impressioni condivise da tutti, e genera un primo grande ostacolo per i nuovi arrivati: la necessità di imparare a memoria il proprio numero di matricola, indispensabile per rispondere all'appello e reagire prontamente in qualunque altra situazione critica. Ecco come Varini lo ricorda:

Mi feci ripetere da Olivelli il mio numero e mi avviai. Dovevo percorrere un tratto di strada per giungere alle latrine, prima di entrare dovevo togliermi il berretto e, inquadrato dal proiettore della torre di controllo, urlare il mio numero di matricola: hundertsiebzehnnullfünfundsechzig (117.065); dopodiché dovevo procedere²².

Imparare la cifra che sostituisce l'identità e coglierla al volo nel modo precipitato con cui i Kapò la proferiscono, era qualcosa di difficile ma di fattibile, con un po' di esercizio e qualche aiuto, come Varini e altri raccontano. Ben più arduo era invece capire ordini più complessi in un *Kommando*, o spiegare le proprie ragioni in caso di problema: ed era spesso una questione di vita o di morte. L'apprendimento della "lingua di sopravvivenza", doveva farsi molto in fretta e passava spesso attraverso l'aiuto dei compagni che capivano già o che imparavano prima²³. Dopodiché, ognuno si salva come può. Non man-

²⁰ Olivelli è citato da numerosi testimoni, da Bocchetta che si trova a Hersbruck insieme a lui (Bocchetta, *Quinquennio infame*, 120), e da Varini, che gli dedica un lungo brano (Varini, *Un numero un uomo*, 70). Luigi Villa, che traduce di nascosto dal tedesco all'italiano, è ricordato da Rusich (Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 20). Il giovane Paolo Carpi compare più volte accanto a Scollo, suo compagno di prigionia (Scollo, *I campi della demenza*, 74-75 e *passim*).

²¹ Scollo, *I campi della demenza*, 33. Il corsivo è mio.

²² Varini, *Un numero un uomo*, 71.

²³ "Per i compagni più anziani e digiuni completamente di ogni elemento della parlata teutonica perdo del tempo con pazienza ad insegnar loro il proprio numero così precipitosamente

cano gli esempi di situazioni in cui i prigionieri si sono fatti capire e si sono salvati grazie a una frase miracolosamente detta in tedesco: ricordiamo il caso di Scollo, che si difende da una falsa accusa al cospetto di una SS, con grande stupore del Kapò incredulo²⁴.

Sempre in quest'ambito, è interessante notare che la "lingua di sopravvivenza" del campo, quell'ibrido di tedesco, di polacco, di russo e di altre parole che formano il gergo parlato dai gerarchi e potenti, lascia tracce evidenti nei testi scritti. Anche al di fuori di Flossenbürg gli esempi abbondano, a cominciare dal *Wstawac* di Primo Levi²⁵. I testimoni divenuti narratori riportano tali parole come le hanno sentite, in una specie di *trascrizione mimetica uditiva*. Tali parole sono caratterizzate per esempio da errori di ortografia che attestano l'apprendimento esclusivamente orale da parte di chi scrive: come *Austen* per *Aufstehen*, *Minski* per la ciotola, e via di seguito²⁶. La persistenza indelebile di queste parole nella memoria e la loro trascrizione "letterale" richiama l'impressione profonda provata all'udire queste parole nel contesto del *lager*: infatti, il testimone non pensa neppure a tradurre i termini direttamente in italiano, ma preferisce trascriverli in originale nel testo e fornire piuttosto la traduzione tra parentesi, in qualche raro caso²⁷, oppure lasciare che il lettore li capisca da solo. In modo forse inconsapevole, il testimone intende conservare l'effetto sonoro e spaventoso della parola, come risuonava nella realtà del campo. Nessuna traduzione potrebbe rendere quest'effetto.

Il narratore non può sopprimere il termine tedesco in favore di una traduzione anche per altri motivi. Nella sua concretezza e autenticità, esso collega la dimensione dell'esperienza e del trauma a quella del ricordo e della scrittura, ed è perciò necessario, insostituibile – mentre la traduzione italiana corrispondente è venuta molto più tardi, forse al momento stesso di redigere le proprie memorie. La terminologia tedesca del *lager* è onnipresente nei

come viene pronunciato durante l'appello. Apprendono e come, meglio del previsto", Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 19.

²⁴ Quando il Kapò zigano lo accusa di sabotaggio, Scollo dimostra l'infondatezza dell'accusa in un tedesco basilare ma comprensibile: cfr. Scollo, *I campi della demenza*, 58.

²⁵ Cfr. Primo Levi, *La tregua* (Torino: Einaudi, 1963), 7.

²⁶ Armando, *Dalla Val Sangone a Flossenbürg*, 95; Geloni, *Ho fatto solo il mio dovere*, 20.

²⁷ Vedi per esempio: "Ruhe, Ruhe, schlafen, schlafen! (Silenzio, dormite)", e "Risunarono nuovamente le grida 'Arbeit, Arbeit' (al lavoro), e verso sera 'Fertig, fertig' (finito)", in Scollo, *I campi della demenza*, 43, 45; "Mutze aus! – Mutze ab" ("Giù il berretto, su il berretto!"). Per ore, senza soluzione, *ab, aus, ab, aus*. I più deboli non si reggono; alcuni, i più anziani, muoiono subito per beffare la tortura di vivere: i pezzi caduti sono subito tolti di mezzo", in Bocchetta, *Quinquennio infame*, 125.

resoconti di deportazione, che siano scritti in italiano o in altre lingue. Invece la sua traduzione italiana (o francese, o polacca, o russa), è venuta dopo, ed è quindi secondaria, accessoria. Naturalmente, anche la distanza temporale e la conoscenza del pubblico influiscono sulle scelte linguistiche: negli anni Novanta, i termini del Lager sono ormai entrati nel vocabolario comune e possono essere riconosciuti da qualsiasi lettore, senza avere nozioni di tedesco. Tutti i testimoni di questo periodo possono quindi parlare di *Transport*, di *Appelplatz*, di *Block* (scritto anche *Blok*) e di *Kapò*²⁸, senza rischiare di non essere compresi.

Livello di cultura e stile

Diverse testimonianze sono ben scritte, in un italiano corretto e notevole, come per esempio quelle di Cantaluppi e Agosti. Questi due libri, ristampati più volte, sono d'altronde più disponibili di altri – forse anche perché sostenuti dalle rispettive istituzioni. Tuttavia, pur senza aver ottenuto un tale successo editoriale, altre due testimonianze spiccano per il linguaggio elegante e forbito, lo stile scorrevole e piacevole alla lettura: quelle di Vitto Bocchetta e di Sergio Rusich de Moscati, i due professori ai quali si è già accennato.

Può fungere da esempio un brano in cui Bocchetta descrive il suo arrivo a Hersbruck:

La grande autorità *locale* è lo *Schreiber*, detto anche *block-aeltester*, kapo onnipotente, padrone assoluto di anime e corpi, il Satanasso della nostra residenza di quattrocento dannati. Percosse, sottomissione, paura, non capire e morire. Questa è la realtà irreali di quest'allucinazione. Flossenbürg [sic] è passato ad essere il Limbo, Bolzano lo Stige e gli Scalzi il paradiso perduto²⁹.

Com'è possibile notare in queste poche righe, Bocchetta fa largo uso dell'allegoria e della metafora. Il suo linguaggio ricco, elaborato e quasi barocco non appesantisce tuttavia la struttura della frase e il ritmo della narrazione, che al contrario sorprendono piacevolmente il lettore con le metafore e le immagini che sopraggiungono inaspettate anche nelle situazioni più drammatiche.

Assai diverso da quello di Bocchetta ma altrettanto interessante, il libro di Rusich presenta uno stile meno sontuoso, meno ironico, privo di allegorie ma invece semplice, cristallino, limpido, che tocca direttamente il cuore. Un

²⁸ Geloni, *Ho fatto solo il mio dovere*, 25–26.

²⁹ Bocchetta, *Quinquennio infame*, 126.

resoconto degli avvenimenti molto sobrio e poetico insieme. Ecco il brano che narra l'esecuzione dei prigionieri russi sulla piazza dell'appello:

Io non voglio guardare, pure devo essere testimone di quello che accade. Al momento fatale della prima esecuzione chiudo gli occhi, dopo un po' li riapro per constatare se è finita l'agonia. In quel petto ignudo, strozzato il collo, il cuore ancora batte con estrema violenza. Abbasso il capo e non lo sollevo più. Ritorniamo in baracca ed io cammino guardando le punte dei miei zoccoli di legno; dentro mi sento distrutto³⁰.

La lettura di queste due testimonianze spinge alla riflessione. Il loro impatto sul lettore è diverso da quello degli altri libri grazie allo stile elegante, alla costruzione narrativa, ma anche e soprattutto alla profondità della riflessione umana che sostiene e commenta il resoconto dei fatti.

Citazioni e riferimenti culturali possono anche indicare il grado di cultura, ma dipende dal modo di inserirli e dalla quantità. Per esempio, i riferimenti generali alla cultura italiana abbondano, prima fra tutti l'allusione all'*Inferno* di Dante che si trova innumerevoli volte nel nostro *corpus* ristretto come altrove³¹. Ma della *Commedia* di Dante alcuni testimoni mostrano una conoscenza più approfondita, come Bocchetta, Cantaluppi, Rusich. Oltre a Dante, altri riferimenti culturali propongono un elemento di paragone con la realtà vissuta: la celebre descrizione della peste fatta da Manzoni nei *Promessi sposi*, il testo di Pellico sulla prigione austro-ungarica dello Spielberg, Vittorio Alfieri, o ancora il *Candido* di Voltaire, su cui Bocchetta discute in francese con un medico del *Revier*³². Ogni testimone ha il proprio bagaglio culturale, certo, ma ognuno, allo stesso modo, sente l'esigenza di trovare un modello che possa illustrare o spiegare la realtà inammissibile del campo. Armando, per esempio, fa riferimento a un affresco in una chiesa di campagna che rappresenta una scena dell'Apocalisse – visto per caso negli anni della macchia – e lo mette in relazione adesso, con quanto vede intorno a sé.

Un altro aspetto stilistico importante che contraddistingue alcune testimonianze e non altre consiste nell'uso dell'ironia. Nel caso più tipico, questa è usata come un'arma lanciata contro gli aguzzini – una piccola rivincita

³⁰ Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 38.

³¹ Oltre al brano di Bocchetta sopracitato, si ricordi la frase "Lasciate ogni speranza voi che entrate" citata da Scollo, *I campi della demenza*, 32.

³² Rispettivamente, i "monatti" di Vittore Bocchetta, in *Quinquennio infame*, 115. L'allusione ad Alfieri e a Pellico in Sergio Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 65, 165. La discussione su Voltaire di nuovo in Vittore Bocchetta, *Quinquennio infame*, 136.

del testimone-narratore rispetto al prigioniero in loro balia. Per esempio, Cantaluppi non risparmia l'ironia nel presentare il Kapò "musicista":

La domenica, il maestro dirige una banda di ottoni che si esibisce fra la più completa indifferenza dei deportati, nella *Wäscherei*.

Questo grande artista uccise il padre perché gli negò del denaro. Transfuga dopo il delitto, ritornò a casa qualche tempo dopo e, trovata la madre in lutto e in lacrime, non sopportò, figlio amoroso, tanto strazio ed uccise anche lei.

Per titoli, ossia per aver ucciso a botte parecchi internati, le SS, riconoscendo, lo fecero caposervizio³³.

Se è frequente cogliere il tono di sarcasmo qui adottato da Cantaluppi, nel caso di Bocchetta, però, l'ironia non si rivolge soltanto agli aguzzini, ma s'insinua proprio laddove non ci si aspetta di trovarla. Essa colpisce tutti allo stesso modo, aguzzini e vittime, momenti e luoghi. Regna sovrana perfino sui brani più tragici e miseri. La ritroviamo per esempio nella descrizione della "stufa umana" che i prigionieri formano con i loro corpi ammassati cercando di riscaldarsi.

"*Raus, Raus, Raus!*". Il randello stavolta è più veloce di me.

Fuori! Fuori! C'è una forte bufera di neve e siamo in settembre. Neanche le stagioni si rispettano in Germania. Tremiamo e il nostro freddo è più freddo delle nostre lacrime e i nostri nasi s'induriscono in ghiaccioli.

Qualcuno grida qualcosa che non capisco e tutti corrono uno contro l'altro. Come i buoi muschiati dell'Artico, facciamo circolo uno addosso all'altro. I più fortunati sono nel centro, chi arriva dopo ripara chi arriva prima. Stiamo lì fuori per più di due ore, due ore che sembrano secoli e ancora ci resta la forza di chiederci perché³⁴.

La testimonianza indiretta: ricordo dei compagni

Il testimone non è solo. Se sembra esserlo al momento di scrivere, unico sopravvissuto, è in realtà circondato da una moltitudine di compagni e amici stretti, che diventano quasi coprotagonisti della sua testimonianza. Poiché i compagni di deportazione sono quasi tutti scomparsi, il narratore sente il dovere di farne il ritratto per il lettore, e di testimoniare anche per loro, ripetendo cosa hanno detto, quello che hanno sofferto, come sono morti. Un tale sentimento solidale, tanto comprensibile quanto ammirevole e umano, si manifesta in vari modi nel testo.

³³ Cantaluppi, *Flossenbürg*, 61.

³⁴ Bocchetta, *Quinquennio infame*, 119.

Possiamo trovare per esempio un elenco dettagliato di nomi, che ricorda tutti i compagni in una determinata situazione – come la formazione di un Kommando o di un Transport. Non importa al testimone che l'elenco appesantisca la scorrevolezza del racconto, perché si sente in obbligo di citare tutti quelli di cui si ricorda:

Alcuni giorni dopo, improvvisamente, dopo la conta, il Blockältester mi chiamò insieme ad Angelo Bertani, Carlo Trezzi, Pietro Strada, Paolo Carpi, Gianni Riccardi, Beppe, Massimo Carrito, Vincenzo Attimo, un genovese e un paio di giovani di cui non ricordo il nome, tutti minori di diciotto anni: ci misero in fila e via!³⁵

Ancora più spesso, il narratore prende in considerazione un personaggio in particolare, un compagno di sventure diventato un carissimo amico, che non è sopravvissuto. Nella redazione della testimonianza, come nella memoria del testimone, l'amico svolge un ruolo centrale, sempre presente a fianco dell'io narrante. Come Primo Levi con il personaggio di Alberto negli episodi di *Se questo è un uomo* o in altri scritti, anche alcuni dei nostri testimoni sono sempre accompagnati da un amico, che diventa a tratti un *alter ego* del narratore.

Ricordiamo per esempio la figura di Piero Squadrani per Rusich de Moscati: un amico assassinato durante la Marcia della Morte, quasi alla fine della prigionia. Rusich ne fa il ritratto in senso proprio e figurato: con le matite, disegnandone il viso a memoria e inserendo il disegno nel libro³⁶, e con le parole, raccontando di lui in modo affettuoso e commovente. Questo doppio ritratto diventa la lapide che l'amico non ha avuto, un omaggio postumo alla sua sofferenza e lotta per la vita.

Il mio caro amico e coetaneo Piero Squadrani morì prima, in territorio cecoslovacco, ai confini con la Germania. Dopo giorni e giorni di permanenza forzata nei carri merci senza copertura, viaggiando senza meta da una stazione all'altra nello stretto corridoio del territorio tedesco non ancora occupato, ai prigionieri fu concesso di scendere per i loro bisogni corporali.

Con l'ingenuità che gli era propria si allontanò di alcuni passi dirigendosi verso un cumulo di rape marce [...]. Quando i suoi compagni si accorsero che il vecchio posten imbracciava il lungo fucile prendendo la mira verso di lui, lo chiamarono con grida accorate e come si voltò la pallottola di precisione lo centrò nel bel mezzo della fronte.

Nella dedica commemorativa i suoi genitori, a Gorizia nel Luglio del 1945, scrissero di lui:

Pierpaolo Squadrani
D'anni 19, universitario
internato quale "lavoratore"
al Campo di Concentramento di Flossenburg
il 16 Dicembre 1944
assassinato da militare tedesco
a Lobositz il 28 Aprile 1945
Germania! ...³⁷

In questo caso, non solo la dedica dei genitori, ma la testimonianza stessa funge da lapide all'amico, riproducendone l'aspetto e la funzione sulla pagina.

Un ricordo più commovente può andare a un compagno particolare, che si distingue dagli altri per una ragione precisa. Per esempio, Teresio Olivelli è ricordato dalla maggioranza dei testimoni per aver aiutato gli altri come *Dolmetscher* e, più tardi, come *Schreiber* in un blocco di Hersbruck. Olivelli prodigava aiuti con generosità e abnegazione, senza mai stancarsi né perdere la forza d'animo. La sua rettitudine nei campi, unita alla sua fede cattolica, che non l'hanno risparmiato dalla morte, hanno giustificato vari riconoscimenti, tra cui la decisione della Chiesa cattolica di avviare la procedura di beatificazione, in tempi recenti. Un altro esempio che troviamo in Rusich è quello del professor Diena di Torino, medico e professore universitario, attivo nel *Revier*, che donava il suo pane per procurarsi la carta destinata alle medicazioni dei feriti. Rusich ne lascia un ritratto commosso e intenso³⁸.

Qualche volta, la testimonianza ricorda un compagno scomparso verso il quale il testimone sente un senso di colpevolezza profonda. Può esserci una ragione precisa, una responsabilità, un'implicazione involontaria nella morte o nella deportazione dell'altro. Naturalmente, il senso di colpevolezza nei confronti dei compagni morti nel lager, soprattutto di quelli per cui si sente un forte affetto, può manifestarsi anche senza ragione apparente, per il semplice fatto di essere sopravvissuto. Il reduce testimone, pur consapevole di essere scampato alla morte per una concomitanza di fattori fortuiti, tende

³⁵ Scollo, *I campi della demenza*, 42.

³⁶ Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 128.

³⁷ Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 138.

³⁸ Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 23–24.

tuttavia a pensare di non aver compiuto l'esperienza fino in fondo, fino alla morte, e che i "veri" testimoni sarebbero i compagni scomparsi, appunto³⁹.

Per quanto riguarda il senso di colpa nei confronti di un compagno, ricordiamo il percorso esemplare di Gian Dalla Bona, il medico eroe della resistenza che Bocchetta descrive nella prima parte della sua opera. Ricordando la figura dell'amico e compagno di lotta, il narratore è colto da un profondo rimorso per avergli consigliato di entrare nella resistenza, provocando quindi involontariamente la sua morte orribile. In suo omaggio, Bocchetta inserisce due foto di Dalla Bona, una che lo ritrae in vita e l'altra *post-mortem*⁴⁰: quest'ultima costituisce una nota particolarmente cruda nella testimonianza e colpisce il lettore in modo irreversibile. La decisione di inserire questa foto non va sottovalutata, per l'impatto che produce.

Ricaviamo dal testo di Mariconti un altro esempio di ritratto in cui si mescolano colpevolezza e affetto: l'ebreo che, durante la Marcia della Morte, si era nascosto nel gruppo degli Italiani infilando una giacca di Mariconti con il triangolo rosso. Purtroppo tradito da una spia, è linciato dalle SS, lasciando l'amico italiano in preda a sentimenti contrastanti, disperazione, rabbia, ma anche rimorso di non averlo potuto proteggere fino in fondo⁴¹.

Testimoniare la morte di un compagno supera umanamente i limiti della scrittura. Ciononostante, il fatto di (de)scrivere la morte su bianco, in un resoconto doloroso, sembra *meno impossibile* che raccontarla alla famiglia della vittima. I reduci si sono dovuti sottoporre a questa prova terribile, al loro ritorno in Italia: portare la notizia alle madri, ai padri e alle mogli o sorelle dei compagni uccisi barbaramente. Quasi tutte le testimonianze alludono a questa dolorosa esperienza nella parte finale. Scollo, per esempio, ricorda più volte i compagni *Emilio* e *Tino* (pseudonimi di Franco Severgnini ed Ernesto Bonfanti), che con lui hanno diviso moltissime esperienze, essendo stati tutti e tre nello stesso block dei minorenni. A Scollo incombe il dovere penoso di *raccontare il lager* alle madri rispettive, come qui racconta:

Parlano, mi chiedono, e io ho la gola chiusa e non so cosa dire loro. Sono certo che se non è giunta nessuna notizia *Emilio* è morto. Ma come faccio a dirlo a sua madre? Se vuole sapere come si moriva nei Lager, come faccio a dirle

³⁹ Sull'argomento, cfr. i testi di riferimento: Primo Levi, *I sommersi e i salvati* (Torino: Einaudi, 1986) e Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998).

⁴⁰ Bocchetta, *Quinquennio infame*, 71–72.

⁴¹ Mariconti, *Memorie di vita e di inferno*, 111–113. Cfr. in particolare: "Quel volto è rimasto scolpito nella mia mente", 113.

gasato, bruciato vivo, vivisezionato, annegato, buttato nella calce viva, sul filo elettrificato, sgozzato, impiccato, ammazzato di botte, di fame, di freddo, di sete, in ogni caso dopo aver atrocemente patito? Per anni, in seguito, ho parlato pochissimo soprattutto a madri e a spose di amici, per riguardo alla loro sofferenza⁴².

L'Italianità: atti di razzismo e pregiudizi

A causa dell'armistizio firmato dal generale Badoglio in Sicilia, considerato come un tradimento dai nazifascisti, i prigionieri italiani nei campi di concentramento erano insultati dai triangoli verdi tedeschi, che li chiamavano "traditori" e "Badoglio". Questo si riscontra in ogni testimonianza di una prigionia posteriore all'8 settembre 1943. Ma non è tutto. Essendo stati ufficialmente alleati dei nazisti prima dell'armistizio, e in parte anche dopo, con la Repubblica di Salò, gli Italiani erano considerati nemici dai prigionieri di altre nazionalità, che li denigravano chiamandoli "fascisti" e "Mussolini". Si può capire come questo fosse un insulto inammissibile per i prigionieri politici italiani di cui ci occupiamo che erano stati deportati *proprio* in quanto antifascisti e partigiani. Gli Italiani si trovavano quindi tra l'incudine e il martello, e soffrivano in ogni situazione non solo d'insulti e pregiudizi, ma anche di percosse e umiliazioni.

Per illustrare l'argomento con un esempio concreto, leggiamo la storia di una punizione razzista subita da Frida Misul, internata nel campo di Wilschtal:

Mentre avvicinavo la scodella, la Kapò mi guardò in viso e mi disse: "Tu italiano", ed io tutta sorridente risposi di sì.

Alla mia risposta mi diede una bastonata dicendomi che per gli italiani non esisteva supplemento, perché noi eravamo considerati dei vili e dei traditori. Mi prese il nodo alla gola e cominciai a piangere, allora quella maledetta Kapò mi prese per un braccio e mi portò nel blocco dove c'erano le mie amiche, poi chiamò due tedesche e mi fece bastonare a sangue. Quando videro che ero priva di forze, mi chiesero se avevo ancora fame, poi mi lasciarono lì per terra dove grondavo sangue dal naso e dall'orecchio. Le mie care amiche vennero subito a darmi aiuto, cercarono di farmi riprendere forza e con buone parole cercarono di farmi coraggio dicendomi di sopportare con rassegnazione tutti gli insulti che ci venivano fatti senza mai poterci difendere⁴³.

⁴² Scollo, *I campi della demenza*, 114.

⁴³ Misul, *Deportazione*, 33.

L'esperienza traumatica dell'italianità nel *lager*, con gli episodi di violenza che ha provocato, costituisce quindi un altro *topos* della scrittura di queste testimonianze⁴⁴.

Motivazione e resistenza nel campo

Fortunatamente, l'italianità non costituisce solo un tema in negativo legato al ricordo d'ingiurie e sevizie. In altri casi, l'origine diventa addirittura motivo di fierezza e di amor di patria, come per tutti gli *Häftlinge* di diverse nazionalità. Abbondano tra i prigionieri i racconti nostalgici di paesaggi italiani, di piatti tipici, di bellezze artistiche e naturali, che infondono orgoglio e malinconia nel deserto del *lager*. Numerosissimi i brani che forniscono esempi di quello che si potrebbe chiamare il *ritratto idealizzato del proprio paese*. Vista dagli occhi dei prigionieri di Flossenbürg, l'Italia assomiglia all'Eden e alimenta la speranza del ritorno. Il richiamo costruttivo dell'Italia idealizzata è possibile soltanto al cospetto dei compagni italiani, il che alimenta ulteriormente quel senso di solidarietà iniziale. Quando sono insieme, i compagni possono rimemorare un luogo familiare, un pranzo in famiglia, una passeggiata domenicale, oppure fare progetti futuri di una vita felice lontana mille miglia dal *lager*, naturalmente in Italia, circondati dalla bellezza e dalla serenità. L'Italia diventa chiaramente un'antitesi a Flossenbürg.

Quando si produce, infatti, la separazione forzata dai compagni italiani è vista come un'orribile tragedia, ed è giusto così, perché rimasti soli, senza poter comunicare nella loro lingua, i prigionieri perdono una delle loro risorse principali. Il compagno di deportazione, l'interlocutore che ascolta i racconti nostalgici e ribatte sullo stesso tono, dà tutto il senso al discorso, mentre i sogni e i pensieri individuali non servono a molto, in questo contesto. Il dialogo e lo scambio, il fatto di condividere non solo il dolore ma anche il sogno, sono qui descritti da Bocchetta:

Ma quando, nello spiazzo infame e nell'odore del crematorio, mi ritrovo con i miei vecchi amici, divento ancora me stesso, fino a parlare addirittura di domani e di fuga e di pacchi dall'Italia e della Croce Rossa e di cibo, su una tovaglia bianca con le mani della moglie, della figlia, della mamma, di paste al caffè, di latte alla mattina e di un bicchiere di vino. Di vino: io, che sono astemio e mi ripugna l'alcol; io ho voglia di un bicchiere di vino e ne ricordo il profumo come un alcolizzato⁴⁵.

⁴⁴ Abbondanti esempi si trovano in Scollo, *I campi della demenza*, 39, 43, 45-46, 48, 54-55, 59, 79; in Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 62, 170; Da Prati, *Il triangolo rosso*, 271.

⁴⁵ Bocchetta, *Quinquennio infame*, 120.

La forza del ricordo o del progetto è incredibile.

Per i nostri testimoni che riescono a ritornare davvero e descrivono il momento di valicare le Alpi, il *ritratto idealizzato dell'Italia*, prima solo astratto, diventa tangibile nella descrizione delle terre ritrovate dopo il Brennero. Quasi tutti i testimoni raccontano questo momento con un'impressione di felicità suprema e una visione ideale della realtà umana e geografica del loro paese, breve parentesi di felicità pura prima di ripiombare nella delusione della realtà.

Oltre al legame nostalgico con un'Italia interiorizzata e ideale, l'italianità produce anche, tra gli Italiani di Flossenbürg, un senso di solidarietà che fornisce loro, in casi estremi, il coraggio e la forza di resistere. Si tratta innanzi tutto di una comunicazione linguistica in italiano, impregnata di ottimismo ed esortazione: Rusich non si stanca di ripetere ai compagni spossati dall'inverno nordico che bisogna "resistere fino alla primavera", e la frase circola, sussurrata, tra le file dei prigionieri⁴⁶. Ma si tratta anche di una forma di resistenza più concreta, che passa attraverso le discussioni e i progetti di fuga: due testimoni del nostro *corpus* (Bocchetta e Ponzuoli) sono riusciti a fuggire durante la Marcia della Morte, grazie alla comunicazione con i compagni e a una preparazione precisa. Altri, come Rusich, ascoltano i piani di fuga di compagni senza naturalmente denunciarli malgrado le minacce. Anche il fatto di non denunciare un compagno è una forma di resistenza contro gli aguzzini, come per il caso già citato di Mariconti che protegge l'amico ebreo, più sventurato di lui, sotto il simbolo "I" della sua giacca.

Come si è detto all'inizio, alcuni testimoni trovano le radici della resistenza e della motivazione in un'ideologia o una fede che li sostiene: un grande amore che lo aspetta in patria per Ponzuoli, la famiglia per Scollo, la fede cristiana per Agosti, il patriottismo e l'odio del nemico per Da Prati, l'orgoglio, la fede cristiana e l'etichetta militare per Cantaluppi, l'impegno politico di sinistra per Varini, il contributo per la resistenza con abnegazione per Geloni (come dimostra il titolo eloquente *Ho fatto solo il mio dovere*). In questi casi come in altri, l'ideologia alla base della motivazione pervade il racconto e risorge ad ogni pagina, costituendo una chiave d'interpretazione di ogni episodio raccontato, un commento soggettivo e personale ad ogni fatto oggettivo. Alcuni brani rendono conto dell'ideologia in toni quasi eccessivi e possono disturbare un lettore che non condivide le idee proposte.

⁴⁶ Rusich de Moscati, *Il mio diario*, 63-64.

Queste piste di ricerca possono servire per la lettura e l'analisi di un *corpus* delimitato di testi basati sulla testimonianza di deportazione, come i quindici testi su Flossenbürg. Naturalmente, altre idee e tematiche avrebbero un'importanza altrettanto grande, ma non è possibile trattarle qui: per esempio, il resoconto delle atrocità "comuni" fatto dai vari testimoni (la scoperta del cumulo di cadaveri nelle latrine o le esecuzioni per impiccagione, che si ritrovano pressoché in tutti i testi⁴⁷), la scelta di un episodio singolo per illustrare e riassumere un insieme più grande di eventi (tipica di tutte le testimonianze), la descrizione a tinte accese che rende gli aguzzini figure infernali e mostruose e i buoni figure angeliche, o ancora l'integrazione della consapevolezza del futuro (del cosiddetto *senno di poi* che il narratore ha) nel contesto narrativo e diegetico della prigionia del campo, che si esprime mediante anticipazioni implicite o esplicite.

Per concludere, un simile studio di un insieme limitato e omogeneo di testi, riguardanti esperienze analoghe benché differenti, permette di riflettere sul genere più ampio della testimonianza e sulle scelte narrative e stilistiche compiute dal testimone-narratore. Tale riflessione può oltrepassare i limiti linguistici e geografici iniziali, aprendosi a nozioni valide anche per altri tipi di testimonianza. In effetti, leggere numerosi testi sullo stesso campo di concentramento nello stesso periodo storico (per noi Flossenbürg, dall'inverno del 44 all'estate del 45) ci ha permesso di partire dagli stessi luoghi, dalle stesse regole atroci e perfino da personaggi o eventi comuni per applicare i criteri del confronto stilistico e dell'analisi comparata, il che non sarebbe stato possibile con testimonianze che trattano di contesti di prigionia completamente diversi.

Penser le passé

Inscriptions de l'Histoire dans le roman français contemporain

Anne Sennhauser (Paris 3, Sorbonne Nouvelle)

RESUMÉ : Nombreuses sont les écritures contemporaines à inscrire l'Histoire au cœur du récit, sans toutefois revenir au modèle du roman historique hérité du XIX^e siècle. Face à cette résurgence, le présent article s'attache à étudier les modèles de substitutions que choisissent trois romanciers contemporains – Jean Echenoz, Jean Rolin et Patrick Deville – pour donner à lire et à penser les fractures historiques du XX^e siècle. Refusant toute forme d'édification, le récit s'élabore entre trop-plein de mémoire, signification problématique et réaffirmation du pouvoir éthique de la littérature.

MOTS CLÉS : historiographie ; roman contemporain ; Echenoz, Jean ; Rolin, Jean ; Deville, Patrick

SCHLAGWÖRTER : Geschichtsschreibung ; Gegenwartsroman in Frankreich ; Echenoz, Jean ; Rolin, Jean ; Deville, Patrick

La question de l'Histoire prend une résonance particulière dans la littérature française contemporaine. La seconde moitié du XX^e siècle avait vu fleurir des écritures expérimentales et transgressives, des écritures qu'on qualifiait volontiers d'« anti-référentielles » parce qu'elles avaient établi un tabou concernant l'Histoire et la mémoire, au profit d'une recherche sur le texte et sur le langage. Face à cette désaffection, des écritures plus narratives, et habitées par le souci du passé, se sont toutefois affirmées au tournant du XXI^e siècle. Dominique Viart souligne cette résurgence dans son ouvrage sur *La Littérature française au présent* : « Le passé [...] est revisité, l'Histoire reconquise¹. » Dans le chapitre qu'il consacre à la question du « Retour de l'Histoire » depuis les années 1980, il peut ainsi constater que les événements historiques sont présents dans les narrations contemporaines, tant parce que les hommes de la fin du XX^e siècle sont hantés par les traumatismes de l'histoire récente – Shoah, guerre d'Algérie, Mai 68 –, que parce que dans un contexte de profondes mutations, ils se retrouvent face au besoin de penser une origine.

⁴⁷ Il cumulo di cadaveri è descritto in Varini, *Un numero un uomo*, 71–72 e in Scollo, *I campi della demenza*, 34.

¹ Dominique Viart, « Introduction », dans *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, dir. par Dominique Viart et Bruno Vercier, avec la collaboration de Frank Évrard (Paris : Bordas, [2005] 2008), 7–8.

Pour nombre d'auteurs contemporains, il s'agit bien de penser le passé, et surtout, de penser les fractures qui ont mené la société jusqu'aux désillusions contemporaines. Mais cette nécessité ne va pas sans poser question : aujourd'hui, l'Histoire peut-elle se dire sur les modèles d'autrefois ? L'idée d'un passé catastrophique n'entraîne-t-elle pas d'autres manières de raconter ? C'est dans ce contexte que nous souhaiterions aborder les œuvres de Jean Echenoz, Patrick Deville et Jean Rolin. Celles-ci nous semblent symptomatiques d'une réappropriation de l'Histoire dans des récits qui n'en reviennent pas au roman historique du XIX^e siècle. Cette étude permettra de mettre en valeur quelques-uns des modèles de substitution qui s'élaborent dans les marges du roman : l'Histoire s'y dit de manière oblique, le savoir y apparaît comme une construction subjective, la mémoire elle-même vient sans cesse problématiser la représentation. Dans cette optique, c'est moins la dimension didactique de la restitution de l'Histoire que sa dimension éthique, voire politique, qu'il nous faudra interroger.

Une approche oblique : le refus de l'édification.

Jean Echenoz, Jean Rolin et Patrick Deville sont entrés en littérature dans les années 1980 en se réappropriant les modèles romanesques très extravagants de la littérature d'action : roman d'aventures, roman d'espionnage, roman policier. Depuis le tournant du XXI^e siècle, leurs œuvres s'orientent de plus en plus vers le réel et s'attachent à une réflexion sur l'Histoire « avec sa grande hache », selon l'expression de Georges Perec, c'est-à-dire sur les fractures historiques du XX^e siècle. Jean Echenoz évoque dans ses derniers romans la dictature soviétique ou la Première Guerre mondiale, Jean Rolin se penche sur les guerres d'indépendance et sur l'instabilité politique de certaines parties du monde, Patrick Deville se lance dans ce qu'il appelle une « petite entreprise braudélienne² », en référence à l'historien Fernand Braudel, pour retracer l'Histoire de deux siècles de révolutions, des premières conquêtes impériales aux récentes dictatures qui ont ensanglanté l'Amérique latine, l'Afrique, le Cambodge. Il est intéressant de remarquer que, dans un même élan, nos trois auteurs décident de représenter l'Histoire, et particulièrement ses violences, de manière distanciée.

Chez eux, le récit ne se focalise pas sur les éléments historiques les plus marquants, mais choisit de traiter de réalités annexes. Jean Echenoz n'aborde

² Patrick Deville, *Kampuchéa* (Paris : Seuil, 2011), 143.

l'Histoire que par le biais de trois romans biographiques, organisés autour de l'existence du compositeur Maurice Ravel (*Ravel*), de l'athlète olympique Emil Zátopek (*Courir*) et de l'inventeur du courant alternatif Nicolas Tesla (*Des éclairs*). L'Histoire du XX^e siècle n'est que le contexte dans lequel viennent s'inscrire ces personnages extravagants. Patrick Deville et Jean Rolin produisent des textes différents, dans la mesure où on y voit le narrateur mener lui-même une enquête peu fictionnalisée. Ils s'attachent toutefois à une même mise à distance par le privilège donné aux objets secondaires. Patrick Deville s'intéresse à des individus fantaisistes : pour traiter de la dictature des Khmers rouges, dans *Kampuchéa*, il remonte à la fin du XIX^e siècle, jusqu'à la découverte des temples d'Angkor par un lépidoptériste du nom d'Henri Mouhot : parler d'un chasseur de papillon pour mettre en perspective le génocide perpétré sous Pol Pot, c'est user de voies bien détournées. Jean Rolin choisit quant à lui de se concentrer sur des thèmes sans signification apparente : dans *Un chien mort après lui*, une enquête sur les chiens errants l'amène à parcourir le monde et à aborder la thématique des guerres de manière inattendue. Dans *L'Explosion de la durite*, il raconte le transport d'une vieille voiture au Congo pour mieux proposer une réflexion sur l'Histoire récente de l'Afrique. Le fait de choisir ces réalités loufoques amène l'écriture de l'Histoire à se faire sinueuse, périphérique, comme s'il s'agissait de trouver un angle d'attaque qui ne soit pas frontal.

L'usage systématisé de l'ironie vient renforcer ce travail de distanciation narrative, d'autant que celle-ci imprègne le traitement des événements les plus meurtriers. Dans le récit de guerre, bien souvent, les violences sont restituées si ce n'est avec grandiloquence, du moins avec une gravité imposante. Qu'on pense par exemple aux romans de Claude Simon, qui disent la guerre sous l'angle d'un désastre grandiose (*L'Acacia*), ou de Jean Rouaud, dont le roman *Les Champs d'honneur* invite à écouter les témoignages des anciens combattants de la Première Guerre mondiale pour « remonter les chemins de l'horreur³ ». Chez Jean Echenoz, au contraire, on remarque que le contexte historique de la guerre – que ce soit la Première Guerre mondiale, dans le roman *14*, ou la Seconde Guerre mondiale et la Guerre froide dans *Courir* – est toujours évoqué de manière extrêmement désinvolte. Le roman *Courir* évoque l'invasion des Sudètes sous la forme d'« une petite invasion éclair, en douceur⁴ », et la croix gammée apparaît comme « cette croix noire un peu

³ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur* (Paris : Minuit, coll. « Double », [1990] 1996), 149.

⁴ Jean Echenoz, *Courir* (Paris : Minuit, 2008), 7.

spéciale qu'on ne présente plus⁵ ». Patrick Deville représente avec une ironie grinçante, presque iconoclaste, les violences perpétrées sous la dictature des khmers rouges. Les scènes les plus crues sont rehaussées de détails incongrus, comme dans cette évocation des tortures : « [...] le prisonnier hurle comme un animal sauvage et voit avant de mourir ses viscères répandus sur ses cuisses, son foie sauter comme une crêpe et frire dans la gamelle⁶ ». C'est comme si nos auteurs refusaient ici de représenter l'Histoire sous l'angle de la gravité, et choisissaient de la montrer depuis ses à-côtés dérisoires. Tous trois sont habités par un même refus de l'héroïsation, ou de la victimisation, par le refus d'une représentation édifiante de l'Histoire.

Les dérèglements de l'Histoire

Si l'édification est refusée, il ne s'agit pas pour autant de niveler toute forme de violence pour en dénier la gravité. Les trois auteurs cherchent à exprimer autrement les conséquences d'un passé catastrophique, en inscrivant dans la configuration même du récit les marques de sa violence. En effet, l'Histoire a pendant longtemps été pensée à travers l'idée de progrès, mais pour de nombreux intellectuels, les diverses formes de manifestation du « mal » – principalement au moment de la Shoah – empêchent aujourd'hui la confiance en une progression de la civilisation vers un avenir meilleur. Cette nouvelle pensée de l'Histoire fait violence au récit même, comme le souligne Gianfranco Rubino dans son ouvrage sur l'écriture de l'Histoire :

Si l'avenir est bloqué ou difficile à concevoir, une nouvelle interrogation du passé en dérive. Mais il ne s'agit nullement d'y chercher des éléments de continuité, des leçons qui puissent enrichir le savoir et orienter l'action. Ce passé ne se présente pas bien ordonné selon une chronologie causale et une causalité chronologique. C'est un paysage à plusieurs dimensions, complexe, bariolé et changeant qu'il dessine à nos yeux⁷.

Les trois auteurs s'attachent à montrer ce paysage « complexe, bariolé et changeant », en mettant à mal dans leurs récits la linéarité de l'Histoire. Cette attaque se dit tantôt par la saturation, tantôt par l'évidement, les deux processus ayant pour point commun de mettre en cause la possibilité de fixer le sens des événements dans un ensemble logique.

⁵ Echenoz, *Courir*, 8.

⁶ Deville, *Kampuchéa*, 150.

⁷ Gianfranco Rubino (dir.), *Présences du passé dans le roman français contemporain* (Rome : Bulzoni Editore, 2007), 10.

La représentation de l'Histoire chez Jean Echenoz passe par un évidement de la logique historique, ramenée à une mécanique absurde en ce que les événements s'enchaînent de manière elliptique. C'est tout particulièrement le cas dans le roman *Courir*, qui donne une place importante à la situation politique de l'Europe de l'Est au moment de la Guerre froide. La toile de fond catastrophique – une occupation par les armes, puis une dictature – s'organise loin de toute cohérence réaliste. Les moments de violence alternent avec des moments d'accalmie sans que jamais les protagonistes ne puissent avoir une maîtrise des événements, ou qu'un discours explicatif ne se déploie dans le but de clarifier les tenants et les aboutissants de la situation. De la Seconde Guerre mondiale à la Guerre froide, c'est une causalité absurde qui prévaut, ce que symbolise cette transition minimale qui fausse le lien logique : « la guerre étant finie, on s'arme de nouveau⁸ ». Si la parole du narrateur feint de minimiser la violence, elle s'attache surtout à mettre en valeur les paradoxes insensés de l'Histoire – le temps de paix n'étant ici considéré que comme une préparation à la guerre –, et n'hésite pas à la comparer à un vaste spectacle (comme chez Patrick Deville, qui parle quant à lui du « music-hall de l'Histoire⁹ »).

Cette défaite de la raison se retrouve chez Patrick Deville et chez Jean Rolin sous l'angle non plus de l'évidement de la causalité, mais de la saturation événementielle. Patrick Deville représente deux siècles de révolutions à partir d'un ensemble de chronologies juxtaposées, enchevêtrées, voire fantasmagiques. Le récit est guidé par la subjectivité du narrateur, qui ne cesse de sauter d'une période à l'autre, en faisant alterner les vies : dans *Pura Vida*, les existences se mêlent aux souvenirs, aux lectures. Toute tentative d'ordonnement est tenue en échec : le récit bascule d'une période à l'autre parfois sur une simple coïncidence, une rencontre, ou ce que le narrateur appelle un « court-circuit » de la mémoire. On peut voir dans l'exemple suivant la manière dont se juxtaposent les événements hétérogènes en vertu d'une simple coïncidence temporelle, l'année 1860 :

En cette année 1860, pendant que Mouhot découvre les temples d'Angkor, Ferdinand de Lesseps perce le canal de Suez et fait de l'Afrique une île. William Walker, qui voulait creuser le canal du Nicaragua, est fusillé sur une plage du Honduras. Stanley, qui plus tard s'en ira chercher Livingstone égaré, traîne encore à la Nouvelle-Orléans. À Paris, l'impératrice Eugénie et

⁸ Echenoz, *Courir*, 31.

⁹ Patrick Deville, *Pura Vida* (Paris : Seuil, 2004), 13.

le parti des dévots attirent l'attention de l'empereur vers l'Asie. C'est l'expansion, la conquête, le génie de l'Europe et du Progrès magnifié par les romans de Jules Verne et plus tard les constructions de Gustave Eiffel¹⁰.

Le récit se fait simultanériste et produit un sentiment vertigineux d'imbrication qui contredit les idées de conquête et de progrès évoquées ici. À l'ordonnement supposé par ces dernières, il substitue l'image d'une agitation frénétique engageant les hommes aux quatre coins de la planète.

L'entendement est mis à rude épreuve par cette pratique désordonnée du récit, où la prolifération des événements renvoie l'image d'un déploiement historique chaotique. Il en va de même chez Jean Rolin, qui place la subjectivité au cœur du récit pour mieux en montrer l'aspect fragmentaire. Chez lui, le récit linéaire laisse place à une multiplicité de témoignages. Dans *L'Explosion de la durite*, ce sont les témoignages de soldats ou d'anciens combattants qui se juxtaposent les uns aux autres : la parole est ainsi laissée à Foudron, qui dit à demi-mots les exactions militaires perpétrées dans les Forces Armées Zaïroises¹¹ ; plus loin, c'est un Ukrainien qui raconte son service dans « l'armée soviétique en Afghanistan, en tant que spécialiste de la maintenance des lance-roquettes¹² ». Parfois les objets eux-mêmes deviennent témoins de l'Histoire, comme cette benne à ordures, aperçue dans un port, criblée d'impacts de balles et anciennement employée pour le « stockage de prisonniers et leur exécution en masse¹³ ». Ce n'est pas selon une logique causale que s'agencent les événements, mais selon une déambulation qui fait prévaloir tant une sensation d'éparpillement narratif que de destruction humaine.

En mettant à mal la logique causale du récit, les trois auteurs disent la complexité du paysage historique, et le sentiment d'égarement qui découle de leur plongée dans l'Histoire. Soit que l'événement perde tout sens, soit qu'il renvoie à une infinité de causes, il met le narrateur – et le lecteur – face à la difficulté d'en restituer toute la cohérence et à la nécessité d'en appréhender les traumatismes.

Politiques de la littérature : une pensée du présent

Il nous reste à souligner, en guise de conclusion, la portée éthique de cet égarement mis en scène par Jean Echenoz, Jean Rolin et Patrick Deville. Pour

¹⁰ Deville, *Kampuchéa*, 61.

¹¹ Jean Rolin, *L'Explosion de la durite* (Paris : P.O.L., 2007), 58.

¹² Rolin, *L'Explosion de la durite*, 168.

¹³ Rolin, *L'Explosion de la durite*, 134.

le critique Philippe Daros, la représentation ouverte de l'Histoire n'est pas le signe d'une défaite – qui se limiterait à montrer l'incapacité de l'homme du présent à envisager le passé – mais l'outil d'une problématisation de l'héritage. « Cette revenance de l'Histoire transforme, à coup sûr, le connu, la supposée réponse de ce qui “est établi” factuellement, en questions : nous mettant devant la question de l'héritage de l'Histoire comme question ouverte, vive, pour notre temps¹⁴. » Le critique soutient en effet que la politique de la littérature – c'est-à-dire ce en quoi la littérature peut agir – est liée à cette ablation du sens de l'Histoire, cette mise en questions, qui oblige le lecteur à opérer lui-même une reconstruction, dans l'ignorance des fins dernières du récit.

Les textes qui nous intéressent donnent précisément au passé une présence problématique, en invitant le lecteur à s'interroger sur l'Histoire à travers diverses modalités. La présence du passé se fait métonymique, chez Patrick Deville, pour qui le poids de l'événement ressurgit moins par la narration que par un contact visuel :

Ces histoires ne sont ni antiques ni lointaines pour qui dispose d'un instrument précis de mesure de l'Histoire. J'ai vu les yeux de ma grand-mère qui a vu les yeux de son grand-père. Celui-ci vivait au Caire. Il a vu souvent les yeux de Lesseps qui ont vu les yeux de Brazza. Tout cela se joue en un rien de temps. La traite n'est pas une histoire ancienne. Des hommes dont je vois les yeux ont vu les yeux de leur grand-père qui fut un homme enchaîné¹⁵.

L'énigme obsédante du passé est rendue par l'imbrication des regards qui juxtaposent les époques éloignées (« antiques ») de manière à la fois improbable et évidente. Le lien entre le passé et le présent se fait métaphorique chez Jean Rolin, qui transpose le contexte des guerres dans les villes mêmes qu'il est amené à traverser, comme on le voit dans *La Clôture*. Le narrateur, au sein d'un rapprochement purement subjectif, superpose la chute de l'Empire et la défaite des utopies urbanistiques de la seconde moitié du xx^e siècle, la banlieue devenant un champ de bataille où chacun, dans la clandestinité, lutte pour la survie :

À mon avis, le grondement du périphérique offrait un équivalent acceptable des bruits de la bataille, et j'avais le sentiment qu'en explorant toutes les facettes de l'échangeur, qui en compte beaucoup, je parviendrais à dénicher

¹⁴ Philippe Daros, *L'Art comme action : pour une approche anthropologique du fait littéraire* (Paris : Honoré Champion, 2012), 198. Je remercie Claire Colin d'avoir attiré mon attention sur cette référence.

¹⁵ Patrick Deville, *Équatoria* (Paris : Seuil, 2009), 312.

un bout de terrain, si possible herbu, qui fût susceptible de jouer dans ma dramaturgie le rôle du plateau de Mont-Saint-Jean, sur lequel Wellington a solidement enraciné le centre de son dispositif¹⁶.

Cette présence obsédante et fragile peut passer par l'allégorie : c'est un rapprochement entre le majuscule et le minuscule, qui chez Jean Echenoz inscrit l'Histoire dans le corps même des personnages. Le coureur Émile, au sommet de sa gloire, porte les stigmates d'une souffrance qui ne renvoie plus seulement au monde de la performance sportive, mais aux soubassements mêmes de la dictature qui sévit autour de lui :

La mécanique cède d'abord dans les détails, un genou qui lâche un peu à gauche, une épine nerveuse dans l'épaule, l'amorce d'une crampe au jarret droit, puis rapidement les douleurs et les pannes se croisent, se connectent en réseau jusqu'à ce que ce soit tout son corps qui se désorganise. Même s'il tâche cependant de courir toujours régulièrement, Émile ne cesse de perdre du terrain et n'offre plus que le spectacle d'une foulée brisée, mal équilibrée, incohérente, n'est bientôt plus qu'un automate livide et dérégulé, dont les yeux se creusent et se bordent de cernes de plus en plus profonds. [...] Il est reparti n'étant plus qu'un pantin désarticulé, foulée cassée, corps disloqué, regard éperdu, comme abandonné de son système nerveux¹⁷.

Le corps d'Émile devient ici image d'un temps qui se détraque, mais aussi d'une mécanisation, d'une rationalisation, qui épuise le sujet. On peut y lire une lutte de l'individu contre les systèmes oppressifs et la déshumanisation qu'ils induisent.

L'inscription de l'Histoire dans le récit, chez les trois auteurs, invite ainsi à repenser le passé en mettant en scène une complexité et une opacité de l'événement – dont la violence, la mise à distance, ne se disent que par des voies détournées. Le texte porte à la fois la conscience d'une perte, d'une destruction, et la volonté d'une transmission problématique qui réinscrit l'Histoire dans le présent. Jean Echenoz, Jean Rolin et Patrick Deville montrent bien en quoi le récit, entre dissolution des liens de causalité et recomposition d'une signification problématique, peut réinventer des manières de dire le passé, sans succomber à la spectacularisation de la violence, ni à la fixation ou à l'aplanissement du sens.

“Nell'occhio che riscopre la luce”

Tempo, storia e memoria nella poesia di Salvatore Quasimodo

Alessandro Martini (Lyon 3)

RIASSUNTO: La riflessione sul rapporto dell'uomo con il tempo e con la storia percorre senza soluzione di continuità l'opera poetica di Salvatore Quasimodo. Spesso a disagio in una dimensione temporale fissa e definita, schiacciato tra dolore dell'esilio, insensatezza della guerra e crisi del dopoguerra, il poeta interroga gli evi passati e le ere future in cerca di un'armonia che appare il più delle volte sfuggente.

PAROLE CHIAVE: Storia; tempo; memoria; Quasimodo, Salvatore; poesia ermetica; guerra
SCHLAGWÖRTER: Geschichte; Zeit; Erinnerung; Quasimodo, Salvatore; Hermetische Poesie; Krieg

La scrittura poetica di Salvatore Quasimodo, dal 1917 delle prove giovanili al 1966 di *Dare e avere*, si è trovata a confronto con un quadro storico che va dagli albori del regime e da un clima carico di violenza e intimidazioni fino a un rilancio economico in parte ambiguo e deludente, passando per il tramite della guerra. Tra i numerosi quesiti che si pongono in questo scorcio di secolo all'uomo di lettere, la questione del rapporto con il tempo e con la storia appare stringente e difficilmente eludibile. La poesia quasimodiana può essere letta come una continua riflessione proprio su questo tema. Ricca di motivi e approcci, tentativi e riformulazioni, inviti accorati e recise affermazioni, tale riflessione rivela un poeta a disagio: pur con varianti ed eccezioni, Quasimodo fa mostra di una costante difficoltà di adesione a una e una sola temporalità; che si tratti del presente doloroso dell'esilio dall'amata Sicilia o di quello tragico della violenza bellica e del dopoguerra, del passato oramai smarrito dell'infanzia o di un futuro di là da venire che si può solo immaginare, il poeta non riesce a definirsi in un'unica dimensione temporale. Un tempo soddisfacente è puro miraggio: in equilibrio instabile tra la ferita per la perdita del passato, il desiderio di fissarsi nel presente, la volontà di immaginare un futuro, la poesia diventa così ricerca di una dimensione esistenziale completa. Tale rapporto tormentato con il tempo è segno di una tensione animata da inquietezza che porta il poeta a interrogare le ere passate, i giorni dell'attualità, le ore in attesa.

¹⁶ Jean Rolin, *La Clôture* (Paris : P.O.L., 2002), 111.

¹⁷ Echenoz, *Courir*, 126–127.

“Compagno di viaggio” dell’ermetismo, secondo la celebre definizione di Carlo Bo, in modo non dissimile da altri poeti del gruppo, Quasimodo affida alle coordinate del tempo l’esternazione di un malessere. Senza per questo cadere in un “determinismo grezzo” che legherebbe il fascismo e la poesia ermetica attraverso “rapporti di causa e di effetto”¹, è possibile affermare che nelle sillogi raccolte in *Ed è subito sera* (“Acque e terre”, “Oboe sommerso”, “Erato e Apollion”, “Nuove poesie”), traspare la volontà quasimodiana di obliterare il presente, coincidente in questo caso con la dittatura. Il tempo della storia cede il passo a quello dell’intimo. Se il presente diventa sfocato, lo sguardo quasimodiano si volge in direzione del passato. Si fa strada il momento del ricordo, risale prepotente e inaspettato, complice un evento esterno, ciò che era stato riposto; un volo di uccelli a Milano è occasione per tornare con la mente a una situazione analoga vissuta altrove anni prima:

Risento
il monotono ridere senile
dei migranti acquatici,
lo scroscio improvviso di colombe
che divide la sera e a noi il saluto
a riva di Hautecombe.²

Il passato viene evocato tramite gesti ripetuti della memoria, da una poesia all’altra: “Ti rivedo”³; “Mi richiama talvolta la tua voce”⁴; “Sotto il capo incrociavo le mie mani | e ricordavo i ritorni”⁵; “Anima antica, grigia | di rancori, torni a quel vento”⁶; “Come ogni cosa remota | ritorni nella mente”⁷.

In questo moto della mente, che prende la forma di un’oscillazione incessante tra presente e passato, continui riferimenti a una realtà e a un tempo

¹ Luciano Ancheschi, *Ermetismo*, in *Enciclopedia del Novecento* (Roma: Ist. della Enciclopedia Italiana, 1977), [http://www.treccani.it/enciclopedia/ermetismo_\(Enciclopedia-del-Novecento\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ermetismo_(Enciclopedia-del-Novecento)), consultato il 10/03/2015.

² Salvatore Quasimodo, “Piazza Fontana”, in: *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di Gilberto Finzi (Milano: Mondadori, 2005), 109. Tutte le citazioni delle poesie di Salvatore Quasimodo sono tratte da quest’edizione.

³ Quasimodo, “E la tua veste è bianca”, *Poesie*, 13.

⁴ Quasimodo, “Vicolo”, *Poesie*, 29.

⁵ Quasimodo, “I ritorni”, *Poesie*, 31.

⁶ Quasimodo, “Strada di Agrigentum”, *Poesie*, 102.

⁷ Quasimodo, “La dolce collina”, *Poesie*, 103.

“altri” permettono di saggiare l’attualità per contrasto, misurandone la pochezza: “altra luce ti sfoglia sopra i vetri”⁸; “Altro sole”⁹; “Altro tempo”¹⁰; “Altra vita mi tenne”¹¹; “[...] d’altra terra amaro”¹²; “d’altra vita sorpreso”¹³. Questi processi memoriali scatenano la confessione di una condizione dolorosa che solo una fuga verso il passato può lenire:

Ma se torno a tue rive
e dolce voce al canto
chiama da strada timorosa
non so se infanzia o amore,
ansia d’altri cieli mi volge,
e mi nascondo nelle perdute cose.¹⁴

Conferma dello stato d’animo qui evocato è il sovrapporsi di diverse dimensioni temporali; l’autunno dell’attualità (“Qui autunno è ancora nel midollo | delle piante”¹⁵) si sovrappone alla primavera del ricordo:

Nel nord della mia isola e nell’est
è un vento portato dalle pietre
ad acque amate: a primavera
apre le tombe degli Svevi;
i re d’oro si vestono di fiori.¹⁶

Tuttavia, non sempre il passato è definibile attraverso coordinate precise: spesso il presente fatto di pena cede il passo a una temporalità indeterminata, composta di stagioni sospese slegate dalla normale cronologia umana. Percorrendo i titoli di *Ed è subito sera* si nota un’insistenza marcata su grandi categorie temporali: la sera (“Ed è subito sera”), il giorno (“Si china il giorno”, “La mia giornata paziente”, “Dammi il mio giorno”, “Primo giorno”), la notte (“Mai ti vinse notte così chiara”, “Alla notte”), le stagioni (“Antico inverno”, “S’udivano stagioni aeree passare”, “Autunno”, “Salina d’inverno”) e più generalmente il passare del tempo o il passato remoto (“Nell’antica luce delle maree”, “Nel giusto tempo umano”). Le stagioni si susseguono immutabili e indifferenti: “Nel pigro moto dei cieli | la stagione si mostra: al vento

⁸ Quasimodo, “Vento a Tindari”, *Poesie*, 10.

⁹ Quasimodo, “S’udivano stagioni aeree passare”, *Poesie*, 22.

¹⁰ Quasimodo, “Vicolo”, *Poesie*, 29.

¹¹ Quasimodo, “In me smarrita ogni forma”, *Poesie*, 35.

¹² Quasimodo, “Alla mia terra”, *Poesie*, 41.

¹³ Quasimodo, “Preghiera alla pioggia”, *Poesie*, 52.

¹⁴ Quasimodo, “Isola”, *Poesie*, 60.

¹⁵ Quasimodo, “Sulle rive del Lambro”, *Poesie*, 112.

¹⁶ Quasimodo, “Sulle rive del Lambro”, *Poesie*, 112.

nuova”¹⁷; “S’udivano stagioni aeree passare, | nudità di mattini, | labili raggi urtarsi”¹⁸. Tale vaghezza temporale si proietta su un paesaggio scarnificato, costruito come un catalogo di elementi primigeni: “Monti secchi, pianure d’erba prima | che aspetta mandrie e greggi”¹⁹; “Isole che ho abitato | verdi su mari immobili”²⁰; “Sorgiva: luce riemersa: | foglie bruciano rosee. | Giaccio su fiumi colmi | dove son isole | specchi d’ombre e d’astri [...]”²¹. In un mondo governato da acqua, aria, terra e fuoco non contano tanto gli anni misurabili sulla scala della vita umana, quanto piuttosto la concatenazione di macro-periodi all’interno dei quali trova posto la riflessione esistenziale del poeta.

Il meccanismo fin qui tratteggiato sembra essere attivo per buona parte della produzione quasimodiana che precede lo scoppio della Seconda Guerra mondiale. Tuttavia, già all’interno del sistema compatto e omogeneo del Quasimodo cosiddetto ermetico (quello di *Ed è subito sera*) si intravedono i primi segni di una crisi della temporalità descritta. “Ride la gazza, nera sugli aranci”, che inaugura la sezione “Nuove poesie” di *Ed è subito sera* (composta tra il 1936 e il 1942), è una riflessione sui tentativi di richiamo del passato, accompagnata da una valutazione della loro impotenza; a essi viene infatti opposto “un segno vero della vita”:

Forse è un segno vero della vita:
intorno a me fanciulli con leggeri
moti del capo danzano in un gioco
di cadenze e di voci lungo il prato
della chiesa. Pietà della sera, ombre
riaccese sopra l’erba così verde,
bellissime nel fuoco della luna!
Memoria vi concede breve sonno;
ora, destatevi. Ecco, scroscia il pozzo
per la prima marea. Questa à l’ora:
non più mia, arsi, remoti simulacri.
E tu vento del sud forte di zàgare,
spingi la luna dove nudi dormono
fanciulli, forza il puledro sui campi
umidi d’orme di cavalle, apri

il mare, alza le nuvole dagli alberi:
già l’airone s’avanza verso l’acqua
e fiuta lento il fango tra le spine,
ride la gazza, nera sugli aranci.²²

Benché fragile (l’avverbio “Forse” apre la poesia), il nuovo corso esorta alla vita qui e ora, come sottolineano i numerosi verbi al presente indicativo e all’imperativo, nonché il riferimento a elementi precisi del paesaggio:

E tu vento del sud forte di zàgare,
spingi la luna dove nudi dormono
fanciulli, forza il puledro sui campi
umidi d’orme di cavalle, apri
il mare, alza le nuvole dagli alberi[.]²³

Nonostante informi ancora buona parte delle “Nuove poesie”, la memoria – sembra annunciare Quasimodo – non offre che un breve rifugio fallace; per la prima volta è allora possibile immaginare un termine al suo dominio: “Memoria vi concede breve sonno; | ora, destatevi”²⁴. L’impiego dei dimostrativi indica il desiderio di un deciso quanto arduo aggancio al presente: “Questa è l’ora: | non più mia, arsi, remoti simulacri.”²⁵ Pur non essendo un appello all’azione, l’incipit delle “Nuove poesie” è da leggersi come un invito a non abbandonarsi completamente a ciò che è stato a discapito dell’attualità. Il processo così incominciato si svilupperà negli anni a venire. Laddove l’ultima sezione di *Ed è subito sera* abbandona a tratti la sola temporalità dell’intimo, le raccolte del dopoguerra rendono conto di un tempo stravolto rispetto al canone proposto negli anni prebellici. Le ere remote fanno largo ai minuti e alle ore che si sommano a comporre giorni di lutto, quelli del titolo della prima raccolta posteriore al conflitto. *Giorno dopo giorno* (1947) è una silloge marcata da espliciti riferimenti a una cronologia misurabile ed esperita: “19 gennaio 1944”; “Milano, agosto 1943”.

Tuttavia, a riprova della lontananza del poeta dal determinismo di cui sopra, anche quando il contesto storico preme con insistenza Quasimodo non si appiattisce unicamente su di esso. Il presente torna insomma protagonista, a differenza di quanto accadeva durante gli anni ermetici in una poesia illuminata da spazi siderei; ma non per questo si fa cronaca. Animato dalla

¹⁷ Quasimodo, “Ariete”, *Poesie*, 15.

¹⁸ Quasimodo, “S’udivano stagioni aeree passare”, *Poesie*, 22.

¹⁹ Quasimodo, “Terra”, *Poesie*, 17.

²⁰ Quasimodo, “Cavalli di luna e di vulcani”, *Poesie*, 118.

²¹ Quasimodo, “Nascita del canto”, *Poesie*, 42.

²² Quasimodo, “Ride la gazza, nera sugli aranci”, *Poesie*, 101.

²³ Quasimodo, “Ride la gazza, nera sugli aranci”, *Poesie*, 101.

²⁴ Quasimodo, “Ride la gazza, nera sugli aranci”, *Poesie*, 101.

²⁵ Quasimodo, “Ride la gazza, nera sugli aranci”, *Poesie*, 101.

volontà di evitare una scrittura didascalica, Quasimodo iscrive l'attualità in una prospettiva trans-storica. Si spiegano così i continui riferimenti alla più ampia storia dell'umanità al di là del periodo storico di scrittura, così come quelli a racconti mitici e fondatori. In effetti, il rischio è che la memoria degli eventi appena trascorsi, se considerata dalla prospettiva dell'immediatezza, si sgretoli; sono da intendersi anche in questo senso – oltre che come simboli esiziali – le ricorrenti immagini di scomparsa, caduta e distruzione legate alla violenza della guerra: “Sprofonderà l'odore acre dei tigli | nella notte di pioggia. Sarà vano | il tempo della gioia, la sua furia, | quel suo morso di fulmine che schianta”²⁶; “[...] le nebbie che affondano nel fiume”²⁷; “[...] E l'usignolo | è caduto dall'antenna, alta sul convento”²⁸; “O cara, quanto | tempo è sceso con le foglie dei pioppi, | quanto sangue nei fiumi della terra”²⁹.

È ancora una volta il tempo – inteso qui come mezzo in grado di riallacciare quanto accaduto alla storia dell'umanità – a farsi carico del compito di contrastare tale rischio. Attualità scottante e racconto biblico si legano in una concezione temporale che unisce epoche tra loro distanti: le grida dei civili inermi sotto il fuoco nazifascista sono le stesse di quelle degli innocenti (“lamento | d'agnello dei fanciulli”³⁰); le morti dei partigiani ricordano quella di Cristo in croce: “all'urlo nero | della madre che andava incontro al figlio | crocifisso sul palo del telegrafo”³¹. Risuonano grida già pronunciate: “Mio Dio | perché m'hai lasciato?”³². Del resto, nulla cambia: i “mostri della terra”³³, colpevoli di aver ucciso la pietà e distrutto la croce, sono gli stessi di “quell[i] della pietra e della fionda”³⁴; epigoni di una stirpe assassina, essi hanno “ucciso ancora, | come sempre, come uccisero i padri”; il sangue appena versato altro non è che quello di Abele, un sangue che “odora come nel giorno | quando il fratello disse all'altro fratello: | ‘Andiamo ai campi’”³⁵.

Tale approccio al tempo ha come conseguenza un rafforzamento del ruolo che secondo Quasimodo è quello dello scrittore: “I poeti non dimenticano”³⁶.

La testimonianza quasimodiana si arricchisce pertanto di una portata che travalica le limitazioni del testimone, e che permette di non perdere il senso di un'esperienza tra le pieghe di una cronaca unicamente legata all'occasione. Il testimone quasimodiano, disceso negli inferi della guerra e da essi risalito, come Orfeo, l'*auctoritas* convocata dal poeta, “brulica | d'insetti, [...] bucato dai pidocchi”, è “sporco ancora di guerra”³⁷: ponendosi nella continuità del mito attraverso la sua riscrittura, la poesia riattualizza una vicenda eterna, potenziando di riflesso il presente della scrittura.

I fragili risultati così ottenuti devono tuttavia essere difesi strenuamente proprio da ore e minuti che girano come “antica ruota di ribrezzo”³⁸. Di fronte a un tempo che è alleato ideale per eternare la memoria ma contemporaneamente antagonista capace di distruggerla, Quasimodo diviene protagonista di una lotta del cuore “con il suo tempo scosceso”³⁹. Lo scontro con una scansione temporale che risuona in tutta la sua nudità si fa violento: “[...] battito di foglie | improvvise sui vetri della tua | finestra”⁴⁰; “Batteva l'ora su estrema | riva d'Europa, insistente, smaniosa | d'innocenza”⁴¹; “[...] udivo cuori | crescere con me, battere | uguale età”⁴²; “[...] qui udremo piangere l'angelo il mostro | le nostre ore future | battere l'al di là”⁴³. Si preparano “ore | irte, brulle”⁴⁴, si concretano immagini legate a una temporalità ostica, paesaggi dove i segni del passaggio del tempo non sono più decifrabili: “[...] per noi brucia | rovesciata la luna diurna e cade | al fuoco verticale”⁴⁵.

Più grave di una semplice difficoltà di lettura, la posizione rovesciata della luna, così come la sua caduta appena citata, sta a simbolo del capovolgimento e della perdita di alcune certezze di un tempo. Quelle stesse stagioni che inquadravano l'intimità si fanno ora ossimoro: il “verde dell'aprile”⁴⁶ è allo stesso tempo reale e menzognero (“Il falso e vero verde”); l'inverno è esitante e non si lascia riconoscere: “Già inverno, non inverno”⁴⁷. Negli anni del dopoguerra, il tempo si avvita su se stesso. Il passato intimo è sempre più

²⁶ Quasimodo, “Forse il cuore”, *Poesie*, 130.

²⁷ Quasimodo, “La notte d'inverno”, *Poesie*, 131.

²⁸ Quasimodo, “Milano, agosto 1943”, *Poesie*, 132.

²⁹ Quasimodo, “La muraglia”, *Poesie*, 133.

³⁰ Quasimodo, “Alle fronde dei salici”, *Poesie*, 125.

³¹ Quasimodo, “Alle fronde dei salici”, *Poesie*, 125.

³² Quasimodo, “Anno Domini MCMXLVII”, *Poesie*, 154.

³³ Quasimodo, “Giorno dopo giorno”, *Poesie*, 129.

³⁴ Quasimodo, “Uomo del mio tempo”, *Poesie*, 144.

³⁵ Quasimodo, “Uomo del mio tempo”, *Poesie*, 144.

³⁶ Quasimodo, “Il mio paese è l'Italia”, *Poesie*, 155.

³⁷ Quasimodo, “Dialogo”, *Poesie*, 150.

³⁸ Quasimodo, “Tempio di Zeus ad Agrigento”, *Poesie*, 174.

³⁹ Quasimodo, “Il falso e vero verde”, *Poesie*, 166.

⁴⁰ Quasimodo, “Il falso e vero verde”, *Poesie*, 166.

⁴¹ Quasimodo, “In una città lontana”, *Poesie*, 167.

⁴² Quasimodo, “Vicino a una torre saracena, per il fratello morto”, *Poesie*, 173.

⁴³ Quasimodo, “Auschwitz”, *Poesie*, 182.

⁴⁴ Quasimodo, “Il falso e vero verde”, *Poesie*, 166.

⁴⁵ Quasimodo, “Tempio di Zeus ad Agrigento”, *Poesie*, 174.

⁴⁶ Quasimodo, “Il falso e vero verde”, *Poesie*, 166.

⁴⁷ Quasimodo, “Dalla natura deforme”, *Poesie*, 198.

raramente un sollievo, come poteva esserlo in anni non ancora bruciati dal conflitto:

Che futuro
ci può leggere il pozzo
dorico, che memoria? Il secchio lento
risale dal fondo e porta erbe e volti
appena conosciuti.⁴⁸

Persino l'amato mondo greco appare corrotto: la taverna "À la belle | Hélène de Ménélas" che si incontra "sulla strada di Micene alberata | di eucalyptus" offre sì "formaggio | di pecora e vino resinato", ma "svia il pensiero dal sangue degli Atridi"⁴⁹.

Di conseguenza il poeta, drammaticamente incapace tanto di decifrare il passato quanto di immaginare un futuro, si trova intrappolato in un presente cui è preclusa ogni possibilità di un seguito: "E tu misuri il futuro, il principio | che non rimane, dividi con lenta | frattura la somma di un tempo già assente"⁵⁰. E anche se la chiusa di questa poesia lascia indovinare una non meglio specificata speranza ("Qualcuno verrà"), a prevalere è la perdita del "senso dello scorrere impassibile della distruzione"⁵¹. Svanisce del tutto la facoltà della poesia di spaziare tra le epoche: la pena nasce ora dalla stasi in una temporalità bloccata, piatta e senza prospettive: "[...] la fine è una superficie dove viaggia | l'invasore della mia ombra"⁵². Si tratta dell'eredità più ingombrante della guerra. Il periodo che segue il conflitto (raccolte *La vita non è sogno, Il falso e vero verde, La terra impareggiabile*) è infatti quello di maggiore crisi: il ricordo della Resistenza sfuma, e con esso le speranze e le attese.

Bisognerà allora tentare di assorbire e di rielaborare il "tempo colore di pioggia e di ferro"⁵³ della guerra; vincendo l'immobilismo, il poeta dovrà essere in grado di esprimersi sull'intimo e sul presente, e contemporaneamente di sorpassare le limitazioni dell'attualità e dell'io. Solo così egli potrà eternare il ricordo di una stagione dolorosa, e mettere l'intimo al servizio del collettivo. Tale sarà l'ottica di lettura della silloge *Dare e avere* (1966). È qui

possibile instaurare "un dialogo con l'al di là"⁵⁴; in un'esistenza in cui in maniera quasi indolore si può "cadere dalla vita"⁵⁵, passare da quest'ultima alla morte senza scossoni: "Non devo confessioni alla terra, | nemmeno a te morte, oltre la tua | porta aperta sul video della vita"⁵⁶. Ecco allora che il tempo si distende, il nome del poeta potrà essere udito anche dopo la sua dipartita: "[...] un altoparlante improvvisamente | vuoto di suoni | dirà il mio nome libero dall'al di là"⁵⁷. Il futuro, che trascende la finitezza umana ("Il presente è fuori di me | e non potrà contenermi che in parte"⁵⁸), può finalmente essere considerato come tempo ancora da vivere: "Il tempo non è finito, nessuno mi parla | dei giochi della natura, degli equilibri, | delle leggi"⁵⁹.

All'altezza di *Dare e avere*, Quasimodo sente di appartenere a una dimensione cronologica che abbraccia l'insieme dell'arco temporale, senza esclusioni; si apre per lui un tempo non più solo personale, che è il risultato della somma di esistenze diverse, tutte armoniosamente unite:

Un colle, i simboli
del tempo, lo specchio della mente
continuo immobile
ascoltano se stessi, attendono
la risposta futura.⁶⁰

Per un uomo reduce dalle tenebre della catabasi bellica, il ritorno in superficie coincide con la possibilità di leggere nuovamente le ore: "E ricomincia il tempo visibile | nell'occhio che riscopre la luce"⁶¹. La dolorosa e insopportabile stasi del dopoguerra sembra superata; i minuti ricominciano a scorrere, fluiscono legando insieme ciò che è stato e quanto verrà:

la ruota del mulino si stacca
alla piena dell'acqua
ma continua il suo giro
e avvolge un minuto
al minuto passato o futuro.⁶²

⁴⁸ Quasimodo, "Tempio di Zeus ad Agrigento", *Poesie*, 174.

⁴⁹ Quasimodo, "Micene", *Poesie*, 216.

⁵⁰ Quasimodo, "Un arco aperto", *Poesie*, 199.

⁵¹ Quasimodo, "Un arco aperto", *Poesie*, 199.

⁵² Quasimodo, "Visibile, invisibile", *Poesie*, 195.

⁵³ Quasimodo, "Colore di pioggia e di ferro", *Poesie*, 195.

⁵⁴ Quasimodo, "Una notte di settembre", *Poesie*, 238.

⁵⁵ Quasimodo, "Varvára Alexandrovna", *Poesie*, 236.

⁵⁶ Quasimodo, "Una notte di settembre", *Poesie*, 238.

⁵⁷ Quasimodo, "Dalle rive del Balaton", *Poesie*, 240.

⁵⁸ Quasimodo, "Il silenzio non m'inganna", *Poesie*, 244.

⁵⁹ Quasimodo, "Capo Caliakra", *Poesie*, 243.

⁶⁰ Quasimodo, "Nell'isola", *Poesie*, 252.

⁶¹ Quasimodo, "Non ho perduto nulla", *Poesie*, 251.

⁶² Quasimodo, "Impercettibile il tempo", *Poesie*, 255.

Quasimodo è qui poeta del “tempo paziente”⁶³, del “tempo senza forma”⁶⁴: sia la memoria del passato, non solo vissuto ma dell’umanità tutta, sia le speranze di cui il futuro è latore sono state accolte e messe a disposizione. In un tempo non più negato, il presente torna a essere frequentabile, e il futuro visibile:

Certo non potrò sfuggire;
sarò fedele alla vita e alla morte
nel corpo e nello spirito
in ogni direzione prevista, visibile⁶⁵

Éducation artistique et culturelle – Patrimoine, mémoire et identité

Isabelle Milliès (Aix-en-Provence)

RESUMÉ : Depuis 1983, l'éducation artistique et culturelle (E.A.C.) donne un cadre institutionnel aux interventions d'artistes à l'école en France, pratique qui ne cesse d'évoluer et de s'étendre malgré les difficultés rencontrées. Aujourd'hui, selon la définition commune de l'E.A.C., chaque jeune doit pouvoir bénéficier d'un parcours culturel individuel tout au long de sa scolarité et pendant tous les temps de la vie, conjuguant la rencontre avec les œuvres, la pratique artistique et la connaissance. Les enjeux de l'E.A.C. sont importants, notamment dans le cadre de l'appropriation du patrimoine et de la mémoire qui contribue largement à la construction de l'identité culturelle et à la transmission de valeurs citoyennes.

MOTS CLÉS : éducation artistique et culturelle ; politique d'éducation artistique et culturelle ; patrimoine ; identité culturelle ; transmission ; citoyeneté

SCHLAGWÖRTER : Kunsterziehung ; Bildungspolitik ; kulturelles Erbe ; kulturelle Identität ; Gedenkkultur

**

Source d'épanouissement personnel et puissant facteur de cohésion sociale, l'éducation artistique et culturelle doit effectivement être considérée comme un droit de l'homme et un droit du citoyen. En Allemagne comme en France, en Europe et bien au delà, ce droit doit profiter à chaque écolier, chaque lycéen, chaque étudiant : il met en jeu l'harmonie de leurs relations aux autres et à eux-mêmes, la richesse de leur vie intérieure, la beauté de leur rapport au monde. Aurélie Filippetti, Ministre de la Culture et de la Communication¹

1. L'éducation artistique et culturelle, une politique nationale ...

L'éducation artistique et culturelle en France est portée conjointement par deux ministères : le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère de l'Éducation nationale. Il s'agit d'une politique nationale considérée comme priorité gouvernementale depuis quelques années, qui s'adresse

⁶³ Quasimodo, “Ho fiori e di notte invito i pioppi”, *Poesie*, 257.

⁶⁴ Quasimodo, “Tollbridge”, *Poesie*, 241.

⁶⁵ Quasimodo, “Ho fiori e di notte invito i pioppi”, *Poesie*, 257.

¹ Cf. Aurélie Filippetti, « Préface », in *Pour un droit à l'éducation artistique et culturelle = Das Recht auf Kulturelle Bildung*, dir. par Wolfgang Schneider, Jean-Pierre Saez, Marie-Christine Bordeaux, Christel Hartmann-Fritsch (Berlin : Siebenhaar Verlag, 2014), 19.



Fig. 1 : La compagnie F présente son spectacle à de jeunes élèves de maternelle engagés dans un projet de découverte de la danse contemporaine, © I. Millières, DRAC PACA

aux douze millions de jeunes en âge d'être scolarisés. Dans chaque région, des *Directions régionales des affaires culturelles* (D.R.A.C.), des services déconcentrés du Ministère de la Culture et de la Communication, implantées dans chaque région française, relaient cette politique nationale au niveau territorial, en partenariat avec les collectivités.

... relativement récente

Après une dizaine d'années d'expérimentation introduisant la pratique artistique à l'école comme espace de créativité, *l'éducation artistique et culturelle* a été institutionnalisée en France en 1983 par un protocole d'accord national entre les deux ministères de la Culture et de l'Éducation nationale². Les artistes entrent alors à l'école dans un cadre institutionnel permettant l'innovation et le développement de modalités nouvelles des pratiques artistiques en milieu scolaire.

... en cours de développement

Depuis, la politique d'éducation artistique et culturelle (E.A.C.) n'a cessé d'évoluer dans une perspective de généralisation à tous les jeunes et de s'élargir à d'autres ministères (Agriculture, Jeunesse et sport, Ville, Justice, Santé). Sa mise en œuvre s'appuie de plus en plus sur les collectivités (villes, inter-communautés, départements, régions) et sur les politiques culturelles de ces territoires. Les D.R.A.C. structurent, accompagnent et organisent la mise en œuvre territoriale de cette politique nationale, dans un souci d'équité sur tout le territoire national et avec pour objectif un *Parcours d'éducation artistique* pour tous les jeunes³.

² Cf. *Protocole d'accord* du 25 avril 1983 signé par le Ministre de l'Éducation nationale, Alain Savary et le ministre délégué à la culture, Jack Lang.

³ Circulaire interministérielle *Le Parcours d'éducation artistique et culturelle* signée le 3 Mai 2013 par la Ministre de la Culture et de la Communication, Aurélie Philippetti et le Ministre

De par son inscription dans le *socle commun* des apprentissages à l'école et au collège⁴, l'éducation artistique et culturelle est aujourd'hui un droit pour chaque jeune auquel l'État et les collectivités ont le devoir de répondre. Cette approche par l'institution scolaire est censée garantir l'égalité d'accès à la culture des douze millions de jeunes scolarisés en France.

... mais toujours à défendre

Malgré le caractère apparemment consensuel de l'E.A.C. portée depuis quelques années comme une priorité gouvernementale, rien ne semble définitivement acquis et l'engagement actif des défenseurs de l'E.A.C. relève encore parfois du militantisme. En effet, d'une part le budget indispensable pour mener une politique d'éducation artistique et culturelle pour tous les jeunes nécessiterait une mobilisation de l'État et des collectivités bien supérieure à celle d'aujourd'hui (seulement 25 % environ des jeunes aujourd'hui bénéficient réellement d'une E.A.C. chaque année); d'autre part les différents acteurs éducatifs et culturels peinent à s'entendre sur les modalités de développement de l'éducation artistique et culturelle et rendent parfois sa mise en œuvre chaotique.

Ainsi, si l'ensemble des acteurs politiques et institutionnels français s'entend pour reconnaître à l'éducation artistique et culturelle une priorité dont l'enjeu mérite une attention nationale et un engagement de tous, les leviers pour sa généralisation à tous les jeunes ne sont pas encore mobilisés. Peut-être manque-t-il encore des arguments pour convaincre le Ministère des Finances, les collectivités territoriales et l'Europe qu'à travers l'éducation artistique se construit la culture et l'identité des peuples de demain et que l'enjeu dépasse largement le périmètre éducatif et culturel. La preuve en est la difficulté à mettre en place une évaluation de l'E.A.C.⁵ ... Comment évaluer les effets de l'E.A.C. sur les générations à venir, sur leur engagement citoyen, sur leur représentation de leur culture commune, sur leur identité européenne, sur leur aptitude à s'exprimer et à prendre part au débat publique, sur les choix de société qui en découleront ?

de l'Éducation nationale, Vincent Peillon.

⁴ *Socle commun de connaissances, de compétences et de culture* du Ministère de l'Éducation nationale.

⁵ *Évaluer les effets de l'éducation artistique et culturelle*, Symposium européen et international de recherche (Paris : La Documentation française/Centre Pompidou, 2008).



Fig. 2 : Des projets d'éducation à la danse avec des artistes trouvent un prolongement en classe avec les enseignants dans le cadre de leur programme scolaire, © I. Millières, DRAC PACA

2. Une définition commune de l'éducation artistique et culturelle

Afin de s'entendre sur le terme « d'éducation artistique et culturelle » reprenons les éléments qui permettent de s'appuyer sur une définition commune :

[L]'éducation artistique et culturelle mobilise la sensibilité des enfants et des jeunes et met en jeu leur capacité à poser un regard personnel sur le monde. Elle rend nécessaire la mise en place de dispositifs où l'enfant et le jeune adoptent une posture active leur permettant de découvrir par eux-mêmes la pluralité des regards singuliers posés par les artistes sur le monde et l'enjeu que constituent la confrontation des imaginaires des uns et des autres et leur questionnement critique.⁶

C'est dans le cadre de cette définition qu'a été conçue l'idée d'un parcours culturel individuel pour chaque jeune, élaboré pendant tous les temps de la vie, à l'école et pendant le temps libre, et qui pourra se poursuivre à l'âge adulte. Ce parcours prend en compte l'ensemble des expériences culturelles, artistiques et esthétiques de la vie :

Le parcours d'éducation artistique et culturelle conjugue l'ensemble des connaissances acquises, des pratiques expérimentées et des rencontres organisées dans les domaines des arts et de la culture, dans une complémentarité entre les temps scolaire, périscolaire et extra scolaire.⁷

Retenons que sa mise en œuvre implique l'ensemble des opérateurs culturels qualifiés dans tous les domaines des arts et de la culture qui développent des politiques de « transmission » destinées aux publics jeunes et des partenariats avec les établissements scolaires de tous niveaux (écoles, collèges, lycées, universités) et les centres d'accueil des jeunes pendant le temps libre.

⁶ Jean-Marc Lauret, « Education artistique et culturelle », in *Les Cahiers d'Education & devenir* 8 (décembre 2006), 7-9, ici 7.

⁷ *Protocole d'accord* du 25 avril 1983 signé par le Ministre de l'Éducation nationale, Alain Savary et le ministre délégué à la culture, Jack Lang.

Tous les domaines des arts et de la culture sont concernés : archéologie, architecture, archives, arts numériques, arts plastiques, audiovisuel, cinéma, cirque, danse, livre, monuments historiques, musées, musique, patrimoine, théâtre, urbanisme, etc.

L'éducation artistique et culturelle est inscrite au programme des enseignements à l'école depuis la maternelle jusqu'en terminale, elle est censée être portée par tous les enseignants de toutes les disciplines et est complétée par un programme d'histoire des arts interdisciplinaire depuis 2010. L'E.A.C. à l'école s'appuie sur les partenariats entre établissements scolaires et opérateurs culturels de proximité. La démarche de projet entre les opérateurs culturels et les établissements scolaires « doit permettre de conjuguer au mieux les trois piliers de l'éducation artistique et culturelle : connaissances, pratiques, rencontres »⁸.

3. Des enjeux culturels, éducatifs et citoyens ...

A travers ces trois axes complémentaires d'approche des arts et de la culture, se dessinent des enjeux éducatifs et culturels majeurs dont nous ne citerons que quelques-uns : l'expérimentation des processus de création développe une pensée divergente et favorise l'esprit d'invention et d'innovation, l'initiation aux langages esthétiques multiplie les moyens d'expression et libère une parole créatrice, la rencontre avec les œuvres développe une approche sensible et élargit les modes d'appréhension du monde, l'appropriation du patrimoine permet de se construire une identité et d'appréhender les autres cultures dans toute leur richesse, la fréquentation des lieux culturels crée un sentiment d'appartenance à une communauté et un territoire et ouvre vers des pratiques culturelles autonomes collectives ou individuelles ...

⁸ Cf. *Protocole d'accord* du 25 avril 1983 signé par le Ministre de l'Éducation nationale, Alain Savary et le ministre délégué à la culture, Jack Lang. Les trois piliers de l'éducation artistique et culturelle :

- « Rencontre » avec les œuvres, les lieux, les professionnels des arts et de la culture ;
- « Pratique » artistique pour expérimenter le processus de création et s'initier aux langages esthétiques ;
- « Connaissance » contextuelle pour situer les œuvres et les objets remarquables (mouvements et courants artistiques, chronologie, problématiques historiques et artistiques) et connaissance des langages esthétiques.

... mais également des enjeux qui dépassent largement le périmètre éducation – culture

Au-delà de l'acquisition des différentes compétences éducatives, culturelles ou de l'épanouissement individuel et social, c'est le développement d'individus et la construction d'identités culturelles dans un monde pluriel qui est en jeu. Les différentes aptitudes (sensibles, expressives, intellectuelles, cognitives, sociales, créatrices) convoquées par l'E.A.C. sont autant d'outils qui participent à l'élaboration de l'humanité de demain. La diversité culturelle ne doit pas conduire à un morcellement identitaire qui renforcerait les incompréhensions entre communautés et attiserait les tensions au sein d'un même territoire ; cette diversité doit être approchée comme autant de formes artistiques et langages esthétiques qui renvoient à un questionnement existentiel sur le rapport de l'homme au monde.

La *Rencontre* avec les œuvres, les objets remarquables et le patrimoine qui permet de construire un rapport sensible et intime avec l'objet remarquable favorise aussi le sentiment d'universalité et d'appropriation individuelle d'un patrimoine commun ; le rapport aux autres est établi indirectement par les questions et les sentiments suscités par cette rencontre. Aussi, l'expérience de la *Rencontre* avec l'œuvre, qu'elle soit vécue collectivement ou individuellement, permet de tisser le lien avec tous ceux qui l'ont vécue ou la vivront ; la *Rencontre* participe de la construction individuelle et collective du rapport universel au monde.

Aussi est-il particulièrement important de bien concevoir et organiser cette rencontre, afin qu'elle ait réellement lieu. Le spectacle vivant a réglé depuis longtemps cette question, en accompagnant la rencontre de l'œuvre d'une pratique artistique qui plonge les jeunes au cœur des problématiques de la création et des langages esthétiques et leur permet d'identifier *ce qui est en jeu* sur scène au moment de la *Rencontre* avec l'œuvre. Mais nombre de visites guidées, d'expositions commentées, de médiations, n'arrivent plus à provoquer cette *Rencontre* auprès d'un public jeune en refus de toute forme de passivité, et dont les représentations de la culture et de l'art sont très éloignées de celles que nous leur proposons. En 2002 une charte *Adopter son patrimoine*⁹ avait déjà défini les enjeux et les problématiques d'une éducation au Patrimoine active :

⁹ Mise en œuvre du plan pour l'éducation artistique et l'action culturelle à l'école – Charte pour une éducation au patrimoine *Adopter son patrimoine* – CIRCULAIRE N° 2002-086 du 22 avril 2002 signée par le directeur de cabinet du Ministère de l'Éducation nationale et le directeur de cabinet du Ministère de la Culture et de la Communication.

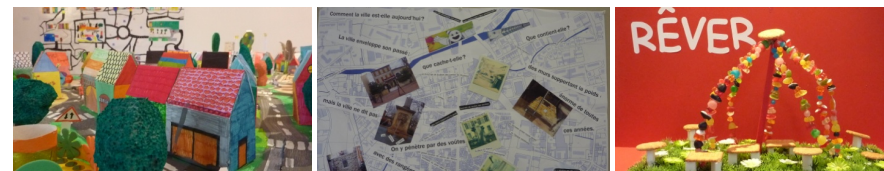


Fig. 3 : Le service d'animation du patrimoine du Pays d'art et d'Histoire de la Provence verte (Var) organise en partenariat avec la DRAC des résidences d'artistes pour développer l'appropriation de leur patrimoine par les jeunes du territoire., © I. Millières, DRAC PACA

La Charte introduit un mode de relation au patrimoine, l'« adoption », mieux adapté aux caractéristiques de la société française que l'« héritage ». La structuration de l'identité culturelle des individus passe moins par la compréhension d'un héritage culturel dans lequel ne peut se reconnaître une grande partie de la population, que par un processus d'adoption d'un patrimoine constitué des créations successives des hommes et des sociétés qui nous ont précédés sur le territoire où nous vivons aujourd'hui, sans être tous, loin s'en faut, nos ancêtres. L'identité culturelle des individus se nourrit des rencontres avec des cultures différentes, des adoptions successives qui peuvent jaloner l'histoire de chacun. « Adopter son patrimoine » c'est donc aussi rendre possible l'ouverture au patrimoine des autres, non pas pour se l'approprier, ou l'enfermer dans un regard exotique, mais pour engager un dialogue reconnaissant l'égalité des cultures, [...]. L'adoption du patrimoine de l'autre dans un mouvement de reconnaissance réciproque, permet de lui donner une dimension universelle, sans pour autant que cette universalité se paie d'une uniformisation des cultures. »¹⁰

Les propositions d'activités pour l'adoption mettent le jeune en situation d'acteur de cette appropriation :

[...] devenir pour un temps donné les « guides » pour l'élément adopté, réaliser des projets de valorisation par des documents, une signalétique, un film, participer aux décisions culturelles ou politiques à travers la participation à des conseils municipaux, à des concours d'aménagement urbain, etc.⁹.

Propositions largement reprises depuis par les services d'animation du patrimoine des Villes et Pays d'Art et d'Histoire par exemple, ou plus récemment, par de nouveaux dispositifs nationaux un peu similaires comme *La classe, l'œuvre*, qui ouvre les musées aux classes pour s'approprier une œuvre

¹⁰ Jean-Marc Lauret, « L'éducation artistique et culturelle en France », http://portal.unesco.org/culture/fr/files/30132/11411236471/jean_Marc_Lauret.pdf/jean%20Marc%20Lauret.pdf (dernier accès : 17.7.2015), 13.



Fig. 4 : Au Musée national Marc Chagall sur le message biblique, à Nice, © I. Millières, DRAC PACA

et la mettre en valeur, ou encore la mise en valeur des œuvres du 1 % artistique¹¹ présentes dans les établissements scolaires. Les projets mis en place cette année autour des commémorations de la grande guerre ont également donné lieu à diverses formes de projets pour lesquels l'appropriation de ce patrimoine par les jeunes n'est pas une mince affaire. Enfin, citons encore le mémorial du *Camp des Milles*, ouvert en 2012 à Aix-en-Provence, qui a introduit dans son parcours de visite des classes des ateliers qui accompagnent la partie « Réflexive » de la visite, en lien avec les programmes et le choix des enseignants.

Dans tous les cas, « l'appropriation » est l'acte qui fonde la *Rencontre* avec le patrimoine et seule la posture d'acteur permet au jeune de procéder à cette appropriation. Aussi est-il intéressant de revenir aux « trois piliers de l'éducation artistique et culturelle » et de s'interroger sur le rôle de la pratique artistique et du processus de création dans l'acte d'appropriation du patrimoine.

4. La pratique artistique comme moyen d'appropriation du patrimoine et de la mémoire

La présence d'artistes dans des projets d'éducation artistique et culturelle liés au patrimoine est de plus en plus fréquente. La démarche de création engagée avec les jeunes y trouve tout son sens car elle les place en position

¹¹ Le 1 % artistique dans les constructions publiques : expression de la volonté publique de soutenir la création et de sensibiliser nos concitoyens à l'art de notre temps, « l'obligation de décoration des constructions publiques », communément appelée « 1 % artistique » est une procédure spécifique de commande d'œuvres à des artistes qui s'impose à l'État, à ses établissements publics et aux collectivités territoriales. Depuis 1951, ce dispositif a donné lieu à plus de 12 300 projets se déployant sur l'ensemble du territoire et sollicitant plus de 4 000 artistes. Par la typologie des équipements concernés (bâtiments scolaires, commissariats, palais de justice ...), le « 1 % artistique » atteint un public très large et qui n'est pas nécessairement familier des lieux d'exposition.



Fig. 5 : Mémorial Camp de Flossenbürg, Allemagne, © I. Millières, DRAC PACA

de médiateur et les amène à effectuer tout le processus d'appropriation préalable à la démarche de création : recherche sur le sens et le contexte de création d'une œuvre ou d'un objet remarquable, analyse des codes et des langages esthétiques utilisés pour sa création, interrogation sur la place et la fonction contemporaine de l'œuvre ou de l'objet remarquable, sur son rapport intime et personnel à cet objet, et enfin initiation à un langage artistique dans lequel exprimer ce que l'on a à dire sur ce patrimoine. En lui donnant la parole, l'expérience de création artistique apporte au jeune public l'opportunité de s'approprier ce patrimoine et le libère d'un héritage subi et éloigné de ses préoccupations contemporaines.

De même, les camps mémoriels, lieux d'une mémoire douloureuse, insoutenable et inhumaine, ne doivent pas craindre de développer la création artistique dans leurs programmes de transmission. Loin de profaner la mémoire, la création artistique permettra aux jeunes générations de l'appréhender et de se l'approprier pour en délivrer des messages à leurs contemporains. L'engagement d'artistes aux côtés des jeunes ouvre la *voix* et permet l'expression de l'émotion à travers l'initiation à des langages esthétiques ; les artistes accompagnent les jeunes dans leurs interrogations et leur apportent des outils pour les partager. La création permet de transcender l'expérience douloureuse de la mémoire, d'en extraire des messages universels et de proposer une vision du futur.

En soulageant les jeunes publics du poids d'un héritage insoutenable, l'expression artistique peut ainsi éviter des comportements de rejet ou de déni du passé.

La pratique artistique a donc toute sa place dans les démarches d'appropriation du Patrimoine ; elle tisse le lien entre les cultures passées et contemporaines et offre aux jeunes une posture active de médiateur entre le patrimoine et ses pairs. L'expérience du processus de création apporte la dis-

tance et l'espace nécessaire pour développer son regard sensible et délivrer un message personnel sur ce patrimoine. Ainsi, ces formes de médiation active autour du Patrimoine favorisent l'élaboration d'une identité individuelle et collective construite à partir d'une démarche sensible, favorisant l'empathie mais aussi la recherche de sens.

L'éducation artistique et culturelle, en appui sur ses trois axes que sont la « pratique artistique », la « rencontre » et la « connaissance » est un puissant levier pour transmettre la mémoire et permettre aux jeunes de développer leur identité individuelle et collective. L'enjeu en vaut le coût financier et dépasse largement une politique éducative et culturelle nationale. Une politique européenne d'éducation artistique et culturelle serait la clé pour l'émergence d'une identité culturelle européenne.

Artikel

La Réforme et la réforme poétique 159

Les Octonaires sur la vanité et inconstance du monde d'Antoine de La Roche de Chandieu

Marina Hertrampf

La Réforme et la réforme poétique

Les Octonaires sur la vanité et inconstance du monde d'Antoine de La Roche de Chandieu

Marina Hertrampf (Regensburg)

RESUMÉ : Antoine de La Roche de Chandieu est l'un des plus grands poètes protestants anti-mondains du XVI^e siècle dont l'œuvre littéraire est un sismographe du destin du protestantisme en France. En analysant son ouvrage *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde*, recueil de cinquante courts poèmes de huit vers chacun, la contribution explique les spécificités poétiques et stylistiques du genre de l'octonaire comme exemple pertinent d'une réforme poétique calvinienne et démontre qu'il s'agit d'un genre qui, par définition, est un produit de la poétique calvinienne. Finalement, l'article se consacre à l'analyse des relations entre les octonaires et leur illustration emblématique par Étienne Delaune et celles entre les poèmes de Chandieu et leur adaptation musicale par Pascal de L'Estocart.

MOTS CLÉS : La Roche de Chandieu, Antoine de ; Delaune, Etienne ; L'Estocart, Pascal de ; Octonaires sur la vanité et inconstance du monde ; Poésie ; Poésie religieuse ; Intermédialité ; Emblème ; Madrigal ; Reformation ; Protestantisme

SCHLAGWÖRTER : La Roche de Chandieu, Antoine de ; Delaune, Etienne ; L'Estocart, Pascal de ; Octonaires sur la vanité et inconstance du monde ; Poesie ; Religiöse Dichtung ; Intermedialität ; Emblem ; Madrigal ; Reformation ; Protestantismus

Préliminaires

Antoine de La Roche de Chandieu fut le propagateur le plus important du protestantisme en France. Cependant, il tomba presque dans l'oubli après sa mort. Parmi les poètes protestants du XVI^e siècle, il est souvent négligé ; même s'il est un des rares exemples d'auteurs qui dédia toute sa vie littéraire à la diffusion de l'esprit protestant et connut un succès extraordinaire auprès de ses contemporains.

Dans notre contribution, nous voulons éclairer le chef-d'œuvre de ce poète méconnu en trois parties. La première partie sera consacrée à la vie de Chandieu. Dans ce contexte, il nous semble important d'illustrer le rôle fondamental que joua Chandieu pendant les conflits de confession et d'éclairer sa rébellion contre Ronsard. Nous nous attacherons aussi à présenter les spécificités esthétiques de sa poésie en tant que poésie protestante. Sujet que nous

approfondirons dans la deuxième partie où nous nous pencherons sur l'analyse de l'ouvrage *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde*, recueil de cinquante courts poèmes de huit vers chacun. Nous expliquerons les spécificités poétiques et stylistiques du genre de l'octonaire comme exemple pertinent d'une réforme poétique calvinienne et démontrons qu'il s'agit d'un genre qui, par définition, est un produit de la poétique calvinienne. Tandis que, dans cette partie, nous étudierons des références à la Bible et aux œuvres de Calvin, la troisième partie de notre contribution sera consacrée à l'analyse des relations intermédiaires. À préciser, nous étudierons les relations entre les octonaires et leur illustration emblématique par Étienne Delaune et celles entre les poèmes de Chandieu et leur adaptation musicale par Pascal de L'Estocart.

Antoine de La Roche de Chandieu : propagateur du protestantisme et poète protestant

Gentilhomme bourguignon, Antoine de La Roche de Chandieu naquit vers 1534 dans le Mâconnais. Il fit des études de droit à Toulouse, rencontre Calvin et se convertit assez tôt dans sa vie à la religion protestante. À 22 ans, il reçoit la charge de pasteur à Paris. Quand éclatent les guerres de religion, il s'enfuit à Orléans, où il préside un synode protestant et organise la communauté naissante. Il est aussi chargé d'établir et d'institutionnaliser une église protestante française, séparée et indépendante de l'église protestante de Genève.¹ En 1568, il se réfugie à Genève, puis se fixe à Lausanne où il donne un cours de théologie polémique contre les jésuites et les luthériens. Dans ses sermons, il défend un calvinisme classique (« scolastique réformée ») en mettant l'accent sur l'austérité, les vertus militaires et l'esprit d'économie. La paix, signée à Saint-Germain en 1570, met fin à l'exil de Chandieu qui quitte Lausanne pour devenir délégué du Lyonnais et de la Bourgogne. En 1572, après la Saint-Barthélemy, il reprend le chemin de l'exil : de 1572 à 1583 il s'installe de nouveau à Lausanne. Il est rappelé en France par Henri IV et officie comme maître de camp à la bataille de Coutras en 1587. Le roi l'envoie en mission auprès des cantons protestants de la Suisse (1588), ce qui l'amène à revenir à Genève et à participer à la guerre contre la Savoie (1589). Il rejoint

¹ Voir David El Kenz, « L'homme de douleur protestant au temps des guerres de religion », *Médiévales* 27 (1994) : 59–66, ici 59–60.

alors la bourgeoisie de Genève où il meurt le 23 février 1591.²

La vie de Chandieu fut très mouvementée : Il s'engagea totalement pour défendre la cause des huguenots ; mais, son engagement en faveur du protestantisme ne se limite pas seulement au plan politique ; la lutte pour le protestantisme se manifeste aussi dans ses activités littéraires qui très souvent prennent une allure fortement polémique.³ La lutte confessionnelle en littérature atteint son apogée en 1562 quand Ronsard, du camp catholique, prend la plume pour déplorer les conséquences calamiteuses des guerres religieuses, défendre la politique royale et dénoncer les protestants. Dans ses *Discours des misères de ce temps* il décrit la Réforme comme le responsable monstrueux de l'état désastreux de la France :⁴

Ce monstre arme le fils contre son propre père,
Et le frere (ô malheur) arme contre son frere,
La sœur contre leurs cousins veullent tremper leurs mains.
L'oncle fuit son nepveu, le serviteur son maistre,
La femme ne veut plus son mary reconnoistre.
Les enfants sans raison disputent de la foy,
Et tout à l'abandon va sans ordre et sans loy.
[...]
Morte est l'autorité : chacun vit à sa guise.
Au vice desreiglé la licence est permise,
Le desir, l'avarice et l'erreur incensé
Ont san-dessus-desoubs le monde renversé.

L'œuvre ronsardien suscite une violente controverse.⁵ Les pamphlets foisonnent et Chandieu, à son tour, s'en prend à Ronsard et écrit d'abord les *Palinodies de Pierre de Ronsard, sur les discours des misères de ce temps* et puis, plus tard dans l'année 1563, une *Response aux calomnies contenues aux Discours de Pierre de Ronsard*. La même année, Chandieu publie son *Histoire des persécutions et martyrs de l'Eglise de Paris depuis l'an 1557 jusqu'au temps du roi Charles IX* où il relate les violences contre les huguenots et dont le but essentiel est de

² Pour une biographie de Chandieu voir Sarah Barker, *Protestantism, poetry and protest : the vernacular writings of Antoine de Chandieu (c. 1534-1591)* (Farnham : Ashgate, 2009).

³ La prolifération des pamphlets est fortement liée à l'essor de l'imprimerie ; pour cela on appelle les années soixante du quinzième siècle aussi le « pamphlet moment » (voir Barker, *Protestantism, poetry and protest*, 109–110). Pour une étude de la polémique protestante voir Jacques Pineaux, *La polémique protestante contre Ronsard*, vol. 2 (Paris : Didier, 1973).

⁴ Pierre de Ronsard, *Discours des misères de ce temps*, sous la direction de Malcolm Smith (Genève : Droz, 1979) : 70–71, v.159–166 et v.175–178.

⁵ Voir Barker, *Protestantism, poetry and protest*, 109–160.

fortifier la confiance en Dieu des réformés, de lutter contre le nicodémisme et d'encourager ceux qui désespèrent. En même temps, ce traité souligne que « [l]e peuple huguenot partage la culture de la souffrance chrétienne. S'enracinant aux origines de l'Église primitive, il retrouve la vocation de mort pour la foi. Mais plus encore, il traverse cette religiosité spécifique des nouveaux mystiques du XVI^e siècle, où la possession de Dieu se passe des médiateurs cléricaux et royaux, pour vivre dans la passion de Christ. »⁶ Fait curieux : pendant que les œuvres des auteurs catholiques de l'époque qui s'adonnent au pétrarquisme, les auteurs protestants, Chandieu en avant, s'abandonnent à un retour aux sources de la foi et leurs œuvres sont très souvent marquées par la littérature mystique très catholique au fond.

Chandieu est peut-être avant tout un poète. C'est en vers qu'il exprime de façon magnifique sa foi, sa souffrance et celle des Églises de France. Parmi ses œuvres poétiques, les *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* sont sans aucun doute ses meilleurs poèmes. Barker, spécialiste de l'auteur, conclut : « In many ways the Octonaires are Chandieu's masterpieces. They are the apogee of his poetry, and they consolidate the themes he had explored over the preceding years [...] »⁷.

Les Octonaires sur la vanité et inconstance du monde : forme et analyse

Pour débiter, quelques mots sur la genèse des cinquante *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde*. Avant la première édition intégrale de 1583, il y eut probablement plusieurs versions manuscrites des poèmes comme par exemple le manuscrit du chirurgien protestant Rasse des Noeux datant de 1576 qui d'ailleurs ne contient que 19 octonaires.⁸ En raison de la persécution des protestants, la diffusion des textes religieux par circulation manuscrite et clandestine fut une pratique protestante très répandue au XVI^e siècle.⁹ C'est dans une édition sortie des presses strasbourgeoises de Bernard Jobin en 1580 que nous retrouvons pour la première fois en version imprimée 20

⁶ El Kenz, « L'homme de douleur protestant au temps des guerres de religion », 66.

⁷ Barker, *Protestantism, poetry and protest*, 225–226.

⁸ Françoise Bonali-Fiquet, « Introduction », dans Antoine de Chandieu, *Octonaires sur la vanité et inconstance du Monde*, sous la direction de Françoise Bonali-Fiquet (Genève : Librairie Droz, 1979), 7–37, ici 12. Pour une étude comparée des versions manuscrites et éditées voir François Rouget, « Manuscrits, éditions et transformations : Les octonaires sur la vanité et inconstance du monde d'Antoine de Chandieu », *Bulletin – Société de l'histoire du protestantisme français* 152 (2006) : 565–582 et François Rouget, « Sur une version inédite partielle des Octonaires d'Antoine de la Roche-Chandieu », *French Studies Bulletin* 29 (2008), 10–14.

⁹ Rouget, « Manuscrits, éditions et transformations », 566.

octonaires qui sont sans aucun doute issus de la plume de Chandieu, même si ce livre d'emblèmes nomme seulement l'auteur des estampes, Étienne Delaune.¹⁰ Le *Premier livre des octonaires mise en musique par Paschal L'Estocart*, qui fut publié en 1582 et contient 26 octonaires de Chandieu, est la première édition imprimée qui indique Chandieu comme auteur.¹¹ Un an plus tard, la première édition intégrale sortit des presses de Guillaume Laimarie. L'auteur est un certain A. Zamariel, c'est-à-dire personne d'autre que Chandieu. Afin de se protéger, Chandieu utilisa plusieurs pseudonymes pour signer ses écrits parmi lesquels Zamariel, la traduction hébreu de « chant de Dieu », et Sadeel, « champ de Dieu » en hébreu, sont les plus connus.¹²

Avec ses octonaires, Chandieu rencontra un succès extraordinaire auprès de ses contemporains, ce qui explique que les cinquante octonaires trouvèrent place dans un certain nombre de recueils poétiques du vivant de l'auteur comme dans les éditions successives des *Cantiques de Maisonfleur* en 1586 et en 1587. « Even more telling », ajoute Barker, est le fait que « the Octonaires appeared in three different formats that showcase the versatility of Chandieu's verse, and the versatility of the printing industry. »¹³ De plus, Chandieu ne resta pas le seul auteur des octonaires : le genre fut abondamment imité par ses contemporains, en particulier par Simon Goulart, Joseph du Chesne et Jean de Sponde. Le prestige dont jouissaient les octonaires fut tellement éclatant qu'en 1591 – conformément à l'esprit humaniste – Jean Jacquemot traduisit les *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* en latin.¹⁴

Nous parlons tout le temps des octonaires, mais qu'est-ce qu'un octonaire ? Un octonaire est une unité poétique composée de huit vers – donc rien d'autre que ce que d'habitude l'on appelle un huitain, forme appréciée au XVI^e siècle (par exemple par Clément Marot). Pourquoi Chandieu utilisa-t-il le mot « octonaire » ? Tout d'abord, il faut souligner que ce n'est pas Chandieu qui a forgé ce terme. En l'utilisant il se réfère à Calvin qui appelait le Psaume 119 « Psaume octonaire » parce qu'il est divisé en vingt-

¹⁰ Florence Mauger, « Les Octonaires ... d'Antoine de Chandieu : Archéologie d'un titre », *Revue d'histoire littéraire de la France* 99/5 (1999) : 975–988, ici 975.

¹¹ Il faut quand-même préciser que ce n'est que dans la dédicace de L'Estocart que nous retrouvons le nom d'auteur des octonaires (Bonali-Fiquet, « Introduction », 39).

¹² D'autres pseudonymes sont Theopsaltes et La Croix (voir Theodor Schott, « Chandieu », *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge*, vol. III (1952), consulté le 15 juin 2015, www.ccel.org/s/schaff/encyc/encyco3/htm/ii.ii.htm).

¹³ Barker, *Protestantism, poetry and protest*, 231–232.

¹⁴ Bonali-Fiquet, « Introduction », 21–22.

deux strophes (classées selon l'alphabet hébraïque) comprenant chacune huit vers.¹⁵ Tandis que Calvin réserve le terme d'octonaire pour parler du Psaume lui-même et appelle les strophes huitains, Chandieu abandonne la différence terminologique entre les strophes et l'ensemble des parties.¹⁶ En faisant ainsi, Chandieu – comme Mauger (1999) l'a décelé – fit une référence directe à une des premières traductions du Psaume 119 en langue française : en 1549 le prêtre catholique Jean Poitevin publia les *Vingt et Deux Octonaires du Psalme cent dixneuf*, œuvre qui – étroitement rattachée à l'élaboration de Marot et de Bèze des Psautiers en langue vernaculaire – fut bien ancrée « dans l'univers protestant plusieurs décennies avant que Chandieu ne consacre et n'actualise le substantif en publiant ses propres poèmes [...] ». ¹⁷ Même s'il y a une correspondance essentielle entre l'exégèse biblique calvinienne et la traduction du Psaume 119 par Poitevin, Chandieu est le premier à employer le terme d'octonaire pour désigner ses propres poèmes spirituels. Poèmes dont les intertextes offrent d'ailleurs « une double résonance très marquée, biblique et calviniste, en renvoyant directement au Psautier, instrument si essentiel dans la pratique religieuse des protestants. »¹⁸

Comme dans le Psaume de « La Parole de Dieu », chaque partie des *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* forme une entité autonome et peut être lue comme poème indépendant et est à la fois une strophe d'un tout, d'un long poème de cinquante strophes. Cependant, certains octonaires sont plus reliés l'un à l'autre que d'autres par leurs isotopies et forment un groupe. C'est par exemple le cas des octonaires VIII, IX, X et XI qui traitent du cycle des saisons. À ce point, il convient de préciser que la mise en ordre des octonaires diffère selon l'édition. En fait, il y a deux configurations opposées suivant deux poétiques concurrentes : L'édition de 1580 offre la singularité exceptionnelle d'un classement alphabétique. Le cadre alphabétique approche

¹⁵ Voir Adrien Ladrière, « Les Psaumes », *Bibliquest* (1872/2012), consulté le 15 juin 2015, www.bibliquest.org/AL/BNV-at19-Psaumes.htm#TM21.

¹⁶ Pineaux explique cela ainsi : « Chandieu lui-même préféra sans doute « octonaire » à « huitain », car se souvenant de la composition fragmentée du psaume 119, il désirait souligner le caractère religieux de son œuvre tout en jouissant au moins des mêmes facilités que l'hébreu : pas d'ordre rigoureux dans la suite des huitains (de fait aucune des éditions françaises ou latines que je connais [dit Pineaux ; M.H.] n'adopte la même numérotation) » (Jacques Pineaux, *La poésie des protestants de langue française (1559 – 1598)* (Paris : Klincksieck, 1971), 325).

¹⁷ Mauger, « Les Octonaires », 979–980.

¹⁸ Mauger, « Les Octonaires », 983.

les *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* du Psaume 119. L'arrangement alphabétique représente un contrepoint aux octonaires qui, par leur poétique mimétique, sont dominés par le désordre mondain et ses illusions. Dans ce sens, le plan alphabétique reflète le fait que le poète-pasteur perçoit l'ordre divin derrière la confusion des apparences et garantit l'émergence du sens qui surgit de la confusion des apparences si le « mondain » apprend sa leçon.¹⁹ Toutes les éditions ultérieures ne réalisent plus ce système de numérotation et il faut noter que l'arrangement des octonaires varie beaucoup. Ici, l'édifice poétique – ainsi que les octonaires eux-mêmes – est construit sur une poétique de la variation qui illustre le manque de stabilité et représente le changement incessant de l'univers.

Le choix de la forme de l'octonaire donna une grande liberté à Chandieu en ce qui concerne le ton, le mètre et les rimes. Certains octonaires sont de caractère descriptif, d'autres plutôt exhortatifs. Tantôt le ton est discursif, tantôt il est sentencieux, tantôt même agressif. La diversité dans la structure métrique est énorme (ce qui éloigne décidément les octonaires de l'ode et du cantique religieux) : 24 octonaires sont écrits en alexandrins, 12 en décasyllabes, 3 en octosyllabes, 8 en heptasyllabes et trois poèmes sont hétérométriques. Les variations du mètre et de la versification ne sont d'ailleurs pas arbitraires. Comme Chandieu nous explique dans un octonaire méta-réflexif toutes les diversités et variations ne représentent que des cooccurrences reflétant l'inconstance du monde et les vicissitudes de la vie, sujets centraux de l'œuvre. Voici l'octonaire XLIX :²⁰

Change et rechange, ô poète, et accorde
Ores sur l'une, ores sur l'autre chorde
Le différent d'une mesme chanson,
Une en sujet, differente en façon :
Representant par ta variété
Le changement du Monde perissable ;
Or le Monde est encor plus variable,
Et ton sujet a ton vers surmonté.

La technique de la cooccurrence entre hétérométrie et contenu se voit particulièrement bien dans l'octonaire V :²¹

Vous, Fleuves et Ruisseaux, et vous, claires Fontaines,

¹⁹ Mauger, « Les Octonaires », 986–987.

²⁰ Tous les octonaires sont cités selon Antoine de Chandieu, *Octonaires sur la vanité et inconstance du Monde*, dir. par Françoise Bonali-Fiquet (Genève : Librairie Droz, 1979), ici 94.

²¹ Chandieu, *Octonaires*, 45.

De qui le glissant pas
 Se roule roule en bas
 Dites-moi la raison de vos tant longues peines.
 C'est pour monster au doigt que ta vie en ce Monde
 S'enfuit ainsi que l'onde,
 Et ta felicité
 Ne s'arreste icy-bas où rien n'est arresté.

Ici «[l'] alternance d'hexasyllabes et d'alexandrins crée une accélération du rythme qui rend [aussi] bien le mouvement ininterrompu de l'eau vers la vallée »²² que les enjambements et la répétition de « roule ».

Comme le titre de l'œuvre l'indique et comme on a vu dans les exemples donnés, les sujets principaux des octonaires sont la folie et la vanité humaines qui sont dénoncées, ainsi que la fugacité de la vie et le salut de l'homme qui réside en la foi. En utilisant ces thèmes qui – pendant des années profondément troublées par les guerres de religion – étaient devenus de véritables lieux communs, Chandieu s'inscrit dans une longue tradition moralisante et méditative. Les thèmes de la fragilité de l'homme, le caractère transitoire du tout et la vanité du monde reviennent constamment dans la méditation biblique, c'est pourquoi la Bible fut un important point de référence et un inépuisable répertoire d'images et de motifs.²³ La poétique du *memento mori* de Chandieu montre une nette prédilection pour des métaphores et des comparaisons empruntées à la nature et aptes à suggérer le caractère éphémère du monde, comme l'illustre très bien l'octonaire XXVIII, qui se termine ainsi (v.7–8) :²⁴

Qu'est-ce doncques que le Monde ?
 Un vent, une fleur, une onde.

Nous y retrouvons une image typiquement baroque. Mais la poésie protestante de Chandieu est-elle vraiment baroque ? Résumons avec Pineaux certains caractères de la poésie de Chandieu : C'est « une poésie qui, dans le monde fluctuant, vain et transitoire des choses, reconnaît l'image exacte du monde des hommes ; une poésie qui cherche le visage derrière le masque et qui découvre sous l'apparence de la vie la réalité de la mort ; une poésie de la nuit et de la clarté ... ». ²⁵ Nous sommes donc tout à fait dans le discours baroque, mais « [l]e baroquisme n'était pour [les poètes réformés ; M.H.] une

fin mais une étape dans la connaissance de Dieu. Seule l'absence de Dieu condamne l'homme à la vanité et la mort : loin de se complaire ou de s'attarder dans l'illusion, les poètes protestants ne décrivent et ne jugèrent le train du monde qu'à partir du moment où, saisis par la grâce de Dieu, ils avaient trouvé et montraient ailleurs la Vérité et la Vie. »²⁶

Le poète est donc fortement fondé sur la parole de Dieu. L'importance référentielle du Psaume 119, dont nous avons déjà parlé plus haut, se révèle aussi dans des objectifs visés par les octonaires : Tout en louant Dieu, le psalmiste chante le bon chemin de l'homme croyant en Dieu et suivant toutes les lois divines et condamne tous les infidèles qui négligent Dieu. Les éléments sapientiaux et didactiques montrent le dessein pédagogique du Psaume qui a spécialement pour but d'instruire. Avec ses poèmes, le poète-prêcher s'attache au même but : Il veut mettre le lecteur sur le bon chemin menant vers la vraie « felicité » (Oct. V, v.7) et « Le repos arrêté d'une vie meilleure » (Oct. II, v.8) qui « [...] est en un plus haut lieu | Que la Terre, que l'Eau, que l'Air, que le Feu. » (Oct. III, v.7–8). Entièrement dans son rôle de bon pasteur calvinien et de ministre de la parole de Dieu, Chandieu apparaît comme le père de la morale qui engage ses lecteurs à suivre ses conseils avec un didactisme austère et menaçant (Oct. VII, v.5–8) :²⁷

C'est quand ne voulant estre instruit,
 Mondain, tu redoubles ta nuit,
 Et d'un aveuglement extreme,
 Tu estains ton flambeau toimesme.

Alors, Chandieu tente d'ouvrir les yeux au « mondain » – une sorte de Monsieur Tout-le-monde hautain et pécheur qui est aveugle à la vérité divine et se laisse guider par l'Ambition, la Volupté et l'Avarice. Le poète-prêcher cherche à le faire s'éclairer par l'Esprit de Dieu – selon la théologie calvinienne le seul moyen du salut. Dans ce contexte, il est intéressant de remarquer les références à la métaphore de lumière issue de l'Ancien Testament, des Proverbes et des Psaumes : Dans cette vision antithétique les méchants, les insensés et les ignorants sont aveugles et se retrouvent perdus dans les ténèbres. Ceux qui sont justes, sages et fidèles, par contre, sont clairvoyants et vivent dans la lumière ; lumière répandue par le flambeau divin, métaphore de la parole de Dieu : « Ta parole est une lampe à mes pieds et une lumière sur mon sentier. », chante le psalmiste dans le Psaume 119, v.105.

²² Bonali-Fiquet, « Introduction », 29.

²³ Bonali-Fiquet, « Introduction », 22.

²⁴ Chandieu, *Octonaires*, 71.

²⁵ Pineaux, *La poésie des protestants*, 421.

²⁶ Pineaux, *La poésie des protestants*, 421.

²⁷ Chandieu, *Octonaires*, 47.

Or, le but primordial de la démarche du poète des *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* est de faire prendre conscience à l'homme de sa condition misérable et corrompue ce qui – dans la conception calvinienne du salut – représente le point de départ pour la rédemption de l'homme. Pour obtenir cet objectif missionnaire, le ministre fait résonner la voix de prédicateur et invite le lecteur à renoncer à toutes les vaines apparences et l'exhorte à se convertir à Dieu. D'où des poèmes fortement exhortatifs comme par exemple l'octonaire XIII :²⁸

Mondain, qui vis et meurs au Monde perissable,
Miserable est ta vie, et ta mort misérable.
Car ta vie te tue et te tient attaché
Des liens de la mort, salaire du péché ;
Et du mourant pecheur la mort est immortelle,
D'autant plus perissant, qu'il perit sans perir.
Ainsi vivant mourant, Mondain, ta peine est telle,
Que ta vie est sans vivre, et ta mort, sans mourir.

Apostrophé comme âme perdu (« mondain »), le poète-prêcheur lance des avertissements drastiques au destinataire pour le faire réfléchir sur son propre comportement et lui faire comprendre sa détresse afin de le convaincre de la toute-puissance divine. L'effet appellatif – voire agressif – est produit par les allitérations en /t/ qui « rendent le rythme percutant ». ²⁹ En combinaison avec « la répétition de l'adjectif « misérable » en relief au début et à la fin du second vers [...], le poète donne à ses admonitions le caractère d'une condamnation qui pèse lourdement sur le *Mondain*. » ³⁰ Analysant les procédés stylistiques du poème, nous remarquons une certaine prédilection pour des figures étymologiques (« mourir », « périr » et « vivre ») encadrées en un jeu parallélistique d'antithèses et d'oxymores ; un procédé que nous retrouvons très souvent dans les octonaires de Chandieu. « La technique de l'antithèse pour les calvinistes », souligne Richter, « exprime une *Weltanschauung*. Là où l'antithèse est une disposition mentale, une façon de penser et de voir, le parallélisme est l'expression concrète, le moyen technique le plus approprié pour mettre en lumière le clair-obscur de la pensée antithétique. » ³¹

²⁸ Chandieu, *Octonaires*, 53.

²⁹ Bonali-Fiquet, « Introduction », 34.

³⁰ Bonali-Fiquet, « Introduction », 34.

³¹ Mario Richter, *Jean de Sponde et la langue poétique des protestants*, traduit de l'italien par Yvonne Bellenger et François Roudaut (Paris : Éditions Classiques Garnier, 2011), 45.

C'est dans ce didactisme austère, dans le caractère fortement moralisateur et notamment dans la forte relation à la poésie davidique que repose la légitimation d'une poésie guidée par les principes de la poétique réformée esquissée par Calvin dans son *Institution de la religion chrétienne* (1536).³² Se référant à Saint Paul, Calvin forma son idéal d'un *sermo rudis et plebeius*. Ce souci de vulgarisation de la parole de Dieu, d'être entendu des fidèles les plus simples exige l'utilisation d'une « langue, sinon véritablement populaire, du moins commune, qui fût accessible à tous ceux qui souhaitaient approcher la parole de Dieu. »³³ Même si le « lyrisme » calvinien ne renonce pas complètement à l'emploi de figures de style (nous avons démontré l'usage des antithèses, des oxymores, des comparaisons, des métaphores et des parallélismes), le langage doit être clair et simple, fait qui s'ajuste à une poésie didactique qui – avant tout – veut instruire (*prodesse*). La beauté esthétique – plus rien qu'un plaisir éphémère, donc une vanité – n'y est jamais une fin en soi, ne sert jamais tout seulement à plaire à l'homme. Tout au contraire, la poésie n'est qu'un moyen qui sert un but supérieur qui est le service de Dieu. Le plus grand plaisir du poète (et du lecteur) résulte de la certitude d'appartenir aux élus illuminés par la grâce divine. Comme le psalmiste, le poète est un fidèle qui connaît le bon chemin, mais qui sait aussi qu'en étant homme son salut dépend toujours de la grâce de l'Éternel qu'il loue et qu'il prie constamment de ne le laisser retomber dans les ténèbres.³⁴ Comme plusieurs strophes du Psaume 119 qui ressemblent à des prières, les *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* se terminent par une prière rappelant fortement celle du Psaume :³⁵

C'est folie et vanité
D'estre en ce Monde arrêté.
Le plaisir de ceste vie
N'est qu'ennuy et fascherie.

³² Pour une interprétation de la théologie calvinienne comme déclencheur d'une réforme poétique voir : Véronique Ferrer, « La lyre protestante : Calvin et la réforme poétique en France », *Revue de l'histoire des religions* 226 (2009) : 55-75 et Véronique Ferrer, « Pour une poétique réformée : l'influence de Calvin sur les poètes des XVIe et XVIIe siècles », *Revue de l'histoire des religions* 110 (2010) : 883-899.

³³ Richter, *Jean de Sponde*, 105.

³⁴ « [À] travers le « Je » s'exprime non seulement le poète, mais aussi la voix de chacun des fidèles, la voix du chrétien illuminé par la grâce, heureux de communiquer la joie nouvelle qui s'empare de lui. » (Bonali-Fiquet, « Introduction », 37) Le « je » se manifeste dans les octonaires suivants : XXI, XXXVI, XLI, XLIV, XLV, XLVI, XLVIII et L.

³⁵ Chandieu, *Octonaires*, 95.

O Dieu, seul sage et constant,
Fay-moy, pour vivre content,
Recevoir de ta largesse
Ma fermeté et sagesse.

Renoncer aux plaisirs et délices du monde sous-entend renoncer à s'abandonner à une poésie mondaine qui chante l'amour mondain, les beautés du monde et un paganisme ostentatoire. Il est donc normal que Chandieu se détache explicitement de la poésie fortement ornementée de la Pléiade en la parodiant dans certains octonaires. L'octonaire XXIV est ainsi une vraie gifle calvinienne à la poésie pétrarquiste :³⁶

Qu'as-tu ? povre amoureux, dont l'ame demy-morte
Souspire des sanglots au vent qui les emporte.
N'accuse rien que toy. Ton mal est ton desir,
Et ce dont tu te plains, est ton propre plaisir.
Tu n'as autre repos que ce qui te tourmente,
Et t'esjouis au mal dont tu vas souspirant,
Buvant ce doux-amer qui t'enivre et qui rend
Ton plaisir douloureux et ta douleur plaisante.

L'ouverture du poème – la question rhétorique provocatrice « Qu'as-tu ? » – souligne le ton satirique de Chandieu qui ridiculise le « povre amoureux » mondain : au lieu de s'attendrir sur les souffrances de l'amoureux, la voix moralisante du poète anti-mondain condamne les états d'âme et l'attitude égocentriste de cet insensé impie. Stylistiquement, la dérision de la figure de l'amoureux transi s'effectue à travers la dénonciation de ses contradictions par un emploi subtil du vocabulaire pétrarquiste. En reprenant en particulier les techniques de l'antithèse pétrarquiste et de l'oxymore, Chandieu attaque clairement la poésie amoureuse de Ronsard.³⁷

Comme nous avons expliqué en haut, Chandieu s'engagea activement dans la politique pendant les guerres de religion. Même si la majorité des octonaires se caractérise par un ton méditatif (quelquefois rappelant la poésie

³⁶ Chandieu, *Octonaires*, 65. Il ne faut pourtant pas ignorer que Chandieu n'emprunte pas seulement quelques thèmes (on pense à des variations de la tradition ronsardienne des *Antiquitez de Rome*) de son grand rival Ronsard, mais utilise aussi un répertoire d'images, de thèmes et de formules empruntés aux pratiques stylistiques de la Pléiade (Bonali-Fiquet, « Introduction », 32–33).

³⁷ Voir Pineaux, *La poésie des protestants*, 417–418.

mystique) et par une actualité intemporelle qui ne se réfère pas à la réalité contemporaine, Chandieu inclut avec l'octonaire XXVI une pièce d'une grande vigueur politique :³⁸

Tu me seras tesmoin, ô inconstante France,
Qu'au monde n'y a rien qu'une vaine inconstance,
Car ta paix est ta guerre et ta guerre est ta paix,
Ton plaisir te desplais et ton soulas t'ennuye.
Tu crois qu'en te tuant tu sauveras ta vie,
Flotant sur l'incertain de contraires effets.
Il n'y a chose en toy qui ferme se maintiène,
Et n'as rien de constant que l'inconstance tiène.

La situation précaire des protestants français explicite l'état paradoxal d'un pays déchiré par une succession d'affrontements cruels suivis de traités de paix rarement respectés. La France est donc un exemple emblématique de la versatilité du monde. Chandieu exprime cela par l'emploi des antithèses, des chiasmes et des oxymores qui produisent un caractère particulièrement incisif sans atteindre le ton militant de ses traités de combat, mais plus polémique et violent que dans sa poésie précédente ; nous pensons surtout à l'« Ode sur les misères des Eglises Françaises qui ont esté par si longtemps persécutées »³⁹ dont le ton est beaucoup plus tempéré.

Les Octonaires sur la vanité et inconstance du monde et les arts : interrelations entre poèmes, emblèmes et madrigaux

Nous avons noté que les références intertextuelles sont très nettes.⁴⁰ Nous avons aussi expliqué que les rapprochements intertextuels de Chandieu s'accordent tout à fait avec le dogme calvinien. Il y a pourtant aussi de très fortes interrelations entre les octonaires et les arts. En parlant des arts en temps de la Réforme, il faut toutefois envisager leur prestige parmi les réformés. Pensons à l'iconoclasme calviniste : En se référant à l'Exode 20⁴¹, Calvin rejeta

³⁸ Chandieu, *Octonaires*, 67.

³⁹ Réimprimé dans *B.S.H.P.F.* 33 (1884) : 77–86.

⁴⁰ On recense aussi beaucoup de références intertextuelles aux œuvres de Théodore de Bèze et de Du Bellay (Bonali-Fiquet, « Introduction », 36–37).

⁴¹ « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieus, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre. Tu ne te prosterner point devant elles, et tu ne les serviras point ; car moi, l'Éternel, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punis l'iniquité des pères sur les enfants jusqu'à la troisième et la quatrième génération de ceux qui me haïssent et qui fais miséricorde jusqu'en mille générations à ceux qui m'aiment et qui gardent mes commandements. » (Exode 20,

toutes les images religieuses. Ce qui provoqua – lors de la première guerre de religion en 1562 – de violentes vagues de destructions et de pillages des églises. Malgré cette attitude iconoclaste des réformés, l'interdiction des images resta restreinte au contexte liturgique et n'empêcha pas l'essor de l'imprimerie et des moyens de reproduire des images. Compte tenu du fait que l'emblème a une allure fortement didactique, il est bien compréhensible que des livres emblématiques fussent répandus aussi dans les cercles réformés. L'exemple de l'édition des *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* comme livre d'emblèmes témoigne de cette mode et démontre que les emblèmes furent très goûtés de tous les contemporains indépendamment de leur confession. Au regard de l'allure épigrammatique des octonaires et de leur répertoire d'images qui très souvent rappelle des *topoi* de l'art emblématique de l'époque,⁴² Mauger suppose une influence réciproque entre les modes d'expression artistique.⁴³ Quoi qu'il en soit, la représentation figurée des emblèmes de Delaune vient éclairer la poétique de l'œuvre de Chandieu.

Dans la dite édition de 1580 vingt octonaires dialoguent avec dix-huit estampes d'Étienne Delaune dont on ne sait pas grand-chose sauf qu'il fut probablement né en 1518, qu'il fut protestant et un des meilleurs graveurs de l'école de Fontainebleau reconnue pour son esthétique maniériste et qu'il mourut en 1583.⁴⁴ La structure de l'ouvrage est exceptionnelle et diffère d'autres livres d'emblèmes de l'époque. Le livre est composé de deux par-

v.4–6)

⁴² On pense à la vocation d'Alexandre, philosophe et laboureur, aux ruines romaines, aux cycles des vices allégorisés, au cycle métaphorique des saisons ou bien au monstre de l'octonaire XLVI.

⁴³ Florence Mauger, « Antoine de Chandieu et Etienne Delaune : Les Octonaires sur la Vanité et Inconstance du Monde. Un recueil d'emblèmes ? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 58/3 (1996) : 611-629, ici 611–612.

⁴⁴ Comme plusieurs autres huguenots, il fut obligé de fuir de Paris à Strasbourg après avoir échappé au massacre de la Saint-Barthélémy en 1572. En 1576 il quitta Strasbourg pour Augsbourg, pour revenir à Strasbourg en 1580. Aujourd'hui essentiellement connu comme graveur, Delaune fut aussi orfèvre, médailleur et dessinateur. Il est l'«[a]uteur de plus de quatre cents petites gravures, extrêmement fines, qui offrent un panorama assez complet du style décoratif de l'école de Fontainebleau qu'il contribuera à diffuser sous le règne de Henri II. [...] La plupart de [s]es gravures sont [donc] des compositions décoratives dans lesquelles le sujet allégorique ou mythologique ne semble qu'un prétexte. » (Michel Melot (2012), « Delaune Étienne (1519 env. – env. 1583) », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 15 juin 2015, www.universalis.fr/encyclopedie/etienne-delaune). Pour l'œuvre de Delaune, voir Christophe Pollet, *Les gravures d'Etienne Delaune*, 2 vol. (Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1995).

ties : Dans la première partie nous trouvons des vers de Chandieu, dans la deuxième partie des illustrations emblématiques de Delaune. La relation entre poèmes et images est établie d'une manière insolite : Nous avons déjà signalé que dans cette édition les octonaires sont organisés par ordre alphabétique. En effet, c'est ce classement qui « affecte tant la présentation des poèmes que celle des gravures : les lettres d'alphabet, de A à S, qui annoncent chaque octonaire, se retrouvent en effet insérées par Delaune dans la composition gravée correspondante, si bien que l'alphabet articule les images aux vers. »⁴⁵

Pour mieux comprendre la transposition intermédiaire, analysons deux emblèmes de Delaune. Tout d'abord, nous étudierons l'emblème accompagnant l'octonaire numéroté « L » (voir illustration 1),⁴⁶ octonaire trente-quatre dans l'édition intégrale de 1583.

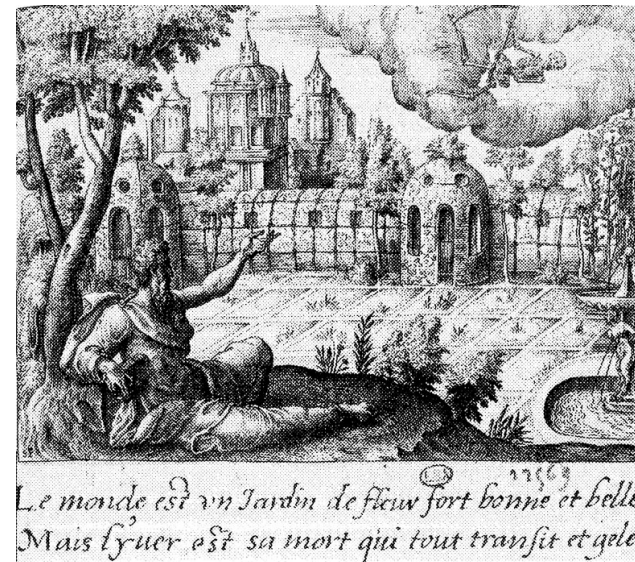


Fig. 1 : Illustration dans Pollet, *Les gravures*, vol. II, 718–719.

Tout d'abord, nous pouvons remarquer des différences textuelles entre l'épigramme (*subscriptio*) et le texte de l'édition ultérieure. Le premier vers « Le monde est un Jardin de fleur fort bonne et belle » ressemble au premier

⁴⁵ Mauger, « Les Octonaires », 975.

⁴⁶ On découvre le « L » vers le milieu de la bordure supérieure.

vers de l'octonaire, le second vers – « Mais l'hiver est sa mort qui tout transit et gele » – reprend l'idée de l'évanescence du vers 7 de l'octonaire. La *pictura* nous présente une interprétation du poème qui nous semble en souligner l'allure calvinienne. Le poème est une énumération d'images qui prolongent la métaphore introduite au premier vers. L'illustration de Delaune souligne l'aspect du *memento mori* et y ajoute l'idée de l'homme hautain qui croit pouvoir maîtriser la nature et en créer son propre paradis. Au milieu de l'image, nous voyons un magnifique et somptueux château entouré d'un jardin d'agrément avec son promenoir et sa fontaine d'une architecture voluptueuse. Mais hélas, ce n'est qu'une beauté passagère. En indiquant la toute-présence de la grande faucheuse, l'homme respectable et sage nous rappelle que tous les beautés et plaisirs mondains sont éphémères et ne sont que de fausses apparences. Il est intéressant de remarquer que l'homme – homologue du poète-prêcher, qui nous fait penser à des représentations iconographiques des prophètes – se trouve dans une place supérieure et bien distincte du jardin mondain. Cette place représente la nature intacte comme créée par Dieu, c'est le vrai paradis.

Le dernier emblème de la série illustrant l'octonaire numéroté « S » (octonaire cinquante dans l'édition intégrale de 1583) fonctionne de manière très similaire (voir illustration 2).



Fig. 2 : Illustration dans Pollet, *Les gravures*, vol. II, 728.

La *subscriptio* « Le monde n'a plaisir que de sa vanité | Mais Dieu le fortifie

en toute fermeté »⁴⁷ présente de nouveau une forme condensée de l'octonaire. Comme dans l'emblème « L », au premier plan, il y a une figure prophétique qui se trouve sur une terrasse élevée. L'homme-prophète est debout sur un fond stable qui représente la nature intacte. Au second plan, nous voyons un vaste paysage qui représente le monde mondain qui est ravagé par la misère et la mort : A droite, un bateau fait naufrage et ses passagers se noient ; à gauche, une ville est en flammes. L'homme-prophète pourtant ne s'intéresse pas aux calamités mondaines, il a trouvé la vie éternelle : il tourne son regard vers l'apparition du soleil resplendissant, symbole de Dieu et la vie nouvelle.

Même s'il est vrai que le style artistique de Delaune est clairement maniériste et témoigne d'une certaine prédilection du graveur pour le détail ornemental, nous ne suivons pas la thèse de Mauger qui présume que les octonaires dans leur transposition emblématique perdent leur austérité et estompent leur caractère strictement calvinien.⁴⁸ Tout au contraire, nous avons vu que les emblèmes s'inscrivent tout à fait dans la théologie calvinienne.

Calvin n'était pas seulement hostile en ce qui concerne les images, mais aussi la musique. Cependant, contre l'avis très répandu de l'hostilité calvinienne contre la musique, il faut préciser que Calvin insista sur l'importance du chant divin pendant le culte religieux. Or, il est vrai que Calvin repoussa la musique mondaine (très souvent instrumentalisée) qui selon lui est légère et volage et n'est pas convenable au sujet sérieux de la louange de Dieu.⁴⁹ La musique ecclésiastique, par contre, est simple – c'est-à-dire vocale – et caractérisée par sérénité, gravité et une certaine majesté. Comme Calvin le constate dans son traité de théologie *Institution de la religion chrétienne* (1559), le chant des Psaumes fait partie de la prière publique et représente un élément fondamental pour édifier le fidèle. Le chant commun des cantiques fait – contrairement à la tradition catholique – participer le fidèle activement à la louange de Dieu. En même temps, le chant est un moyen d'exprimer l'émotion spirituelle du croyant et de renforcer le sentiment communautaire de la paroisse.

⁴⁷ Pollet, *Les gravures*, vol. II, 728.

⁴⁸ Voir Mauger, « Antoine de Chandieu », 628.

⁴⁹ Pour un survol de la musique protestante en langue française voir Édith Weber, *La musique protestante en langue française* (Paris : Honoré Champion, 1979). Pour une analyse de Calvin et la musique voir Eckhard Grunewald, Henning P. Jürgens et Jan R. Luth, *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden : 16. - 18. Jahrhundert* (Tübingen : Niemeyer, 2004) et Jan R. Luth (2011), « Das Verständnis der Musik bei Johannes Calvin und seine Nachwirkungen », consulté le 15 juin 2015, www.reformiert-info.de/7731-0-105-21.html.

D'où l'engagement de Calvin d'élaborer un recueil de chants ecclésiastiques qui fut finalement réalisé par la publication du *Psautier de Genève* en 1562. Le *Psautier de Genève* est une traduction complète des 150 Psaumes de David mis en rime par Clément Marot, Théodore de Bèze et Calvin lui-même et accompagné de mélodies destinées à être chantées qui – au moins partiellement – furent créées par Pascal L'Estocart. Alors, dans les cercles des adeptes de la Réforme du seizième siècle, le cantique est bien à la mode. C'est dans cette vogue qu'il faut inscrire la mise en musique des octonaires qui sont dans leur caractère très proches des Psaumes. La transformation des poèmes en chansons spirituelles de caractère édifiant fut réalisée par Pascal de L'Estocart et, deux décennies plus tard en 1606, par le compositeur protestant Claude Le Jeune.

L'Estocart, né à Noyon vers 1537/38 et mort après 1587, fut actif à Lyon, Genève et Bâle. On sait peu de choses sur la biographie du musicien ; on ne sait même pas s'il fut protestant convaincu, mais on sait qu'il s'est rallié à la Réforme et fut intégré à un milieu humaniste et calviniste et qu'il fut en relation avec Théodore de Bèze, Jean de Sponde et Antoine de Chandieu. Suite au très grand succès de son *Premier livre des octonaires*,⁵⁰ L'Estocart fut encouragé par son entourage et lança – en même année – le *Second livre des octonaires*.⁵¹

De même que la Réforme déclencha une réforme révolutionnaire de la poésie – le genre d'octonaire en est le meilleur exemple –, elle eut aussi des conséquences révolutionnaires pour la musique religieuse en France. Barker résume : « In a broad sense, the effect of the Reformation on music was to democratise what had previously been [and in the Catholic ; M.H.] tradition [still was] exclusive. »⁵² Selon l'exigence de Calvin de s'attacher à faire comprendre les paroles de Dieu à tous les hommes, la nouvelle chanson spirituelle est caractérisée par une simplicité de la mélodie et une articulation très claire des mots qui sont au centre des chansons. Pour garantir cette clarté sonore, L'Estocart employa pour l'harmonisation des octonaires le modèle de la nouvelle chanson spirituelle dont les textes – contrairement au motet

⁵⁰ Sur ce point, il nous semble particulièrement intéressant de signaler que les octonaires – malgré leur force calviniste – furent très appréciés en milieu catholique (Bonali-Fiquet, « Introduction », 74–75). L'enregistrement d'une interprétation de l'Ensemble Clément Janequin avec le contre-tenor Dominique Visse réalisé en novembre 1982 à l'Eglise des Orphelins d'Auteuil à Paris nous donne une idée de l'adaptation musicale des octonaires par L'Estocart.

⁵¹ Le *Second livre des octonaires* ne contient pourtant aucun poème de Chandieu.

⁵² Barker, *Protestantism, poetry and protest*, 233–234.

traditionnel – étaient écrits en français.⁵³ Le style et la technique furent empruntés du madrigal spirituel à l'exemple italien de la *Musica spirituale. Libro primo. Di canzon et madrigali a cinque voci* (Venice, 1563) qui recourt aux procédés du madrigal profane sur des textes bibliques et moralisateurs⁵⁴ :

Le jeu polyphonique du madrigal permet de faire ressortir l'éclat grinçant de deux mots essentiels que l'on veut opposer en les mettant en épingle. Ils constituent une des images-clefs sur lesquelles repose l'équilibre instable de la poésie. La rigueur de la construction maintient au discours musical une cohérence d'ensemble qui, seule, permet toutes les audaces – qu'elles soient de nature purement techniques, liées au langage harmonique proprement dit, ou qu'elles soient l'émanation directe des audaces du texte : figuralisme, brutalité des modifications chromatiques, syncopes ...⁵⁵

Conclusion

Chandieu est l'un des plus grands poètes protestants anti-mondains du XVI^e siècle. Sa vie comme sa poésie sont fortement liées à la Réforme et aux troubles des guerres de religion. Son œuvre littéraire est un sismographe du destin du protestantisme en France : A l'époque turbulente des guerres de religion, Chandieu est l'auteur d'une littérature de combat dominée par la polémique directe contre le prince des poètes. Après les massacres de la Saint Barthélemy, il se détourne de la politique religieuse active et accepte le fait que le protestantisme en France reste une minorité religieuse. « As events forced him to reconsider his faith and his fellow man, Chandieu came to encapsulate in his writing the disillusionment many Protestants felt about the material world, with their hopes resting on the glory that awaited the mat God's side after a lifetime of loyal service. »⁵⁶ Dans sa poésie, ce tournant se reflète dans un ton contemplatif qui atteint même un certain degré de mysticisme. Les poèmes de son recueil *Octonaires sur la vanité et inconstance du monde* en sont le meilleur exemple. Comme nous l'avons expliqué, le genre de l'octonaire est un exemple pertinent des réformes esthétiques et poétiques dues à la théologie calvinienne. Plus précisément, comme genre didactique, l'octonaire s'inscrit volontairement dans les activités traductrices de Calvin

⁵³ Voir Georg Henkel, « Späte Renaissanceblüten » (2007), consulté le 15 juin 2015, <http://www.ramee.org/articles/musikansich07.html>.

⁵⁴ Voir *Musica spirituale, libro primo* (Venice, 1563), sous la direction de Katherine Powers (Middleton, Wisconsin : A-R Editions, 2001), iix–x.

⁵⁵ Jean-François Labie, « Introduction », dans Paschal de L'Estocart, *Octonaires de la vanité du monde*, Ensemble Clément Janequin, 2^e éd. (Arles : harmonia mundi, 2006) 2–5, ici 5.

⁵⁶ Barker, *Protestantism, poetry and protest*, 49.

et de ses adeptes. Tout au contraire de la poésie (catholique) de la Pléiade, les octonaires suivent une esthétique de la simplicité et de la clarté pour transmettre la parole de Dieu. Les sujets centraux de la vanité de la vie mondaine et de l'inconstance du monde rappellent des *topoi* du discours baroque, mais nous avons montré que le poète des octonaires est un personnage qui sait avoir atteint la grâce de Dieu, il appartient aux élus. D'où sa constance et son ton sûr et exhortatif. Nous avons aussi démontré que les adaptations emblématiques et musicales des octonaires par Delaune et L'Estocart s'inscrivent dans la même perspective et soulignent – selon les moyens d'expression des médias respectifs – la sérénité anti-mondaine et l'austérité calvinienne des poèmes de Chandieu.

Lektüren

Lectures de Balzac	181
Reto Zöllner et Kai Nonnenmacher	
„Konstruktive Vorbilder“: Strukturprinzipien bei Balzac	183
Reto Zöllner	

Lectures de Balzac

Reto Zöllner et Kai Nonnenmacher (Zurich et Ratisbonne)

Renouant avec la sérialité et l'ambition totalisante qui caractérise l'œuvre balzacienne, nous proposerons ici une lecture, fil à fil, roman par roman¹, de l'énorme réseau de *La Comédie humaine*. Au grand panorama de cette *opus magnum* s'il en est, notre but est de répondre par une vue panoptique sur l'ensemble de ses constituants. Les interprétations de spécialistes allemands et français formeront autant de mosaïques – métaphore chère à Balzac – qui (re)composent finalement cette totalité kaléidoscopique. L'idée de ce projet est que les approches s'éclaircissent mutuellement, non par la chronologie des romans balzaciens, mais par leur cohérence structurale et poétique.

Attentives aux marques qui permettent de passer d'un texte à l'autre, les contributions, centrées sur les méthodes du close-reading, se veulent des analyses de textes se fondant sur un roman à choix, sans pour autant négliger l'ouverture de chacun de ces romans. À la fois un seuil et un carrefour à voies multiples, un texte balzacien permet en effet, par sa porosité même, d'avoir accès à un ou plusieurs autres.

¹ Liste des chercheurs et des œuvres déjà interprétées dans la rubrique *lectures de Balzac* : <http://blog.romanischestudien.de/balzac>.

„Konstruktive Vorbilder“: Strukturprinzipien bei Balzac

Reto Zöllner (Zürich)

SCHLAGWÖRTER: Balzac, Honoré de; Comédie humaine; Werkstruktur; Rezension; Massonnaud, Dominique;

Dominique Massonnaud, *Faire vrai: Balzac et l'invention de l'Œuvre-monde* (Genève, Droz: 2014).

**

Die *Comédie humaine* als „œuvre-monde“. Dieser keinesfalls neuartige, aber für die vorliegende Monographie¹ wegweisende Begriff betont schon eingangs die „ambition totalisante“ Balzacs und weniger die serielle Zyklushaftigkeit seines Werks. Es geht der Autorin einerseits um die Betrachtung der kompositorischen Einheit, ohne allerdings das generisch und erzählerisch Disparate aus dem Blick zu verlieren; andererseits um die diskursiven oder epistemologischen Vorbilder, insbesondere was die zugrundeliegenden Struktur- und Konstruktionsprinzipien betrifft, welche die *Comédie humaine* zu ebendiesem „œuvre-monde“ geformt haben. Die Monographie schreibt sich in gleich zwei fundamentale Spannungsfelder ein: dasjenige zwischen Teil und Ganzem, also dem Status des Einzelromans in Bezug auf die epochale Gesamtkonstruktion, aber auch dasjenige der unbestreitbaren Singularität Balzacs und der in seiner Zeit für ihn durchaus prägenden Einflüsse. Diese sind, folgt man den ersten beiden Teilen, in der Geschichtsschreibung und den Naturwissenschaften zu suchen.

Auf zwei wesentliche Eigenschaften aufbauend, die Länge („œuvre longue“) und den Folgecharakter, verortet der erste Teil der vorliegenden Monographie die *Comédie humaine* im Kontext der seriellen Geschichtsdarstellungen – auch über das 19. Jahrhundert hinaus – und seinen generischen Formen (z.B. Roman, Memoiren, Epik), die Balzac beeinflusst haben. Es ist dies in erster Linie der historische Roman Scott'scher Prägung (*Ivanhoe* wird 1820 ins Französische übersetzt), von dem Balzac, anders als Vigny oder Dumas,

¹ Inhaltsverzeichnis: <http://tinyurl.com/p4jb34c>.

die Idee übernimmt, „kleinere“ Personen à l'ombre prominent in die Handlung mitaufzunehmen, das historische Geschehen – in einem klar definierten Raum, Schottland im Falle Scotts – nicht nur an einflussreichen Größen der Epoche zu spiegeln. Diese im großen Zeitgeschehen erstmal unbedeutenden Personen sind dabei nicht nur Statisten, sondern bilden vielmehr ein Versatzstück zwischen der Geschichte und dem menschlichen Leben. Dies ließe sich auch ganz direkt mit dem Anliegen Balzacs verbinden, eine möglichst große Nähe zu schaffen zwischen historischer Zeit und erzählender Zeit – eine Nähe, welche entscheidend sein wird für die Konzeption der *Comédie humaine*. Wie Scott geht es Balzac um „Restitution“ und „Rekonstruktion“ (69); in der Tradition des Autors von *Guy Mannering*² rekurriert Balzac dabei gerne auf die direkte Rede, um die Distanz möglichst klein zu halten.

Ferner nennt die Autorin die Welle der *Collections de Mémoires* in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts und zu einem geringeren Teil auch das „renouveau“ des Epischen, deren Handlung, analog zu späteren Werken Balzacs, zumeist in Krisen- und Konfliktzeiten historischer Umwälzungen lokalisiert ist. Im Sinne der Wichtigkeit des Historischen, der Serialität und der direkten Teilhabe wie bei den Memoiren üblich, lässt sich die *Histoire de France pittoresque*, „première entreprise romanesque balzacienne pensée comme œuvre longue à parution sérielle“ (55), als wesentlicher Grundstein für die weitere Entwicklung seines Opus werten, vor allem was den „statut du personnage“ und die „stratégie narrative“ betrifft (88). Trotz des unvollendeten Charakters, so die Autorin weiter, werden Organisationsprinzipien deutlich, welche über die chronologische Abfolge oder das „principe unitaire de l'aristotélisme classique“ (119) hinausweisen. Sich typologisch bestens in seine Zeit und die herrschende Marktlogik einschreibend – noch der Erzähler der *Illusions perdues* lässt d'Arthez seinem Mitstreiter Lucien den historischen Folgeroman als Erfolgsrezept empfehlen –, ist das mehrbändige Werk der *Histoire de France pittoresque* auch zentral für das, was die Autorin programmatisch als „faire vrai“ bezeichnet, ein Appell an wahrheitsgetreue Darstellung, der sich generell sowohl aus der Geschichtsschreibung als auch aus Überlegungen zum Roman bereits im 18. Jahrhundert herleiten lässt. Mehr noch kommt der Leitsatz „faire vrai“ in Balzacs „Avertissement du Gars“ (1828) zum Tragen, in dem er folgenreich von der „immense

² Walter Scott, *Guy Mannering or The Astrologer*, anonym publ. (Boston: West and Richardson, 1815).

vérité des détails“³ spricht. Bei Augustin Thierry findet Balzac zudem den Anspruch formuliert, die Historiographie von den kleinen Formen wie der Gazette hin zu einem großen Ganzen zu verschieben; bei Alfred de Vigny die Notwendigkeit, faktuale Geschichte mit einer „intrigue“ zu verbinden, welche die Imagination nicht zu kurz kommen lässt. „L'Histoire est un roman dont le peuple est l'auteur“ (83), schreibt Vigny richtungsweisend in seinen „Réflexions sur la vérité de l'art“ (1826). Der Roman *Cinq-Mars*, dem Vigny bei der Wiederauflage 1827 einen epochemachenden „discours préfaciel“ beifügt, entspringt ebendieser „écriture historique d'imagination“ (80), die zentral für den frühen Balzac sein wird, wie sein „Avertissement du Gars“ und später die „Préface de la première édition“ (1831) der *Peau de Chagrin* eindrücklich belegen. Ausgehend vom Projekt der *Histoire de France pittoresque* folgert Dominique Massonnaud: „Balzac conserve, adapte et développe les principes liés à l'écriture romanesque de l'histoire“ (123). Nicht vergessen darf man dabei die kompositorischen und strukturellen Ansätze, welche die *Histoire de France pittoresque* im Werdegang Balzacs bedeutend machen: So wird früh schon die chronologische Serialität durch eine Binarität – konkret zwischen *Le Gars*, „micro-roman balzacien important dans la constitution d'une poétique balzacienne“ (90), und *Le Capitaine des Boutefeux*, der im Bürgerkrieg des 15. Jahrhunderts in Paris spielt, – konterkariert, nicht zuletzt auch mittels der für die *Comédie humaine* klassischen Gegenüberstellung von (hier bretonischer) Provinz und Paris⁴.

Eine der Hauptthesen des ersten Teils ist mithin, dass die traditionelle Serialität des historischen Romans mit Balzac eine Neugestaltung erfährt. Dominique Massonnaud sieht also für Balzac einen klaren Bezug zwischen Roman und Neuausrichtung der Geschichtsschreibung, den sie wie folgt zusammenfasst: „Le roman est alors donné comme un moyen privilégié pour une écriture renouvelée de l'Histoire, plus ambitieuse dans son souci de vérité que la ‚Clio classique‘“ (92). Das Paradigma des „faire vrai“ ließe sich mit anderen Worten in Bezug auf die Geschichte besser in der Fiktionali-

³ Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, t. VIII, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1977), 1681.

⁴ Schon Maurice Bardèche weist auf diese auf die *Comédie humaine* vorverweisende Gegenüberstellung mit den Worten hin: „C'était un premier exemple des compositions contrastées que Balzac, plus tard, cherchera souvent à ménager entre les œuvres de *La Comédie humaine*. *Le dernier Chouan*, c'était la guerre civile en rase campagne, *Le capitaine des Boutefeux*, c'était la guerre civile à Paris“. Maurice Bardèche, *Balzac, romancier: la formation de l'art du roman chez Balzac* (Genève: Slatkine, 1967), 227.

tät des Romans verwirklichen. Einen gemeinsamen Nenner von Romancier und Historiker bestimmt die Autorin wenig später, wenn sie, schon an das Spurenparadigma (Carlo Ginzburg⁵) bei Balzac denkend, beiden eine „saisie des dessous et des envers“ (97) zuschreibt und das zu lüftende Geheimnis als verbindendes Motiv versteht. Genauso wie für Balzac das „vrai“ gegenüber dem aristotelischen „vraisemblable“ beim Roman in den Vordergrund rückt, versteht er seine auktoriale Rolle als „historien-inventeur“ (94), wie die Autorin anhand verschiedener seiner „Préfaces“ aufzeigen kann. Der realen Welt zuordenbare Texte werden wiederverwendet, in die fiktionale Handlung eingearbeitet, und erlauben es auf diese Weise, nämlich als „écriture de témoignage et de l'archive“ (107), zum Resonanzkörper für die Diskurse der Welt zu werden. An dieser Stelle hätte der Leser wohl gerne Textbeispiele für diese theoretische Haltung vorgefunden, welche über die programmatischen Schriften hinausreichen und die konkrete Umsetzung dieser Prinzipien in der *Comédie humaine* analysieren. Man könnte hier an die dokumentarisch genaue Darstellung des Gefängnisses, der Architektur der *Conciergerie* und des Palais de Justice, der Entschlüsselung seiner geheimen Abläufe inklusive Prozessrecht in *Splendeurs et misères des courtisanes* denken, welche der fast episch-mythologischen Gestalt des Vautrin gegenüberstehen.

Über einen neuerlichen Bezug zu Walter Scott (diesmal einem Geschlechterdefizit) charakterisiert Dominique Massonnaud die Weiterentwicklung Balzacs, die von *Le Dernier Chouan* ausgeht – wir befinden uns um das Jahr 1828. Die Überzeugung, dass in der Scott'schen Romanwelt die Frauenfiguren nicht adäquat und ausführlich genug Darstellung finden, führe nun dazu, dass Balzac in *Le Dernier Chouan* mit Madame du Gua, Marie de Verneuil und Francine genau das anstrebt. Mithin wird im Roman die Liebesthematik als bestimmender Handlungsstrang konzipiert. Das Thema der Frauen wird von der Autorin im zweiten Teil folgerichtig als Konvergenzmotiv ausgewiesen, welches die „Heterogenität“ der Texte verringert (239). Dazu kommt, dass Balzac bewusst ein zeitlich nahes, ja fast aktuelles Thema wählt, die bretonischen Partisanenkriege der Chouannerie für Krone und Kirche, und sich damit ebenso bewusst von Scott absetzt. Das historische Geschehen wird als „échantillon représentatif“ als „spécimen d'une classe d'événements“ (135) präsentiert. Diese exemplarische und zugleich konzentrierende Funktion verweist in der Tat bereits auf die *Comédie humaine*. So versteht die Auto-

⁵ Carlo Ginzburg, *Spurensicherung: Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst* (Berlin: Wagenbach, 1995).

rin den Roman *Le Dernier Chouan* als ersten Wendepunkt dahingehend, dass das serielle Geschichtsmodell ein „déplacement significatif“ (135) erfährt. So steht um 1830 faktisch die Gewissheit – damit schließt der erste Teil der Studie –, dass die lineare Serialität als Konstruktionsprinzip für Balzac nicht operabel ist.

Massonnauds erstes Kapitel des zweiten Teils, analog zum ersten Teil („le modèle sériel historique“) mit „le modèle de l'histoire naturelle“ überschrieben, führt ein weiteres generisches Modell ein, dasjenige der (frühen) Naturwissenschaft, welches als epistemologisches Strukturprinzip für Balzacs „œuvre-monde“ von Bedeutung ist. Die Beobachtung („observation“) bleibt dabei stets ein Königsweg. Auch hier greift die Autorin auf kanonische Texte zurück, die Balzac selbst in seinen Schriften erwähnt. Weniger als in den beiden Modellen eine Entwicklung zu sehen, das hieße weg vom Historischen hin zum Wissenschaftlichen, versucht Dominique Massonnaud beide Strömungen in der zentralen Periode von 1829 bis 1830 als parallel zu verstehen dergestalt, dass sich Balzac ein *ethos* aus „historien de mœurs“ und „observateur“ (181) zu konstruieren sucht. Zu nennen ist als erstes die *Histoire naturelle* von Buffon, dem Balzac faktisch seine Romane als eigene „Histoire naturelle de la société du temps“ (153) gegenüberstellt. Analog zu Buffon definiert Dominique Massonnaud den ersten analytischen Gestus Balzacs wie folgt: „repérer des identités spécifiques dans la masse humaine de la société contemporaine“ (177). Damit nimmt sie die Identifikation von bestimmten „types“ vorweg, wie man sie auch den zahlreichen Spielarten der *Physiologies* (de la grisette, du médecin, du tailleur...), die zu der Zeit in Mode waren, finden kann, ein Genre, dem sich Balzac ebenfalls früh schon bedient. Als Strukturprinzipien stechen hier die taxonomischen und insbesondere klassifikatorischen Bestrebungen im Erzählprojekt heraus, die auf einer genauen Beobachtung von Details fußen, eine Methode, die Balzac in seinen zahlreichen Vorworten immer wieder hervorheben wird. Dieses wissenschaftliche Modell mit seinen Bestrebungen, das natürliche Leben nicht nur zu begreifen, sondern vor allem auch zu ordnen, scheint schon deutlich 1829 in der *Physiologie du mariage* hervor. Nennen wir mit Dominique Massonnaud das Auftreten der Statistik („statistique conjugale“) als illustratives Beispiel. Als Gegenpol zur „ambition collectionneuse“ (187), diesem Prinzip der Ausdehnung, auf dem die Sammlungsmode und Kuriositätenkabinette beruhe, erweisen sich die von den Naturwissenschaften kommenden Gliederungsmechanismen. Das „œuvre-monde“ wird dynamisch als organisch wachsendes

Ganzes gefasst, das mithilfe von Ordnungsprinzipien gegliedert und immer wieder neu strukturiert wird: „on observe qu'à partir de 1834, s'ajoute à la logique d'accroissement organique – sur le mode des recueils en expansion – une perspective hiérarchique d'agencement“ (187). Das Klassieren nach „espèces sociales“ erfüllt eine „rôle pragmatique“ (171) und wird von der Autorin als Versuch gelesen, einen zunehmend in Auflösung befindlichen sozialen Körper zusammenzuhalten.

Im Kern ist das taxinomische Ordnen schon in der „Introduction“ zu den *Scènes de la vie privée* (1830) angelegt. In der richtungweisenden „Préface“ zu *Une fille d'Ève* benennt Balzac selbst drei Konstruktionsprinzipien: „superposition“, „addition“ und „voisinage“ (191). In ihnen finden sich *in nuce* als kennzeichnend für die *Comédie humaine* auf der einen Seite die expansive Bewegung, die hierarchisierend-ordnende auf der anderen. Bald sind lockerere Verbindungen geknüpft („voisinage“), bald sind die Bezüge näher und eindeutig („superposition“). Die einzelnen Bestandteile des großen Ganzen logisch aufeinander ausrichtend und zueinander ins Verhältnis setzend, könnten diese von Balzac benannten Konstruktionsprinzipien auch mit den „syntagmatisch“ und „paradigmatisch“ angeordneten Serien in Bezug gebracht werden, die Dominique Massonnaud etwas weiter vorne im Kapitel skizziert (188). Letztere würden dann auch direkt auf die beiden Spielarten der Balzac-Lektüre verweisen: syntagmatisch gemäß der Entstehungszeit oder paradigmatisch der Handlungschronologie der einzelnen Personen folgend (z.B. dem Rastignac-Zyklus in 28 Texten Balzacs).

Neben dem seriellen und dem taxinomischen führt die Autorin ein drittes grundsätzliches Strukturmodell ins Feld: dasjenige der „kaleidoskopischen“ Gesamtschau, deren einzelne Bestandteile sich wie in einem Mosaik zusammenfügen. Diesen Dreischritt hätte man im Sinne der Leserführung etwas deutlicher herausheben können. Die Autorin spricht zu Beginn des zweiten Teils auch vom „modèle panoptique“ (139). Innerhalb der „littérature panoramique“, wie sie von Benjamin bezeichnet wurde, bilden die *Tableaux de Paris* von Louis-Sébastien Mercier einen zentralen Referenzpunkt (vgl. dazu das sechste Kapitel), aber auch der in mehreren Bänden zusammengefasste *L'Hermite* von Victor-Joseph-Étienne de Jouy, „passeur entre la tradition héritée de Mercier et les productions collectives du XIX^e siècle“ (217), der dem vornehmlich aus Paris stammenden Publikum anthropologische, soziale und geographische Details aus Provinz, Pariser Stadtteilen oder sogar aus dem Ausland (London, Russland) zum Besten gibt. Das bereits erwähnte

Spurenparadigma (in einem geographischen oder sozialen Raum) sowie die detailgetreue „observation“ stechen als verbindende Prinzipien hervor. Weitergehend könnte man anmerken, dass diese „saisie totalisante“ der sozialen Realität auch die Gattungsbeschränkung sprengt, betont Balzac doch mehrmals selbst, dass sich sein Projekt nicht nur auf den Roman beschränkt.

Auf terminologischer Ebene soll das Textbegriffspaar Kohäsion und Kohärenz aufzeigen, wie Balzac einen Zusammenhalt sowohl auf übergeordneter Ebene anstrebt (von der Autorin dem Begriff der Kohärenz zugeordnet) – beispielsweise mittels des Projekts der *Études sociales* oder über „motifs répétitifs qui assurent la cohérence“ (308) –, sich aber auch auf kleinere linguistische Einheiten beruft: „Une phrase, un mot, un détail dans chaque œuvre les lie ainsi les unes aux autres et prépare l'histoire de cette société fictive qui sera un monde complet“ (239). Ergänzend zu den Ausführungen von Dominique Massonnaud könnte man sagen, dass das Zitat deshalb so interessant ist, weil es die grundlegendste sprachliche Ebene (das Wort) am Anfang mit der großen Werkklammer („société fictive d'un monde complet“) am Schluss direkt in Beziehung setzt. Das Adjektiv „complet“ verweist also auf ein komplettes Abbild der Welt, im Mikro- wie im Makrokosmos, in der dargestellten Wirklichkeit wie auch in der darstellenden sprachlich-stilistischen Transposition. Das Detail ist sowohl beobachtbare soziale Realität, auf dessen Spurensuche sich der Leser mit Balzac begibt, als auch stilistischer Anspruch für die kompositorische Einheit der *Comédie humaine*. Die Entstehung des „œuvre-monde“, keinesfalls nur eine Aneinanderreihung von im Vorfeld sauber geplanten gesellschaftlichen Fallstudien, wird hier als performativer Prozess, als *work in progress* gefasst, der zwar einen Anfang, schwerlich aber ein Ende kennt. In einer schier unendlichen Schlaufe bedingt ein Roman den anderen, löst ein Detail das nächste förmlich aus, bereitet („prépare“) eine Beobachtung den Grundstein zur nächsten.

Die Schwierigkeit, der Komposition des Balzac'schen Opus deskriptiv oder konzeptuell beizukommen, zeigt sich in der Monographie auch immer wieder durch adversative Teilsätze, mithilfe derer die Autorin einerseits ein Strukturmodell bejaht, andererseits die Autonomie des Einzelwerkes nicht grundsätzlich antastet: „les éléments disjoints sont peu à peu intégrés dans la constitution d'un ensemble, sans pour autant perdre leur hétérogénéité et leur autonomie de fonctionnement, selon un processus engagé dès 1830“ (356). Vermehrt werden Metaphern kommentiert, die Balzac selbst verwendet und die strukturelle Beschaffenheiten seines Werks veranschaulichen

sollen, so beispielsweise das Mosaik, das Panorama oder der bei Leibniz entlehnte konzentrische Spiegel. Die Autorin kann in diesem Zusammenhang zeigen, wie Balzac immer mehr von den architektonischen zu den organischen Metaphern wechselt, um den transformativen Charakter seines Werks stärker zu betonen. So liest man ganz am Schluss unter dem Stichwort „effet-monde“ von der Handlungsstruktur: „[elle] ne relève plus de la composition vraisemblable mais de la représentation composite du désordre du réel“ (454–55). Mehr noch als eine Abkehr vom aristotelischen Prinzip des „vraisemblable“ wird hier, wie oft von Dominique Massonnaud angeführt (siehe z.B. 262), der Zufall als produktives Prinzip miteinbezogen. Der sozialen Transformation und dem historischen Wandel, nicht zuletzt auch dem textgenetisch expansiven Fluss von Werk zu Werk, soll keine künstliche Ordnung übergestülpt werden. In diesem Sinne liest die Autorin ganz am Schluss auch das „inachèvement“ als „donnée constitutive“ (477).

Ist Dominique Massonnaud bestrebt, in den ersten beiden Teilen ihrer Monographie die prägenden Vorbilder in ihrer ganzen Breite herauszuarbeiten, so stellt sie in den beiden letzten die Singularität Balzacs in den Vordergrund. Dies unterstreichen emblematisch die beiden Überschriften des dritten und vierten Teils der Monographie („singularités balzaciennes“ und „un agencement singulier“). Als Basis ihrer Überlegungen wählt sie zwei bereits im ersten Teil besprochene poetologische Bestrebungen, die sowohl an das historisch-memorialistische als auch an das naturwissenschaftliche Erbe anknüpfen: „le souci balzacien est à la fois d'être observateur du présent et conservateur de mémoire“ (287). Das letztere *ethos* zeigt die Autorin überzeugend anhand der *Contes drôlatiques*, in denen die politische und soziale Aktualität unter der Schablone der *Cent nouvelles nouvelles* immer wieder ironisierend durchscheint. Der auktoriale Status Balzacs als „observateur du présent“ wird ganz am Schluss unter dem Begriff der „observation participante“ weiter ausgeführt: „l'observateur balzacien participe de ce monde qu'il observe et dont il subit les désordres“ (464). Damit fungiert der „narrateur balzacien“ als Vermittler (Dominique Massonnaud verwendet auch den Begriff „passeur“, 475) zwischen der wahrgenommenen Realität und der fiktionalen Spiegelung (um auch hier wieder eine Metapher Balzacs zu gebrauchen). Der Leser wiederum wird, „dans une entreprise d'ordre phénoménologique“ (475), manchmal direkt über die Apostrophe „vous“ miteinbezogen, das Dargestellte zu interpretieren und zu hinterfragen. Der Akt des Lesens wird zur „expérience du monde“ (475).

Da die Autorin diese partizipative Beobachterrolle auch mit dem anthropologischen Anspruch Balzacs verbindet, kommt sie folgerichtig im letzten der vier Teile nochmals auf das naturwissenschaftliche Paradigma zurück. Aus Lesersicht hätte sich wohl doch eher eine Zuordnung zu Kapitel fünf aufgedrängt (dies hätte, zugegeben, die Symmetrie der Kapitel mit je drei bis fünf Unterkapiteln in Schiefelage gebracht), um Doppelspurigkeiten zu vermeiden und die nun im elften Kapitel angesprochenen Naturwissenschaftler in eine Reihe mit Buffon zu stellen. Gleiches ließe sich auch über die nochmalige Behandlung des historisch-memorialistischen Erbes zu Beginn des letzten Kapitels sagen, wo die Autorin explizit auf die Parallelen mit Saint-Simon eingeht sowie auf die Rolle als „modèle concret d'agencement textuel“, welche die Memoiren im allgemeinen für Balzac spielen. Wiederum wird die *Comédie humaine* vom Geschichtlichen und Naturwissenschaftlichen her gedacht. Beiden ist indes die Übertragung des ursprünglich Faktuellen (Paläontologie oder Geschichtsschreibung) ins Fiktionale eigen. Im ersten Kapitel des letzten Teils wird also nochmals auf die „transposition épistémologique“ (382) rekurriert, die Balzac ausgehend von Debatten aus der Naturwissenschaft vornimmt: es sind dies namentlich die Botanik eines Pyrame de Candolle (vor allem seine Überlegungen zur Symmetrie) und, wesentlich bekannter in der Balzac-Forschung, der „fixisme“ von Cuvier und dem an der *Académie des sciences* ausgefochtenen Streit mit dem „transformisme“ von Geoffroy Saint-Hilaire. Eine Referenz darauf befindet sich bereits zu Beginn des „Avant-propos“. Das organische Modell wird von Balzac auf die sozialen Gesetzmäßigkeiten übertragen, so die These von Dominique Massonnaud, und markiert damit zugleich auch einen historischen Bruch: „la transformation contemporaine des conditions, au gré des circonstances historiques, s'oppose aux conditions figées de la société d'ordre sous l'Ancien régime“ (384). Wiederkehrende Personen sind dem Wandel der Epoche und des Milieus unterworfen, legen teilweise kühne Transformationen an den Tag, wie der schillernde Kriminelle Vautrin, der nach unzähligen Verkleidungen und burlesk inszenierten Rollen am Ende von *Splendeurs et misères des courtisanes* sogar ganz die Seiten wechselt („La Dernière incarnation de Vautrin“). Soziale Mobilität *avant la lettre*. Diese „personnages reparaissants“ „déplacent les lignes du dispositif fixe et leur retour est un retour de la différence et de la variation“ (408). Das gilt ja gerade auch für die historische Dimension der *Comédie humaine*: Zeitgeschichte soll in ihrem Verlauf anhand der Entwicklung der Personen sichtbar gemacht werden. Auf diese Weise, könnte

man mit anderen Worten sagen, werden die sozialen Entwicklungen und Transformationen zum poetischen Prinzip erhoben, welches die *Comédie humaine* selbst als Katalysator voranbringt. Der Wandel, vom Organischen zum Sozialen erweitert, wird zum expansiven Entwicklungsprinzip des „œuvre-monde“.

Im Gleichklang mit den Personen, welche über die Bände ebenfalls nicht strikt linear-chronologisch nachgezeichnet werden, bevorzugt Balzac, nicht zuletzt wegen der schon in ungeordneter Form erschienenen Texte, einen „mode original“ (307) mit Variationen, die sich überlagern oder wieder aufnehmen. Dies geschieht sicherlich über den so viel kommentierten Kunstgriff der „personnages réapparaissants“, der *realiter* bei Balzac allerdings noch viele andere Bereiche umfasst und deshalb von Mireille Labouret allgemeiner als „structures reparaissantes“ (310) charakterisiert wird. Ebenfalls wichtig ist dabei der Hinweis, dass es sich nicht um den Strukturmechanismus handelt, gemäß dem lediglich die Hauptpersonen und nur diese immer wieder, in neuen Fällen oder Episoden, auftreten (denken wir an Conan Doyle und Sherlock Holmes). Das bedeutet, dass eine Figur, der in einem Roman eine titel- und handlungstragende Hauptrolle zukommt, in einem anderen nur beiläufig Erwähnung findet. Beispielsweise wird Vautrin *alias* Hererra, der nur im dritten Teil der *Illusions perdues* als Nebenfigur auftaucht, zu einer der Hauptfiguren in *Splendeurs et misères des courtisanes*. Aus einer genetischen Sicht ist dies umso entscheidender, weil es die Möglichkeit geradezu potenziert, an praktisch jede beliebige in einem vorangehenden Text erwähnte (Neben-)Figur einen weiteren Text anzuschließen. In diesem Zusammenhang betont die Autorin nochmals den Prozess der „Wiederverwendung von authentischem Material“ (105), dahingehend, dass dieser „réemploi“ und der zugehörige Prozess der „réécriture“, vor allem ausgehend von den *Contes*, zwei zentrale Expansionsfaktoren („facteurs d'expansion déterminants“, 296) seien. Dies wird von Dominique Massonnaud am Schluss des Kapitels 8 in ein generelles „principe migratoire“ überführt. Obwohl synoptisch einige dieser Verschiebungen angesprochen werden (z.B. dass *César Birotteau*, ursprünglich für die *Études philosophiques* gedacht, in den *Études de mœurs* erscheint), hätte man in der Folge, wie an einigen Stellen zuvor, gerne noch konkrete Textbeispiele aus der *Comédie humaine* gezeigt bekommen, welche diese durchaus richtigerweise als zentral dargestellten Prozesse illustrierten.

Folgen die ersten beiden Teile des vorliegenden Werks auch immer einem chronologischen Faden, der die entscheidenden Entwicklungsetappen Balzacs deutlich macht, verschwimmt dieser im zweiten Teil zusehends und weicht einem gesamtheitlichen Überblick. So betont die Autorin beispielsweise, wie wichtig in der Entstehungsgeschichte der *Comédie humaine* das Nebeneinanderführen von Figuren und die Notwendigkeit einer „lecture comparative“ (306) seien. Sie sieht in den variantenreichen und potenzierten Lesestrategien eine konstitutive Eigenschaft des „œuvre-monde“: „[elle] paraît se caractériser par le fait de pouvoir se lire en tous sens, selon des ordres variés, qui à chaque fois la reconfigurent et la transforment“ (226). Die Rezeptionsprozesse werden damit selbst zu kreativen und ordnenden Akten. Die „lecture comparative“ wird von Balzac, wie die Autorin weiter hinten zeigt, durch eine „logique des référenciations“ (327) gestützt, die an geeigneter Stelle auf in Zusammenhang stehende Werke und Personen verweist. Dies kann im Text ganz explizit durch einen Verweis mit „voir“ geschehen. Geben wir hier ein Beispiel, das sich nicht in der Monographie findet. Gleich zwei solcher Verweise, die sich mit der von Balzac häufig verwendeten und hier über die Romangrenze hinwegweisenden „fonction de régie“ (nach Genette) in Verbindung bringen lassen, finden sich eng nebeneinander im dritten Teil von *Splendeurs et misères des courtisanes*. Erst verweist der Erzähler, als er die Klage gegen den jungen Grafen d'Esgrignon durch einen Banquier aus Alençon erwähnt, auf den entsprechenden Roman: „(voir, dans les SCÈNES DE LA VIE DE PROVINCE, *Le Cabinet des Antiques*)“; dann, nur einen Satz später, als die Rede auf die ersten Schritte Luciens bei der Marquise d'Espard nach Empfehlung von Madame de Maufrigneuse kommt, ist der Erzähler erneut bestrebt, den Leser innerhalb seiner Romanwelt weiterzuverweisen: „(voir *L'Interdiction*)“⁶. Diese Bezugslogik kann aber auch implizit oder mittels komplexerer narrativer Strategien erfolgen, wie beispielsweise, wenn der Leser in *La vieille Fille* erfährt, dass Suzanne von der tragischen Geschichte Marie de Verneuil und des Marquis de Montauran traumatisiert geprägt worden ist. Thomas Conrad beschreibt den Zusammenhalt des Romanzyklus treffend als „unification épique du monde contemporain“⁷, auf diese Weise werden nach Massonnaud „des effets de rémanences dans

⁶ Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, t. VI, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1977), 720.

⁷ Thomas Conrad, „Poétique des cycles romanesques: de Balzac à Volodine“ (Paris III, Université de la Sorbonne nouvelle, thèse de doctorat, 2011), 468. URL: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00788953/document>.

la conscience du lecteur“ (307) erzeugt. Sicherlich wäre es auch nicht falsch, diese Referenzsysteme innerhalb der fiktionalen Welt als geschickte „teaser“ zu bezeichnen (um es in der modernen Werbesprache zu sagen), welche die Neugier des Lesers wecken und ihn gezielt zu einem neuen Buch hinführen. Die Verweise wirken also sowohl prospektiv im Sinne einer Prolepse als auch rückbezüglich im Sinne einer Analepse. Zeit wird damit nicht strikt „syntagmatisch“, sondern in erster Linie „paradigmatisch“ erfahrbar gemacht (323). Wir erinnern uns an die diesbezüglichen Aussagen zu den Serien im ersten Teil des Buchs. Dies ist, wie Dominique Massonnaud richtig betont, erst Voraussetzung dafür, dass der Effekt eines „œuvre-monde“ entsteht, nämlich dadurch, dass der Leser die Verknüpfungen, Wiederaufnahmen und vor allem die Entwicklungen, die sozialen und politischen Umstürze über eine längere (Lese-)Zeit erfährt; mit anderen Worten: den kreativen Fortgang in der fiktionalen Welt erlebt.

Massonnauds *Faire vrai: Balzac et l'invention de l'œuvre-monde* ist eine sehr reich dokumentierte Monographie, die mit einer Vielzahl von Quellen und literarischen Vorbildern der *Comédie humaine* aufwartet – diese „saisie totalisante“ gehört ja auch just zur *Comédie humaine*! An mehreren Stellen hätte man sich hingegen noch eine stärkere interpretatorische Hinwendung an das eine oder andere der modellhaften Vorbilder gewünscht, vor allem aber einen stärkeren Einbezug der fiktionalen Texte Balzacs, um auf diese Weise die Strukturprinzipien mittels einer *analyse de texte* an konkreten Textauschnitten der *Comédie humaine* zu zeigen. Diese Strukturprinzipien werden allerdings sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene präzise beschrieben und der Einfluss der epistemischen Vorbilder auf das *Opus magnum* überzeugend dargelegt. Auf die Paratexte Balzacs, seine zahlreichen „Préfaces“ und Vorworte wird häufig rekuriert. Diese werden erhellend zueinander in Verbindung gesetzt und dabei treffend kommentiert. Dies gilt insbesondere auch für die Periode vor dem eigentlichen Entstehen der *Comédie humaine*, die mit einschlägigen Referenzen beleuchtet und deren Wirken auf den späteren Balzac detailliert herausgearbeitet wird.

Land, Kultur, Medien

„Perché sono tutti cattivi“	197
Strategien der Anziehung und Abstoßung in <i>Gomorra – La serie</i> Tanja Weber	
„This is just a fucking movie. Also fährt ab damit!“	233
Eine Rezensionsreise durch Abel Ferraras Film <i>Pasolini</i> , anlässlich des 40. Todestages von Pier Paolo Pasolini Angela Oster	

„Perché sono tutti cattivi“

Strategien der Anziehung und Abstoßung in *Gomorra – La serie*

Tanja Weber (Köln)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Pay-TV Sender *Sky Italia* sendet neben Sport vor allem US-amerikanische Fernsehserien, die als Quality TV bezeichnet werden. Inzwischen produziert er auch eigene Serien, die international konkurrenzfähig sein sollen. Dabei setzt er auch bei seiner dritten Produktion *GOMORRA – LA SERIE* auf transmediales Erzählen als Risikominimierungsstrategie, das heißt, der Serie gehen ein erfolgreiches Buch und ein Film voraus. *GOMORRA – LA SERIE* setzt sich darüber hinaus mit der italienischen Tradition, das organisierte Verbrechen darzustellen, auseinander. Dies schlägt sich vor allem in der Figurenzeichnung nieder und führt zu außergewöhnlichen Strategien der Anziehung und Abstoßung.

SCHLAGWÖRTER: Fernsehserien; Quality TV; Sky-Italia-Serien; Transmedialität; Risikominimierung; Figurenzeichnung; Charaktertransformation; Strategien der verhinderten Empathie; Schauwerte; Hyperrealität; italienische Fernsehlandschaft

Die erste Staffel von *GOMORRA – LA SERIE* handelt von der fiktiven Camorra-Familie Savastano und deren Auseinandersetzungen mit externen und internen Rivalen, vor allem nachdem die Verhaftung des Clanbosses ein Machtvakuum hinterlässt.¹ Sie wurde vom 6. Mai bis zum 10. Juni 2014 auf dem italienischen Kanal des Pay-TV-Senders Sky ausgestrahlt. Die deutsche Erstausstrahlung erfolgte auf Sky Atlantic HD vom 10. Oktober bis zum 19. Dezember 2014.² Die Serie hatte in Italien durchschnittlich 700.000 Zuschauer (mit einem Peak in den letzten beiden Folgen von durchschnittlich 850.000 Zuschauern), 44.200 Tweets (ebenfalls mit einem Hoch von 13.700 Tweets zum Staffelfinale) und wurde in über 50 Länder verkauft. Damit ist

⁰ „Perché sono tutti cattivi“: „Warum sind alle böse.“ (Übersetzung T.W.)

¹ Eine ausführliche Beschreibung findet sich in diversen Episodenguides, exemplarisch in <http://www.serienjunkies.de/gomorra/season1.html> (01.05.2015).

² Der deutsche Titel der Serie ist *GOMORRA – DIE SERIE*, der internationale Vertriebstitel ist *GOMORRA – THE SERIES*. Da das ‚h‘ je nach Sprache an verschiedenen Positionen rückt, wird im Folgenden der Einfachheit halber der italienische Titel ohne ‚h‘ verwendet.

sie die bisher erfolgreichste Produktion für den Pay-TV-Sender Sky.³ Stefano Sollima ist der Artistic Director, also derjenige, der maßgeblich die Ästhetik der Serie bestimmt.

Die Serie basiert auf dem 2006 bei Mondadori publizierten und mit Preisen überschütteten Reportage-Roman *Gomorra: Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* von Roberto Saviano, der ebenfalls ein Bestseller ist und weltweit gelesen wird. Außerdem wurde 2008 der gleichnamige Film unter der Regie von Matteo Garrone realisiert, ebenso hochgelobt und preisgekrönt. Zum Universum von Gomorra gehört noch ein Theaterstück von 2007 von Mario Gelardi, das hier allerdings vernachlässigt wird. In all diesen Produktionen wird Roberto Saviano als Creator angegeben. Saviano als *der* Mafiaexperte übernimmt die Funktion des Auteurs, der mit seinem Namen für Qualität bürgt und die Produktionen unterscheidbar von anderen Produktionen macht, die sich auch mit dem organisierten Verbrechen auseinandersetzen. Er fungiert damit als Autor-Brand.⁴ Während Saviano als übergeordnete Instanz fungiert, die das Universum von Gomorra mit seinem Namen zusammenhält, werden im Hinblick auf die Serie der Artistic Director Sollima für die Ästhetik und Autor Stefano Bisceglie für das Drehbuch als Verantwortliche angesehen.

Im Folgenden sollen die Charakteristika der Serie GOMORRA herausgearbeitet werden. Die Serie ist Teil der Storyworld von GOMORRA und damit ein **transmediales Phänomen**. Die drei Texte stehen in vielfältigen Beziehungen zueinander. Hierbei werden vor allem das Setting, die Kultur des Wegsehens, der Einsatz von lokalisierter Sprache und die Ästhetik eines Noir-Stils diskutiert. Außerdem erzählt die Serie, wie sich die Camorra seit Buch und Film weiter entwickelt hat. Auffällig sind diesem Zusammenhang die Auto- und Motorradfahrten, welche die Serie charakterisieren und Bezüge zum Buch, aber auch zu kinematographischen Verfahrensweisen und anderen Medien aufweisen.

Die Serie reiht sich ein in die **Tradition der Sky-Serien**. GOMORRA – LA SERIE ist die dritte Eigenproduktion des italienischen Pay-TV-Senders Sky, der sich mit der Serie als Sender innerhalb der italienischen Fernsehlandschaft

³ Vgl. Roberto Saviano, „Perché sono tutti cattivi nella Gomorra che va in tv“, 10.06.2014, *La Repubblica*, http://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2014/06/10/news/perch_sono_tutti_cattivi_nella_gomorra_che_va_in_tv-88564974/ (01.04.2015).

⁴ Jason Mittell, „Authorship“, in *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, pre-publication edition (MediaCommons Press, 2012–13), <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/authorship/> (13.04.2015), P23–24.



Abb. 1: Cover der italienischen DVD

positioniert und von den öffentlich-rechtlich organisierten Sendern der RAI wie auch den italienischen Privatsendern absetzt.

Die Serie weist eine außergewöhnliche Figurenzeichnung auf. Neben den Rhythmen der Bildschirmpräsenz und der Figurenentwicklung, ist vor allem die Figur Genny interessant, weil sie eine Charaktertransformation vollzieht, die für Fernsehserien ungewöhnlich ist. Fernsehserien versuchen im Allgemeinen, interessante Figuren zu schaffen, mit denen die Zuschauer eine parasoziale Beziehung eingehen können. Auch in Bezug auf diesen Aspekt unterscheidet sich GOMORRA – LA SERIE, denn hier werden Strategien eingesetzt, die gezielt die Empathie der Zuschauer mit den Figuren unterlaufen. Weil die Serie auf der anderen Seite einen Anreiz zum Weiterschauen liefern muss, offeriert sie auf sehr verschiedenen Ebenen Anknüpfungspunkte für Engagement und lädt damit zu einem komplexen Spiel der Anziehung und Abstoßung ein.

Das Cover der DVD positioniert Ciro (Marco D'Amore) in der Bildmitte, als einen Eckpunkt im Beziehungsgeflecht der Figuren in der Serie. Ihn und seinen väterlichen Kumpel Attilio (Antonio Milo) lernen die Zuschauer auch gleich in der ersten Szene der Serie kennen. Die beiden sind auf dem Weg, um Salvatore Conte (Marco Palvetti), dem Boss eines rivalisierenden Clans, einen Denkkzettel zu verpassen – der Rivale ist auf dem Cover ganz hinten links zu sehen. Ciro gehört dem Clan der Savastanos an, der in Secondigliano unangefochten herrscht und von Don Pietro (Fortunato Cerlino) geleitet wird – Don Pietro steht zwischen Conte und Ciro. Auf der rechten Seite sind Don Pietros Sohn Gennaro Savastano (Genny) (Salvatore Esposito) und dahinter seine Frau Donna Imma (colata) (Maria Pia Calzone) zu sehen. Die

Körperlichkeit von Marco d'Amore und vor allem sein glattrasierter Schädel erinnern an Roberto Saviano⁵, den Autor des Reportage-Romans und Creator der Serie. Daher scheint es folgerichtig, dass Ciro die Zuschauer in den Mikrokosmos Camorra einführt. Nicht zuletzt durch sein pragmatisches und fast schon besonnenes Auftreten (auch bei Gewalttaten) können die Zuschauer ihm erst einmal ihre Empathie entgegenbringen, denn durch das Ensemble der unmoralischen Figuren um ihn herum erscheint er im Vergleich zu ihnen als eine akzeptable Figur.⁶

Bildschirmpräsenz

Bei Ciro laufen zwar immer wieder sämtliche Handlungsstränge zusammen, jedoch ist er nicht in jeder Folge gleichermaßen präsent. Noch deutlicher wird das bei den anderen bereits genannten Figuren. So unternimmt zum Beispiel Gennaro Savastano, kurz Genny genannt, über zwei Folgen hinweg eine Reise nach Honduras ohne Zuschauer, obwohl diese Reise einen wichtigen Wendepunkt für die Figur darstellt. Die Figuren führen ihr Leben im Offscreen weiter, unbeobachtet von den Rezipienten. Diese Art der Figurenzeichnung ist aus Serien wie *THE WIRE* bekannt. Hier wie da handelt es sich um eine Strategie, die den fiktiven Figuren eine Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit zuschreibt, die der Erzählung insgesamt eine Form der Hyperrealität verleihen. Um diesen Eindruck zu unterstützen, werden noch weitere Strategien eingesetzt, die später besprochen werden. Ein anderer Rhythmus im Präsenzverlauf zeigt sich an Don Pietro. Zu Beginn der Staffel ist er der Handlungstreibende und auch noch nach seiner Verhaftung hält er alle Fäden in der Hand und leitet seinen Clan über Boten und mit Hilfe eines eingeschmuggelten Handys aus dem Gefängnis heraus. Der Fund dieses Mobiltelefons führt zur Verlegung in ein Hochsicherheitsgefängnis und zum Verlust seiner Machtposition, da er von dort nur noch über seine Frau und seinen Sohn kommunizieren kann. Ab Folge 4 ist er dann nur noch bei deren Stippvisiten für wenige Minuten zu sehen. Die kurzen Szenen haben die Funktion, die abweichenden Vorstellungen von der Leitung des Clans aufzuzeigen. Über die Staffel hinweg verfolgen die Zuschauer Don Pietros

⁵ Vgl. Ursula Scheer, „Sie halten sich für Götter“, 09.01.2014, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tv-serie-gomorra-sie-halten-sich-fuer-goetter-13199348-p2.html> (25.04.2015).

⁶ Jason Mittell, „Characters“, in *Complex TV*, <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/character/> (13.04.2015), P46.

zunehmenden Verfall, der an seinen Machtverlust gekoppelt ist, am Ende in Folge 12 erscheint er als gebrochener und geistig umnachteter Mann.

Figurenentwicklung

Diese Art der Figurenentwicklung ist charakteristisch für *GOMORRA – LA SERIE*. Auch seine Frau Imma wandelt sich von der Frau des Bosses, deren Hauptbeschäftigung die Beschaffung weiterer geschmackloser Einrichtungsgegenstände für die Villa zu sein scheint (siehe dazu auch den Screenshot im Abschnitt der **Schauwerte**), zur Clanchefin, die sich den Anordnungen ihres Mannes widersetzt und ohne sein Wissen die Geschäfte leitet. Der italienische Titel der Folge (5) des Umschwungs heißt bezeichnenderweise *Il ruggito della leonessa* – das Gebrüll der Löwin.⁷

Aber auch wenn es so scheint, dass sich die Figuren im Verlauf der Serie prinzipiell ändern, handelt es sich hierbei um relative Charakterentwicklungen, wie sie häufig in Fernsehserien praktiziert werden. Jason Mittell schreibt in *Complex TV*, dass in den meisten Fernsehserien die Figuren charakterlich stabil bleiben:

While it may seem like part of the pleasure of serial narrative is watching characters grow and develop over time, most serial characters are more stable and consistent rather than changeable entities.⁸

Es handle sich eher um charakterliche Akkumulation und Vertiefung, als um eine fundamentale Änderung der Charaktere, da eine zu große Veränderung die parasoziale Nähe der Zuschauer gefährden könne. Oder der Charakterwandel sei temporärer Natur, der durch einen externen Faktor ausgelöst werde und sich im weiteren Verlauf meist schon innerhalb der Folge wieder relativiere.⁹ In diese Form der relativen Figurenentwicklung sind sowohl Don Pietro als auch Donna Imma einzuordnen. Donna Imma verliert nur drei Folgen später, nachdem sie erfolgreich einen neuen Drogenumschlagsplatz eingerichtet hat, ihre Macht wieder und zwar an ihren Sohn Genny. Ab diesem Zeitpunkt fungiert sie als seine Beraterin. Don Pietros relativer ‚Nicht-Wandel‘ ist dagegen spektakulärer inszeniert. Nachdem er immer apathischer wird und sich nur mit Hilfe seiner Wärter überhaupt erheben kann, führt seine völlige Teilnahmslosigkeit bei der Nachricht vom

⁷ Der deutsche Titel ist *Kleingeld*, ein weiteres Beispiel für die seltsamen und unergründlichen Wege der kulturellen Adaptionen. Vgl. Tanja Weber, *Kultivierung in Serie: Kulturelle Adaptionen von Fernsehserien* (Marburg: Schüren, 2012), 112f.

⁸ Mittell, „Characters“, P26.

⁹ Vgl. Mittell, „Characters“, P26.



Abb. 2: ‚Kronprinz‘ Genny

Tod seiner Frau in Folge 11 zu einer weiteren Verlegung in ein anderes Gefängnis. Auf dem Weg dorthin wird der Transporter überfallen und Don Pietro befreit, der daraufhin völlig wach und überraschend gesund aus dem Fahrzeug springt. Die Figur hat keine fundamentale Charakterentwicklung durchgemacht. Sie hat eine falsche Fährte ausgelegt, indem sie ihren wahren Zustand nicht kommuniziert hat.¹⁰ Es bleibt bis zum Ende der letzten Folge unersichtlich, wer von der Verstellung wusste und wer die Befreiung des alten Clanchefs geplant und ausgeführt hat. Die gelungene Flucht stellt einen ersten, besonders starken Staffel-Cliffhanger dar, weil er nicht nur Überraschung auslöst, sondern auch noch Spannung für den weiteren Handlungsverlauf erzeugt und Neugier erweckt.¹¹

Von diesen relativen, weil reversiblen Charakterentwicklungen muss allerdings die Figur Genny abgesetzt werden, die eine Charaktertransformation durchläuft.

¹⁰ Vgl. Britta Hartmann, „Von roten Heringen und blinden Motiven. Spielarten Falscher Fährten im Film“, in *Maske und Kothurn: Falsche Fährten in Film und Fernsehen*, hrsg. von Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr, Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 53, Heft 2–3 (2007): 43ff.

¹¹ Vgl. Tanja Weber, Christian Junklewitz, „To Be Continued... Funktion und Gestaltungsmittel des Cliffhangers in aktuellen Fernsehserien“, in: *„Previously on...“ Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*, hrsg. von Arno Meteling, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (München: Fink, 2010), 111–131, hier 121f.

Charaktertransformation

GOMORRA – LA SERIE bietet mit der Figur des Genny eine Ausnahme von der Regel der relativen Charakterentwicklung. Mit ihrer für die Zuschauer überraschenden Charaktertransformation weist sie ein ähnliches Entwicklungspotenzial wie Walther White aus *BREAKING BAD* auf, den Mittell hinsichtlich der Figurenzeichnung in Fernsehserien als Ausnahmeerscheinung anführt.

Bevor Genny auf Geheiß seiner Mutter eine Reise nach Honduras unternimmt – sie scheint ihn eher aus dem Weg räumen zu wollen – ist er ein oberflächliches und unreifes Muttersöhnchen, das eine Dummheit nach der anderen begeht. So hofiert er in einer Disco im Feindesland die Freundin eines jungen Clanbosses der Casavatore. Der Screenshot oben zeigt ihn in dem Augenblick, als er sie in Folge 2 das erste Mal sieht. Nach gegenseitigen Sachbeschädigungen und Beleidigungen der ‚Kronprinzen‘ sieht sich Don Pietro gezwungen, den gegnerischen Clanboss ermorden zu lassen, um Gennys und folglich auch sein Gesicht zu wahren, obwohl der Anlass nichtig ist und der Mord dem Geschäft schadet. Genny wird als dicklicher, dummer Junge inszeniert, der mit den anderen ‚Gangster spielen‘ will, Rap hört und Sprüche klopft, aber letztlich nicht das Zeug dazu hat, einen Clan zu führen. Weil er den reibungslosen Ablauf der Geschäfte durch seine Eskapaden gestört hat, soll er auf Don Pietros Anordnung hin beweisen, dass er ein ‚Mann‘ ist und zwar durch einen Mord. Mit dieser Initiationsszene greift die Serie einen weit verbreiteten Mafiamythos auf¹² und entlarvt ihn als hohle Geste. Dies hat auch schon der Film bei der Rekrutierung neuer ‚Mitglieder‘ in umgekehrter Form gezeigt: Die entsprechenden Kinder werden mit einer kugelsicheren Weste ausgestattet und dann umgeschossen, einer nach dem anderen. Hattest Du Angst, fragt der Schießende, nein, antworten die umgefallenen Jungen mechanisch. Mit der abgeschmackten Tat ist der Initiationsritus vollzogen. Die Leere und Sinnlosigkeit der Aktion wird durch die Wiederholung noch potenziert. Auch Genny soll nicht denjenigen umbringen, der ihn und seinen Clan beleidigt hat oder eine andere Person, die den Clan in irgendeiner Weise bedroht, sondern er soll einfach ‚morden‘. Als Zeuge des ‚Ritus‘ wird Ciro ausersehen. Dieser stößt irgendeinen armen Junkie auf, lockt ihn mit Drogen an und gibt ihn anschließend für Genny zum Abschuss frei. Die Szene spielt sich in einer Sackgasse ab, der Mann kann nicht entkommen. Genny feuert einen Schuss ab, aber er verwundet ihn nur, den töd-

¹² Vgl. Gudrun Dietz, *Mythos der Mafia im Spiegel intermedialer Präsenz* (Göttingen: V&R Unipress 2008), 16–19.



Abb. 3: Clanchef Genny

lichen Schuss muss letztlich *Ciro* abfeuern. Eine leere Geste, die auch noch auf einer Lüge basiert, denn sie verabreden, dass sie verschweigen werden, wer letztlich den Mann umgebracht hat. Damit steht *Genny* in Abhängigkeit zu *Ciro*.

Nach der Verhaftung von *Don Pietro* leitet zunächst eigentlich *Ciro* den Clan, denn er redet auf den unsicheren *Genny* ein und sagt ihm, was zu tun ist. Schließlich reißt Mutter *Imma* die Geschäfte an sich, degradiert *Ciro* zum Handlanger und schickt *Genny* nach Honduras. Als er in Folge 8 wieder zurückkommt, ist er ein anderer Mann, denn während der Reise musste er andere Menschen ermorden. Die ‚vollzogene‘ Initiation zieht nicht nur *Gennys* charakterliche Transformation nach sich, sondern sie schreibt sich auch in seinen Körper ein. Aus dem dicken verweichlichten Kronprinzen ist ein hochfahrender und gewaltbereiter Mann in einem testosteron-geschwängerten Körper geworden, wie der Screenshot unten zeigt. Er macht *Ciro*, der auf ihn gewartet hat und immer wieder betont, dass sie Brüder seien, unmissverständlich klar, dass für ihn kein Platz an der Spitze des Clans ist. Ab diesem Zeitpunkt werden *Ciro* und *Genny* zu Gegenspielern.

Strategien der verhinderten Empathie

Gennys Charaktertransformation steht exemplarisch für den Umgang von *GOMORRA – LA SERIE* mit dem, was man im Allgemeinen als Identifikation und Empathie der Zuschauer mit den Figuren beschreibt, das komplexe Geflecht der Rezeption, das *Mittell* mit Rückgriff auf *Murray Smith* noch ein-

mal unterteilt in „to recognize, align with, and forge allegiances with characters.“¹³ Während Fernsehserien normalerweise Charaktertransformationen vermeiden, um die parasoziale Nähe der Zuschauer zu den Figuren nicht zu gefährden, riskieren die Produzenten von *GOMORRA – LA SERIE* nicht nur den Bruch, sondern sie wollen ihn sogar herbeiführen. So schreibt etwa *Saviano*: „La sfida era raccontare il male dal suo interno, mantenendo credibilità, alleggerendo la narrazione senza suscitare mai empatia.“¹⁴

Die Figur *Ciro* macht zwar keine größere Charakterentwicklung durch, aber auch dieser am Anfang der Serie als relativ akzeptabel eingeführter Protagonist bietet in Folge 9 eine **Sollbruchstelle** für die Identifikation der Zuschauer. Er foltert in einer alten leeren Fabrikhalle ein junges Mädchen, weil er den Aufenthaltsort ihres Freundes herausbekommen will. Die Szene dauert ca. eineinhalb Minuten und beginnt in einer dunklen Fabrikhalle, die Rezipienten hören nur das herzerreißende Weinen des Mädchens. Die Audiospur verdeutlicht, dass er mit der Folterung schon vorher begonnen hat. Die letzte Einstellung zeigt, wie er ihr mit einer Eisenstange die Knie zertrümmert, damit ist auch klar, dass er sie weiter foltern wird. Die Schreie des Mädchens bilden einen grauenvollen Kontrast zu der farblichen Ästhetik der Szene mit den Fenstern mit Metallsprossen, die durch die indirekte Beleuchtung von außen Kirchenfenstern ähneln und dem Spot auf das gefesselte Mädchen, der im Dunkel der Fabrikhalle grünlich schimmert.

Damit steht *Ciro* in der Tradition der Figuren, die eine moralische Schwelle überschreiten, wie zum Beispiel *Frank Underwood* aus *HOUSE OF CARDS*, der zu Beginn der zweiten Staffel seine Gegenspielerin *Zoe* vor eine U-Bahn stößt, oder auch *Tony Soprano*, der am Ende von Staffel 6 seinen Neffen *Christopher* umbringt, indem er ihm die Nase zuhält, so dass er an seinem eigenen Blut erstickt. Allen diesen von vorneherein als ‚böse‘ deklarierten Figuren ist gemein, dass ihre Motive zuerst nachvollziehbar waren und der Spruch ‚der Zweck heiligt die Mittel‘ vieles tolerabel erschienen ließ. Auch ihr Charisma half, die Moral bzw. Unmoral der Figuren zu relativieren.¹⁵ Die Schwelle aber lässt die Zuschauer stolpern und innehalten, um die Figuren neu zu bewerten. Die oben beschriebene Szene fordert einen *parasocial breakup* geradezu heraus und dient ebenfalls dem erklärten Ziel der Produzenten,

¹³ *Mittell*, „Characters“, P16.

¹⁴ „Die Herausforderung bestand darin, das Böse glaubwürdig aus seinem Inneren heraus zu erzählen und dabei die Erzählung leicht zu halten, ohne jemals Empathie zu erwecken.“ *Saviano*, „Perché sono tutti cattivi“ (Übersetzung T.W.).

¹⁵ Vgl. *Mittell*, „Characters“, P47.



Abb. 4: Falterszene in einer verlassenen Fabrik

Figuren und Zuschauer auf Abstand zueinander zu halten.

GOMORRA – LA SERIE wird aufgrund der detaillierten Untersuchung „einer gesellschaftlichen Brachlandschaft“¹⁶ auch im Hinblick auf die Figurenzeichnung häufig mit THE WIRE verglichen, aber die Serie verengt den Blick noch einmal:

War *The Wire* noch bahnbrechend durch seinen Blick sowohl auf die Polizei als auch auf die Gangsterseite, der eine umfassende Perspektive auf die Mälaise der amerikanischen Großstädte lieferte, so ist der nächste Schritt von GOMORRA ähnlich radikal. Die Serie schafft nicht nur den Outlaw-Helden ab, sondern gleich den Helden als solchen. Im Neapel von *Gomorra* gibt es keine auf charmante Art gebrochenen Publikumsliebhaber wie den Hood-Robin-Hood Omar Little oder den netten Junkie Bubbles.¹⁷

Denn der Staat, die Justiz, die Polizei, die Presse tauchen in GOMORRA – LA SERIE nur auf, wenn sie in den Mikrokosmos Camorra eindringen – und das ist selten. Außerdem bleiben sie eher abstrakte Konstrukte, sie erhalten kein Gesicht. Wenn die Carabinieri eine Razzia am neu eingerichteten Drogenumschlagplatz abhalten, dann sieht man nur die Polizeiautos mit Blaulicht vorfahren. In allen weiteren darauffolgenden Szenen folgt die Kamera

¹⁶ Stellvertretend: Axel Schmitt, „Review Il Clan dei Savastano (01X01)“, 10.10.2014, <http://www.serienjunkies.de/gomorra/reviews/1x01-il-clan-dei-savastano.html> (10.04.2015).

¹⁷ Gerhard Maier, „Höchste Zeit für keine Helden: Die Mafia-Serie Gomorra läuft ab Frühjahr im Free-TV“, 19.12.2014, <http://www.spex.de/2014/12/19/hoechste-zeit-fuer-keine-helden-gomorra/> (10.04.2015).

den Kriminellen und beobachtet, wie sie die Spuren verwischen und in ihre Verstecke verschwinden.¹⁸

Dass es **kein Gegengewicht zu den Delinquenten** gibt, unterscheidet die Serie (und den Film) vom Buch. Der junge Journalist, die Figur des Erzählers im Reportage-Roman, bietet den Rezipienten einen roten Faden der moralischen Haltung an, an dem man sich festhalten und durch den grauenvollen Sumpf der Camorra waten kann. Außerdem kommen auch immer wieder Polizisten und Gerichtsmediziner (bzw. deren Akten) zu Wort, die das Geschehen um eine offizielle Perspektive ergänzen und erweitern.

Aber es fehlt nicht nur ein Gegenpol zu den Camorristi, sondern es gibt in der Welt von Gomorra so gut wie keine Nebenfigur, bei der die Zuschauer eine kurze **moralische Verschnaufpause** einlegen könnten, wie etwa der oben zitierte Bubbles. In GOMORRA – LA SERIE ist niemand unschuldig oder in irgendeiner Weise ‚gut‘.¹⁹ Sogar die Kinder wissen, wie sie sich zu verhalten haben, wenn die falschen Leute klingeln und den Papa umbringen wollen.

Auch ist keine Figur mit deutlichen Fiktionsmarkern ausgestattet und könnte daher eine Form von **fictional relief** im Sozialdrama anbieten. Solch eine Figur ist zum Beispiel der oben im Zitat erwähnte Omar Little, wie Margrethe Bruun Vaage gezeigt hat. Durch seine Ausstattung mit den Eigenschaften eines Superhelden offenbart sich die narrative Konstruktion der Figur und offeriert damit in der sehr realistisch gezeichneten und häufig sehr bedrückenden Welt von *The Wire* eine fiktionale Entlastung für die Zuschauer.²⁰ Zu Beginn von GOMORRA – LA SERIE sieht es so aus als könnte *Ciro* so eine Figur sein, denn er überlebt gleich in der ersten Folge ‚wie durch ein Wunder‘ einen Bombenanschlag auf eine Bar, was ihm den Spitznamen *l’immortale* (zu dt. der Unsterbliche) einbringt. Die beiden Screenshots im Abschnitt Action zeigen die Szene aus der Innen- und aus der Außenperspektive. Im weiteren Verlauf der Staffel setzen seine Befehlshaber (sowohl Don

¹⁸ Einzige Ausnahme ist die Figur des Gefängnisdirektors in dem ersten, lokalen Gefängnis (*cacere di Poggioreale*), in dem Don Pietro einsitzt. Beide Figuren sind als Gegenspieler inszeniert und kämpfen um die absolute Machtposition.

¹⁹ „Il Bene non c’è“ (Das Gute existiert nicht), Valerio Valentini, „Gomorra – La Serie: Riflessioni sulla nuova Camorra raccontata da Roberto Saviano e Stefano Sollima e sul loro stile narrativo“, http://www.academia.edu/7402726/La_nuova_Camorra_raccontata_da_Saviano_e_Sollima_Riflessioni_su_Gomorra_-_La_Serie (25.04.2015).

²⁰ Vgl. Margrethe Bruun Vaage, „Our Man Omar: Warum die Figur Omar Little aus *The Wire* so beliebt ist“, in *Serielle Formen: Von den frühen Film-Seriens zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien*, hrsg. von Robert Blanchet, Kristina Köhler, Tereza Smid, Julia Zutavern (Marburg: Schüren, 2011), 211–227, hier 223ff.

Pietro als auch Imma) ihn immer wieder in lebensbedrohlichen Aktionen ein, um ihre Pläne durchzusetzen. Dabei steht aber nicht seine angebliche Unsterblichkeit (und damit das narrative Konstrukt) im Vordergrund, sondern vielmehr ihre Unmoral und Skrupellosigkeit, denn sie nehmen seinen Tod in Kauf. Die Figur wurde zwar potenziell als *fictional relief* angelegt, aber sie wird nicht so inszeniert. Die Form der fiktionalen Entlastung wird den Zuschauern von GOMORRA – LA SERIE verweigert. Oder wie es Saviano zusammenfasst: „Nessun balsamo consolatorio.“²¹

Das unterscheidet die Serie vom Film: Roberto, der junge, eifrige Assistent des skrupellosen Müllverschiebers Franco, erkennt am Ende des Films die Folgen seines Handelns. Auf Geheiß von Franco steigt Roberto mitten auf der Landstraße aus dem Auto aus. Er soll die womöglich verseuchten Pflanzlinge wegwerfen, die ihm eine alte verwirrte Bäuerin geschenkt hat. Während er zu den vorherigen Aktionen geschwiegen hat, zum Beispiel als Erwachsene und sogar Kinder der Gefahr der Verätzung durch Säure ausgesetzt wurden, um illegalen Müll zu verscharren, sind es die am Straßenrand liegenden Früchte, welche die Wandlung hervorrufen. „Non me la sento“²² sagt er schlicht und meint damit seine Arbeit, dann geht er weg. „Va a faje pizze“, ruft Franco ihm hinterher, „ti dato un occasione“.²³ Dieser ruhige und dramatische Ausstieg ist in seiner Inszenierung gänzlich an die quasi-dokumentarische Erzählweise des Films angepasst. Warum Roberto trotzdem eine fiktionale Entlastung für die Zuschauer darstellt, wird deutlich, wenn man sich alle anderen Figuren anschaut, die nicht die für sie vorgesehenen Rollen spielen wollen oder können, und deswegen einfach umgebracht werden: wie zum Beispiel Maria, deren Vergehen darin besteht, dass sich ihr Sohn einem anderen Clan angeschlossen hat, oder Marco und Ciro, die sich nicht in die bestehenden hierarchischen Strukturen der Kriminellen einordnen wollen. Oder Figuren, die zwar überleben, aber immense Schuld auf sich laden, wie zum Beispiel der 13-jährige Totò, der seine Loyalität zum Clan beweisen muss, indem er Maria in einen Hinterhalt lockt. Alle anderen Figuren zeigen, dass es kein Entkommen aus dem bestehenden sozialen

Machtgefüge gibt, daher ist der Ausstieg Robertos völlig ‚unrealistisch‘ nach den Regeln in der Storyworld von Gomorra.

Alle Figuren in der Serie sprechen, wie schon im Film, **neapolitanischen Dialekt**, und machen damit den Schauplatz und ihren sozio-kulturellen Background hörbar. Weil aber außerhalb vom Großraum Neapel niemand den Dialekt versteht, wurde selbst die italienische Version mit Untertiteln im Standard-Italienisch versehen. Damit verfolgt die Serie eine Doppelstrategie. Einerseits erlangen die Figuren durch die hörbare Lokalität einen höheren Authentizitätsgrad, aber andererseits wird durch die Unverständlichkeit der Eindruck von Fremdheit erweckt. Durch die Untertitel wird das Fremde nicht eliminiert, wie es bei Synchronisation der Fall gewesen wäre, sondern es manifestiert sich²⁴, es wird hör- und sichtbar. Die Zuschauer können die Figuren als Fremde wahrnehmen und durch den Akt des Lesens eine gewisse Distanz zu den Figuren wahren.

Wie die Figuren im Film sind auch die in der Serie alle gewalttätig und die Ausübung von **Gewalt** ist allgegenwärtig. Gleichzeitig sind die Figuren **aber keine Monster**, die man einfach mit dem Etikett ‚Böse‘ versehen in eine Schublade stecken könnte. Denn die Zuschauer begleiten die Figuren auch in der Zeit zwischen den Gewaltausbrüchen, wenn sie nicht morden, sondern kochen, zu Abend essen, mit den Kindern spielen, Musik hören, usw. In diesen kurzen Szenen haben die Figur und die Zuschauer etwas gemeinsam. Durch die Alltäglichkeiten wirken die Figuren authentischer, weil sie eben keine unmenschlichen Killermaschinen sind, sondern... – und dieser Frage müssen sich die Zuschauer stellen, was sind das für Menschen? Die Serie setzt also sowohl die alltägliche und beiläufige Gewalt als auch die Inszenierung des Alltags als Authentizitätsstrategie ein, und zwingt damit die Zuschauer, sich mit den Figuren auseinanderzusetzen.

Ebenfalls authentisch inszeniert ist, dass Gewalt Menschen verletzt und umbringt. Die Zuschauer können sich nicht sicher sein, dass eine Figur lange überleben wird, ein Phänomen, das die Serie GAME OF THRONES zum Stilmerkmal erkoren hat. So wird zum Beispiel der 15-jährige Automechaniker Daniele (Vincenzo Esposito) in Folge 8 zunächst als Bote von Ciro eingeführt. Um die Karriereleiter weiter emporklettern, ermordet er in der nächsten Folge im Auftrag von Ciro ein wichtiges Mitglied des Conte-Clans, ohne dies zu wissen. Folge 9 wird stark auf Daniele bezogen erzählt. Neben seiner

²¹ „Kein tröstender Balsam.“ Saviano, „Perché sono tutti cattivi“ (Übersetzung T.W.).

²² „Das bringe ich nicht fertig“ (Übersetzung T.W.).

²³ Franco spricht wie fast alle Figuren neapolitanischen Dialekt. Im italienischen Untertitel steht: „Va fai pizza“, auf Deutsch: „Geh doch Pizza machen.“ „Ich habe dir ‘ne Chance gegeben.“ (Übersetzung T.W.). Die Szene kann man auf Youtube anschauen unter <https://www.youtube.com/watch?v=9FbGfzxasnk> (25.04.2015).

²⁴ Vgl. Falvia Cavaliere, „GOMORRAH: Crime goes global, language stays local“, *European Journal of English Studies* 14, Nr. 2 (2012): 173–188, hier 177–178.

kaltblütigen Tat wird Danielino (Verkleinerungsform von Daniele) als verliebter Teenager dargestellt, der seiner Freundin vom erstverdienten Geld einen Ring kauft, eben jenes Mädchen, das Ciro später foltern wird, um das Versteck Danieles zu erfahren. Auch in *Imma contro tutti* fokussiert sich die Serie, wie der Titel von Folge 6 verspricht, auf die Clanchefin. Diese **folgenbezogene Figuren-zentrierte Erzählweise** nimmt die Serie immer wieder auf und verstärkt damit die Bindung der Zuschauer an einzelne Figuren, ihr *alignment*.²⁵ Allerdings wird diese Bindung dann häufig schon wieder in der nächsten Folge unterbrochen, denn die Figuren treten wieder in den Hintergrund oder sterben. Zum Beispiel will Ciro, um alle Spuren zu verwischen, auch Daniele umbringen, was ihm dann auch in Folge 10 gelingt. Die Zuschauer können sich nicht sicher sein, wie lange eine Figur lebt, daher tritt ein Effekt ein, den man an Zuschauern beobachten kann, die jetzt mit der Rezeption der Serie *GAME OF THRONES* beginnen: Durch die Berichterstattung sind diese Rezipienten vorgewarnt, dass **Figuren sterben**, und sie können daher das Spiel um den Eisernen Thron auch auf einer kognitiven Ebene aus einer gewissen Distanz heraus verfolgen und die Figuren gemäß ihrer Funktion als entpersonalisierte Schachfiguren wahrnehmen. Nicht nur, dass wichtige Figuren sterben, sondern auch das massenhafte Figurensterben übernimmt *GOMORRA – LA SERIE* von *GAME OF THRONES*. Folge 11 macht dieses Programm schon in ihrem Titel *100 modi per uccidere* – 100 Tötungsarten – deutlich.

Tutti cattivi – allora perché?

Es stellt sich nun die Frage, warum Zuschauer die Serie verfolgen, wenn sich doch keine einzige Figur in irgendeiner Art und Weise (weder moralisch, noch als deutliches Konstrukt ausgewiesen) zur Identifikation anbietet. Hier ist als erstes das Universum *GOMORRA* zu nennen, welches als transmedialer Text eine konsistente Welt bietet, die sich mit der realen Welt überlappt – aber davon später mehr in einem eignen Kapitel. Zweitens bietet *GOMORRA – LA SERIE* durch die verschiedenen Gegenspieler und deren Interessen eine Probeanordnung, die dazu einlädt, deren Gedanken zu lesen und sich auf **kognitiver Ebene** mit der Serie auseinanderzusetzen. Mittell hat dies als ein Attraktionsmoment von komplex erzählten Serien beschrieben:

[O]ne of the pleasures of watching complex television is engaging with a sense of ludic play and puzzle-solving analysis, and attempting to read the minds

of nuanced, multifaceted characters is fertile ground for such playful viewing practice.²⁶

Damit bietet die Serie, welche die Auseinandersetzung auf emotionaler Ebene zumindest erschwert, eine Beschäftigung mit Figuren und Handlung auf einer intellektuellen und damit auch distanzierteren Ebene an. Man kann *GOMORRA – LA SERIE* nach Blakey Vermeule als einen machiavellistischen Text mit insgesamt drei Masterminds beschreiben, die mit ihrer analytischen Reflexion andere Figuren dominieren. „Highly Machiavellian texts [...] put extra stress on our mind-reading capacities [...]“²⁷

Besonders deutlich wird dies durch die beiden Staffel-Cliffhanger: Die gelungene Flucht von Don Pietro wurde bereits dargestellt, der zweite stellt ein finales Duell von Ciro und Genny dar: Genny hat auf den Kopf von Ciro 150.000 Euro ausgesetzt. Daraufhin bekommt er den Tipp, dass Ciros kleine Tochter Maria Rita bei einer Aufführung mitsingt. Er ‚leiht‘ sich einen kleinen Jungen aus der Nachbarschaft aus, um sich Zugang zur Aufführung zu verschaffen. Der Showdown findet im Aufführungsraum statt. Genny steht vor der Bühne und Ciro hinten im Zuschauerraum, als sie das Feuer eröffnen. Ciro schießt also auf die Kinder. Es herrscht ein unbeschreibliches Chaos aus schreienden Eltern und Kindern, die zur Tür stürzen. Ciro trifft Genny, der darauf hin zu Boden sinkt und reglos auf dem roten Boden liegt. Da schon die Polizeisirenen zu hören sind, will Ciro mit seiner Frau Deborah und seiner kleinen Tochter fliehen. Deborah widersetzt sich aber und läuft mit Maria Rita weg, während Ciro, gehetzt durch die nahenden Polizeisirenen, in das Auto seines treuen Helfers Rosario steigt. Das letzte Bild der Folge zeigt den auf dem Boden hingestreckten Genny und eine Kontraktion seiner Hand, er ist also nicht tot.

Durch die Staffel-Cliffhanger ergeben sich Fragen, die vor allem die Protagonisten betreffen: Ist Genny stark verletzt? Vielleicht auch: Wird er sterben und damit die Anzahl der Gegenspieler reduzieren? Wenn nicht, wie wird der Kampf zwischen Ciro und Genny weitergehen? Wird sich Deborah wirklich von Ciro trennen? Wird Don Pietro sich gegen seinen eigenen Sohn stellen, weil dieser einen großen Teil der alten Garde umgebracht und damit seine Autorität in Frage gestellt hat? Wird sich Ciro als neuer Clan-Chef positionieren und einen neuen Eckpunkt im Machtgefüge bilden (was das DVD-

²⁶ Mittell, „Characters“, P23.

²⁷ Blakey Vermeule, *Why Do We Care about Literary Characters?* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2010), 88.

²⁵ Vgl. Mittell, „Characters“, P20.

Cover impliziert) oder wird er sich auf eine Seite stellen? Die Serie hat mit den Cliffhangern verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt, wie die Handlung weitergehen könnte und lädt zu Spekulationen ein. Exemplarisch zeigt dies eine Seite mit dem Namen *Gossip e TV*: hier wurde zu einer Abstimmung aufgerufen, welcher der drei Protagonisten ‚siegen‘ sollte – diese Wortwahl zeigt schon die Distanz zu den Figuren, denn wenn einer siegt, ist mindestens ein anderer tot.²⁸

Ein weiterer Aspekt, die Figuren betreffend, ist der **Vater-Sohn-Konflikt** bzw. der **Generationenkonflikt**, der auch im Cliffhanger wieder neues Potential erhält. Bereits in der ersten Szene der ersten Folge beschwert sich Attilio, seine Tochter habe ein Foto von ihm und der Mama publiziert, auf „book“. „Ma quale book! Facebook!“ antwortet Ciro und erklärt seinem väterlichen Kumpel das soziale Netzwerk. In einer ähnlichen Szene streiten sie über Musik. Dies sind Beispiele dafür, wie die Kulturen der beiden Generationen inszeniert werden, nämlich als absolute Gegensätze, die einander nicht mehr verstehen. Nach Valerio Valentini liefern die Szenen einen Interpretationsschlüssel für die gesamte Serie: die Jugendlichen um Genny scheren sich nicht mehr um die etablierte Kultur der Camorra: sie nehmen Kokain, fucheln mit Waffen herum, zeigen den Alten gegenüber keinen Respekt und handeln ohne jede Logik, unüberlegt und mit unkontrollierbarer Gewalt.²⁹ Dieser Generationenkonflikt ist wahrscheinlich vielen Zuschauern zumindest in Ansätzen bekannt und etwas, womit sie sich jenseits des Milieus auseinandersetzen können.

Hohe Schauwerte

Die **hohen Schauwerte** bieten einen weiteren Anreiz, die Serie zu verfolgen. Der Rezensent der ersten Folge auf *Serienjunkies.de* schreibt noch bevor er auf die Erzählung eingeht, dass bereits nach 15 Minuten „zwei explosive Action-set pieces“³⁰ zu sehen waren, ganz am Ende seines Artikels erwähnt er die mittlerweile drei **Actionszenen** noch einmal wohlwollend. Einerseits ist Gewalt in *GOMORRA – LA SERIE*, wie oben beschrieben, etwas Alltägliches. Auseinandersetzungen, Machtfragen, Durchsetzungsvermögen werden mit

²⁸ Vgl. Antonella Latilla, „Anticipazioni Gomorra 2, la resa dei conti: Ciro, Genny o Conte?“ www.gossipetv.com/anticipazioni-gomorra-2-resa-dei-conti-ciro-genny-conte-120985, 12.06.2015 (Zugr. 25.04.2015). Vgl. auch dort die Kommentare.

²⁹ Valentini, „Gomorra – La Serie“.

³⁰ Schmitt, „Review Il Clan dei Savastano (01X01)“.



Abb. 5: Explosion 1 in der Bar

Hilfe von Gewalt angesprochen, erhoben, gezeigt, gelöst. Diese Art der Gewalt wird beiläufig ausgeübt, schnell, unpräzise. Die Figuren denken nicht über die Folgen nach, sie tun es einfach, wie Danielino, der verliebte Automechaniker, der auf Geheiß von Ciro die Werkstatt verlässt, mit seinem Motorino zu dem genannten Ort fährt, den Menschen erschießt und dann wieder zurück zur Arbeit geht. Andererseits wird Gewalt aber auch in ganz aufwendig produzierten Actionszenen als Spektakel eingesetzt. Beide Screenshots oben aus Folge 1 zeigen den Anschlag auf die Bar, in der auch Ciro sich befindet und die ihm den Spitznamen *L'immortale* einbringt. Dieser Anschlag dauert insgesamt ungefähr drei Minuten, wobei im ersten Drittel die Räumlichkeiten der Bar etabliert werden, das zweite Drittel zeigt im stakkatoartigen Rhythmus erst eine Maschinengewehrsalve und zwei spektakuläre Explosionen, innen und außen. Im letzten Drittel der Szene ist Ciro zu sehen, der voller Staub und benommen aufsteht und nach draußen wankt. Die Tonspur imitiert das geschädigte Gehör eines Beteiligten, das so genannte Vertäubungsgefühl, und zwar im gleichen Zeitumfang, wie auch zuvor der Lärm des Anschlags zu hören war. Die Geräusche sind zuerst dumpf und weit entfernt, gleichzeitig tritt ein hochfrequentes Geräusch auf. Der hohe Ton entfernt sich wieder und eine seltsam ‚hallige Stille‘ tritt ein. Ganz langsam dringen die Schreie der anderen Menschen durch, aber nur vereinzelt und wie unter Wasser. Der Ton normalisiert erst wieder, wenn Ciro hinkend die Szenerie verlässt. Dadurch wird die Explosion für die Zuschauer auf zwei Ebenen erfahrbar: zuerst objektiv und observierend, aus



Abb. 6: Explosion 2 vor der Bar

der vertrauten Position von Rezipienten von Actionszenen, sowie darauf folgend subjektiv und teilnehmend, die Zuschauer nehmen die hörbaren Folgen des Anschlags wahr.

Die Actionszenen gliedern die Narration, indem sie Höhepunkte innerhalb der Erzählung schaffen, nicht nur innerhalb der beschriebenen Szene, sondern auch über die gesamte Staffel hinweg. Die Szene zeigt aber auch, dass die spektakulär eingesetzte Gewalt nicht nur Unterhaltungsfunktionen übernimmt und die Schaulust befriedigt, sondern dass mit ihrer Hilfe auch ihre Ausmaße und Konsequenzen reflektiert werden.

Neben den Actionszenen trägt auch die detailfreudige **Ausstattung** zum hohen Schauwert der Serie bei. Viel Wert wird dabei auf die Inneneinrichtungen der unterschiedlichen Wohnungen gelegt. Alle Wohnungen in der Serie haben einen gewissen Kitschfaktor. Das Geld bestimmt nicht über den Geschmack, sondern lediglich über das Material. Das Empfangszimmer der Savastanos beispielsweise besteht aus einem Sammelsurium verschiedener Stile. Das gesamte Zimmer mit der Kassettendecke und den schweren Vorhängen, den goldgerahmten Spiegeln, dem Kronleuchter und den antikisierten Möbeln erinnert an einen entsprechenden Repräsentationsraum in einem herrschaftlichen Schloss, allerdings mit einigen Unterschieden: erstens ist der Raum zu klein bzw. er ist zu vollgestopft und überfrachtet und zweitens ist die Einrichtung nicht stilsicher, sondern von „geschmackloser Opulenz.“³¹ Der Schreibtisch, der eine Seite des Raums beherrscht, steht eher für



Abb. 7: Interieur Casa Savastano (Folge 7)

das gehobene Bürgertum. Und auch die neueste Technik wird in diesem Mix eingereiht und erhält einen Goldrahmen. Die Einrichtung entspricht dem Klischee einer ‚neureichen‘ Ästhetik.

Die Obsession mit der Einrichtung wird gleich in der ersten Folge bloßgestellt. Donna Imma schenkt Ciro ein Sofa, weil es ihr nicht gefällt. Während beim Abendessen im Fernsehen die grausamen Bilder des oben beschriebenen Anschlags auf die Bar gezeigt werden, denkt sie darüber nach, wo sie ein neues kaufen sollte. Das neue, kitschige Pseudo-Barock-Sofa, das dann angeliefert wird, ist angeblich zu hart. Das Paar sitzt auf dem weder schönen noch bequemen Sofa und beratschlagt ausführlich, was zu tun ist. Das Sofa muss weg, bestimmt Don Pietro.

Die nun folgenden Szenen werden über die Musik verbunden: Don Pietro sieht aus dem Fenster zu, wie das barocke Ungetüm aus dem Haus getragen wird. Wütend denkt er dabei über Abhörwanzen nach, denn vertrauliche Informationen sind nach außen gelangt und er befürchtete, dass das Sofa verwandt war. Gleichzeitig beobachtet Ciro von einem Dach aus, wie die Carabinieri seinen toten Freund Attilio in einem Leichensack abtransportieren. Attilio war bei einem riskanten Einsatz gestorben, vor dem alle ‚Soldaten‘ gewarnt und einen ‚Schlachtplan‘ gefordert hatten. Don Pietro aber hatte sich über alle hinweg gesetzt und schlichtweg befohlen, dass die Männer in ihren sicheren Tod gehen, weil er Conte zeigen muss, wer die Regeln macht. Die Männer haben trotz besseren Wissens gehorcht. Mit Hilfe des Sofas wird Don Pietro charakterisiert: Er macht sich keine Gedanken über andere Men-

³¹ Maier, „Höchste Zeit für keine Helden“.



Abb. 8: Streit um das Sofa

schen. Das ganze Gerede über Familie und Ehre sind hohle Worthülsen. Für diese Art von Mafiamythos ist kein Platz in der Serie. Don Pietro will Geld und Macht und beides stellt er demonstrativ aus – mit der Inneneinrichtung.

In der nächsten Szene wird das Sofa noch einmal gezeigt. Es wurde auf einer illegalen Müllhalde unweit des Hauses entsorgt und ist schon Teil der Landschaft geworden. Der kleine Junge, der auf dem Screenshot zu sehen ist, versteckt sich dahinter und gewinnt dadurch das Spiel. Die Kinder haben nämlich Camorra gespielt – einer muss sich anpirschen, einer muss aufpassen und die anderen müssen auf Zuruf weglaufen. Damit ist das Sofa zur Landschaft geworden.

Mafia-Tradition

Mit den hohen Schauwerten steht die Serie in einer Traditionslinie, die sich in den 1960er und 70er Jahren im Kino etabliert hat, mit Filmen wie *A CIASCUNO IL SUO* von Elio Petri (1967), *IL SASSO IN BOCCA* von Giuseppe Ferrara (1970), *CONFESSIONE DI UN COMMISSARIO DI POLIZIA AL PROCURATORE DELLA REPUBBLICA* von Damiano Damiani (1971) oder *CADAVERI ECCELENTI* von Francesco Rosi (1976) – die alle renommierte Regisseure des italienischen Kinos sind. All diesen Filmen ist gemein, dass sie hohe Schauwerte besitzen. Dazu zählen nicht nur die Actionszenen, sondern auch Erotikszene sowie aufwendige Kostüme und exklusive Schauplätze. Außerdem wird neue Technik exzessiv eingesetzt, vor allem Zoomobjektive, Zeitlupen und die Möglichkeiten der Farbmanipulationen ausgelotet. Die Starschauspieler der Zeit,



Abb. 9: Das Ende des Sofas

von wie zum Beispiel Franco Nero und Claudia Cardinale, fungieren als Publikumsmagneten.³² Viele dieser Filme beruhen auf erfolgreichen Büchern, hier ist vor allem der sizilianische Autor Leonardo Sciascia zu nennen. Die Mafiafilme bewegen sich zwischen Genre- und Autorenfilm und werden in den 1970er Jahren zum Markenzeichen des italienischen Kinos.³³ Im Fernsehen wurde diese Tradition mit *LA PIOVRA* (dt. *ALLEIN GEGEN DIE MAFIA*) ab 1984 bis in das Jahr 2001 weitergeführt. Sowohl die Filme als auch die Serie fanden ein europäisches Massenpublikum.

Filme und Serie erzählen die Geschichten über die Mafia im Genre des Politthrillers. Ein Ermittler kommt vom Festland nach Sizilien und versucht dort diverse Morde aufzudecken. Er stößt auf eine Mauer des Schweigens, denn die Gesellschaft Siziliens ist der *omertà* verpflichtet. Im Laufe der Handlung erhält er Einblicke in die Zusammenhänge, gleichzeitig wird er immer weiter isoliert und zum Schluss gar umgebracht, nur in ganz seltenen Fällen kann er fliehen.³⁴ All diesen Erzählungen über das organisierte Verbrechen ist gemein, dass es keine Lösung gibt. Damit entziehen sich die italienischen Repräsentationen des organisierten Verbrechens der *Rise-and-fall*-Struktur der Narrationen und der Mischung aus Gangster-, Schicksal- und Ehrenmythos der US-amerikanischen Mafiafilme wie die *GODFATHER*-Trilogie von

³² Vgl. Markus Vorauer, *Die Imaginationen der Mafia im italienischen und US-amerikanischen Spielfilm* (Münster: Nodus, 1996), 34–36.

³³ Vgl. Vorauer, *Die Imaginationen der Mafia*, 34.

³⁴ Vgl. Tanja Weber, „Living in the Moral Never Never Land – Organisiertes Verbrechen in Film und Serie“, in *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63, Nr. 38–39 (2013): 40–46, 43–44.

Francis Ford Coppola (1972, 1974, 1990) oder *SCARFACE* von Brian De Palma (1983).

Die nachfolgenden italienischen Mafiafilme wenden sich vermehrt Nicht-Kriminalisten zu. Zum Beispiel gehören die Männer der Eskorte, die in *LA SCORTA* von Ricky Tognazzi (1993) zwar der Polizei an, aber sie klären keine Fälle auf, sondern schützen einen Richter in Palermo. Sie erzählen auch von anderen Figuren, die sich gegen das organisierte Verbrechen stellen, indem sie das Gesetz der *omertà* brechen und die Mafia mit Worten bekämpfen wie Padre Puglisi in *ALLA LUCE DEL SOLE* von Roberto Faenza (2005) oder Peppino Impastato in *I CENTO PASSI* von Marco Tullio Giordana (2000). Auch bei diesen Filmen endet der desperate Kampf gegen die Mafia mit dem Tod der Protagonisten. All diesen Darstellungen ist gemein, dass sie auf wahren Gegebenheiten basieren.

Einen Bruch mit dem etablierten Erzählmuster vollzieht der Film *ROMANZO CRIMINALE* von Michele Placido (2005). *ROMANZO CRIMINALE* führt mit Commissario Scialoja zwar noch eine Ermittlerfigur ein, die erfolglos bleibt, aber der Fokus liegt ganz auf der Bande um Dandy, Freddo und dem Libanesen, aus deren Perspektive vornehmlich erzählt wird.

Eine noch radikalere Zäsur setzt der Film *GOMORRA* von Matteo Garrone aus dem Jahr 2008. Der Film gibt einen zentralen Protagonisten auf zugunsten von fünf Handlungssträngen mit insgesamt sieben Handlungsträgern: Die Geschichte des Schneiders Pasquale spielt in den Fabriken, die zu Dumpingpreisen für die Haute Couture nähen (1), Franco und Roberto zeigen das Geschäft mit dem Müll, hier vor allem die Entsorgung giftiger Abfälle (2), Don Ciro arbeitet innerhalb der Organisation als Buchhalter eines Clans und zahlt den Angehörigen toter oder inhaftierter Mitglieder monatlich den Lebensunterhalt aus (3), der dreizehnjährige Totò tritt dem Clan seines inhaftierten Vaters bei, um Geld für den Lebensunterhalt zu verdienen (4) und die jugendlichen Delinquenten Marco und Ciro wollen gerade nicht unter einem Boss arbeiten, sondern frei jeglicher Organisation operieren (5). Die Figuren geben kein psychologisches Inneres preis, es wird nicht erklärt, wie sie zu dem wurden, was sie gerade sind. Die Kamera, und damit die Zuschauer, beobachten die Akteure lediglich in ihrem Alltag. Die Zuschauer werden weder auf der narratologischen noch auf der kinematographischen Ebene zur Empathie mit den Figuren aufgefordert. Außerdem wurden die Rollen nicht mit bekannten Stars besetzt, die über ihr Rollen- und Starimage Identifikati-



Abb. 10: *Vele di Scampia*

onsangebote liefern könnten, sondern mit Laiendarstellern.³⁵ Damit wendet sich der Film *GOMORRA* zwar vom etablierten Figurenmuster der erfolglosen Gegenspieler der Mafia ab, wechselt aber nicht einfach auf die andere Seite und bietet nun die Gangster als Identifikationsfiguren an, sondern bleibt der Prämisse, keine mafiose Identifikation zu liefern, treu.

GOMORRA transmedial

GOMORRA – LA SERIE bildet zusammen mit dem Buch und dem Film eine transmediale Erzählung, die nicht von vorneherein als solche konzipiert wurde. Vielmehr scheint der Erfolg des Buchs zum Film und der des Films zur Serie geführt zu haben, eine Art Schneeballeffekt, wie Marie-Laure Ryan diese Art der sukzessiv weitergeführten Transmedialität bezeichnet.³⁶ Die Serie nutzt den etablierten Kosmos von *GOMORRA* und führt neue, bis dato unbekannte Protagonisten ein. Die große Konstante bildet der Schauplatz. Dass das **Setting** eine zentrale Rolle in der Serie spielt, spiegelt sich auf dem DVD-Cover wider. Hinter den Figuren sind die *Vele di Scampia* zu sehen, eines der bedeutendsten Bauwerke des sozialen Wohnungsbaus aus den 1970er Jahren, das im Hinterland von Neapel situiert ist und über Neapel und Italien hinaus (nicht zuletzt durch den Film) traurige Bekanntheit als

³⁵ Vgl. Weber, „Living in the Moral Never Never Land“, 44–45.

³⁶ Marie-Laure Ryan, „Transmediales Storytelling und Transfiktionalität“, in *Medien – Erzählen – Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*, hrsg. von Karl N. Renner, Dagmar Hoff und Matthias Krings (Berlin, Boston: De Gruyter, 2013), 88–117, hier. 89.



Abb. 11: Panoramablick auf das Hinterland

sozialer Brennpunkt und Drogenumschlagplatz erlangt hat. Die *Vele* werden zum ‚Wahrzeichen‘ für die Erzählungen über die Camorra, zu einer visuellen Metapher des Authentizitätsanspruchs, den Buch, Film und Serie erheben. Außerdem dienen die *Vele* als eine ikonografische Verdichtung für den langwierigen und komplexen Krieg der Camorra in den Straßen in Kampagnen von hohem Wiedererkennungswert, ähnlich den bekannten Ikonografien des kollektiven Bildgedächtnisses, etwa das Mädchen Kim Phúc oder die russische Flaggenhissung auf dem Reichstag.

An diese Bildikonografie knüpft die Serie an. Immer wieder gewährt sie einen Blick auf die brachiale Architektur der *Vele*, wie der Screenshot aus Folge 12 zeigt. Dieser Blick auf die *Vele* eignet sich in der Szene besonders, weil die Größe der Gebäude die relative Winzigkeit der Menschen (und damit ihre Unwichtigkeit im Geschehen) unterstreicht. In der Bildmitte ist der (winzige) Leichnam von Donna Imma zu sehen, die kurz zuvor von einem vorbeifahrenden Motorrad aus erschossen worden ist. Die Ausmaße der Infrastruktur bedingen, dass die Menschen auf der Straße, wenn sie den Mord überhaupt wahrnehmen konnten, nur sehr langsam darauf reagieren können; im Bild sind nur vier Passanten zu sehen, die sich langsam der am Boden liegende Frau nähern.

Während aber der Film die *Vele* in ihrem Inneren erkundet und ihre Architektur mit den Aussichtsplattformen, die eine perfekte Übersicht auf alle von außen herankommenden Personen bieten, wie etwa Polizisten, sowie den unzähligen Gängen – wenn die Polizei kommt, gibt es unzählige Mög-

Abb. 12: Danielino zielt auf die *Vele*

lichkeiten zu entkommen – als idealen Standort für mafiöse Geschäfte inszeniert, erforscht die Kamera in *GOMORRA – LA SERIE* die Umgebung um die *Vele* herum. Immer wieder gewährt die Kamera einen Panoramablick über die Landschaft und setzt die *Vele* als bekannte Landmarke ein, damit sich die Zuschauer orientieren können, wie die wenige Sekunden auseinanderliegenden Screenshots aus Folge 9 zeigen. Aber die Serie weitet den Handlungsspielraum aus und richtet ihren Blick vornehmlich auf die Architektur des Umlandes. Denn auch hier scheinen Infrastruktur und Architektur ideale Bedingungen bereitzustellen, um die kriminellen Bedürfnisse zu befriedigen.

Dies zeigt sich zum einen in einer menschenverachtenden, nur auf den Autoverkehr ausgelegten Infrastruktur, die zahlreiche verlassene Beton-Brachlandschaften hervorbringt. In dem linken, aus Folge 11 stammenden Screenshot verlässt Rosario, die rechte Hand von Genny, gerade eine unter einer Brücke befindliche, illegale Müllkippe, auf der er die unter einer Plastikplane notdürftig versteckte Leiche der Chauffeurin und Helferin von Donna Imma neben alten Sofas und Kühlschränken ‚entsorgt‘ hat. Er hat nichts zu befürchten, weder dass die Leiche schnell entdeckt wird, noch dass er gesehen werden könnte, entsprechend langsam und ruhig bewegt er sich auch. Der rechte Screenshot aus Folge 12 zeigt eines der Autos, mit dem die jungen Soldaten von Genny zu einem ‚Einsatz‘ fahren. Der dunkle Tunnel wird dabei zur Falle: Die Autos werden von einem vorausfahrenden Fahrzeug angehalten, ein folgendes schneidet den Rückzugsweg ab und



Abb. 13: Un-Ort



Abb. 14: Die Falle

damit gibt es kein Entkommen mehr; alle Insassen werden erschossen, es gibt keine Zeugen. Aber nicht nur die Straßen an sich, auch die gesamte Infrastruktur bringt menschenleere Un-Orte hervor, passend für jedwede kriminelle Handlung: eine verlassene Fabrikhalle um zu foltern (wie schon beschrieben wurde), ein verlassenes Bauernhaus um sich zu verstecken (Danielino auf der Flucht vor Ciro), Brachlandschaften um Menschen oder Autos zu entsorgen.

Nicht nur die unbewohnte, zubetonierte Brachlandschaft schafft ideale Bedingungen für kriminelle Aktivitäten, auch die Architektur der Häuserblöcke mit ihrer verbundenen Dachflächen und den zahlreichen Auf- und



Abb. 15: Der neue Drogenumschlagplatz

Abgängen bieten Fluchtwege an, wenn etwa Ciro in Folge 12 mit seiner Familie flüchten muss. Die Wohnblocks wirken mit ihren vergitterten Eingangsbereichen wie Gefängnisse, nur dass der Gefängnisraum von einer Sekunde zur anderen wechseln kann: in Folge 11 zum Beispiel wollen die ‚Jungen‘ den ‚Alten‘ einen Denkkzettel verpassen. Die Gitterstäbe und Wohnungstüren halten aber die Eindringlinge ab, schützen also die ‚Insassen‘. In Folge 12 werden die Wohnungen dann zur Falle, denn die Schutzbarrieren können ganz leicht überwunden werden. So glaubt beispielsweise der das Abendessen zubereitende Zecchinetta, dass seine Söhne klingeln und öffnet seinen Mördern die Tür.

Die Serie zeigt auch, dass nicht nur die Architektur an sich die Kriminalität begünstigt, sondern auch die Kultur des Wegsehens. Auf offener Straße können Menschen erschossen werden, ohne dass die Mörder sich Mühe geben müssten, ihr Gesicht zu verbergen, um unerkannt zu bleiben. So reagieren beispielsweise die Väter und Mütter, die am Rande des Sportplatzes stehen und ihren Kleinen beim Fußballspiel zuschauen, mit Flucht auf die Erschießung von zwei weiteren Zuschauern. Jeder packt sein Kind und rennt davon, nicht einer schaut nach den zwei Niedergestreckten. Die Einführung eines neuen Drogenumschlagplatzes offenbart einen weiteren Aspekt, nämlich die Okkupation von Architektur, wenn sie mit der **Kultur des Wegsehens** zusammentrifft.

Donna Imma wählt in Folge 7 einen Wohnblock mit einem großen offenen Platz als idealen Standort aus (zu sehen im linken Screenshot), um Dro-



Abb. 16: Wachposten

gen in großem Stil zu verkaufen. Die Wohnanlage ist großzügig angelegt, sonnendurchflutet und mit Sport- und Spielplätzen ausgestattet. Die Apartments sind mit vielen, teils deckenhohen Fenstern und Balkonen ausgestattet, die einen weiten Blick über den Platz und die Umgebung gewähren. Das Erdgeschoss allerdings besteht aus leerstehenden Geschäften, die von den Savastanos besetzt werden, um dort die Drogen herzustellen und auch zu verkaufen. Tag und Nacht bilden sich Menschenschlangen vor der Luke der Droгенаusgabe. Die Bewohner aber sind nicht etwa verzweifelt, dass ihr Block derart von den Savastanos vereinnahmt und zur ‚Junkiehölle‘ wird, sondern die Bewohner werden zu Kollaborateuren. Vor allem die Frauen bitten um einen Arbeitsplatz im Drogenhandel, etwa für die gehbehinderte Tochter, oder um Hilfe bei finanziellen Problemen. Auch als eines Nachts der Kopf einer Mutter-Gottes-Statue abgeschlagen wird, führt dies nicht zu Zorn und Unmut. Die Hausbewohnerinnen erbitten lediglich eine neue Statue, die Donna Imma auch gewährt. Im Rahmen einer Prozession wird sie feierlich eingeweiht, alles während das Geschäft weiterläuft. Der Screenshot rechts zeigt den Blick vom Balkon einer Anwohnerin, die sich wegen Geldproblemen an Imma gewandt hat. Der Balkon bietet einen guten Überblick über den Platz und wird damit zur Einkommensquelle. Im Bild ist der Aufpasser zu sehen, der sich gerade seinen neuen Arbeitsplatz eingerichtet hat und ausprobiert, wie die Akustik ist.

Die Verbindung von Architektur und der Kultur des Wegsehens bzw. des Kollaborierens hat bereits der Film etabliert. Allerdings konnte sie im Film

mit den *Vele* noch als singuläres Phänomen aufgefasst werden. Die Serie zeigt, dass jegliche Architektur von der Camorra okkupiert und auch ‚missbraucht‘ werden kann, wenn den Bewohnern die Kriminalität als einzige Wahlmöglichkeit erscheint. Dass die Camorra die Mischung aus Langeweile, Perspektivlosigkeit und Überlebenswillen der Menschen im neapolitanischen Hinterland nutzt, die keinen anderen Ausweg sehen um einen Arbeitsplatz zu bekommen, um auf Ungerechtigkeiten zu reagieren oder eine Aufgabe zu haben, „[m]a anche, banalmente, per sopravvivere, perché altro non è possibile scegliere.“³⁷

Saviano hat die weitverbreitete Perspektivlosigkeit, die in der süditalienischen Bevölkerung und vor allem unter den jungen Männern herrscht, auch nach Erscheinen des Reportage-Romans *Gomorra* weiter verfolgt und in seinen 2007 publizierten Texten eindrücklich verdeutlicht.³⁸ Dies führt zu einem weiteren wichtigen Aspekt in Bezug auf das transmediale Erzählen in *GOMORRA*, nämlich auf welcher Grundlage die Serie erzählt bzw. von welcher Camorra sie spricht. Die Verankerung in der Realität ist bereits im Buch und im Film angelegt. Die Serie führt jetzt mit den Gangstern nicht nur eine neue Figurenperspektive ein, sondern sie berücksichtigt auch, wie sich die Camorra in den letzten zehn Jahren entwickelt hat. Schon die Figuren im Film waren realen Personen des Reportage-Romans entlehnt. Auch die Serienfiguren haben Vorbilder in der Realität und basieren auf **weiteren Recherchen** von Saviano. Valentini nennt Maurizio Prestieri, die rechte Hand des Clanchefs Paolo Di Lauro, als Vorlage für *Ciro*, und seinen Sohn *Cosimo di Lauro* für *Genny*, und legt dar, dass die Figurenzeichnungen bis ins Detail der Realität folgen.³⁹ Die fiktive Erzählung erhebt damit einen Realitätsanspruch, ähnliches kennt man von *THE WIRE*.

Noch ein weiteres Element verweist auf den Rechercheprozess und auf die Art, wie die Fakten gesammelt wurden. Der junge Reporter im Buch beschreibt, wie er sich mit seinem *Motorino* durch die Straßen von Neapel

³⁷ „[...] aber auch, ganz banal, um zu überleben, weil man keine andere Wahl hat.“ Valentini, „Gomorra – La Serie“ (Übersetzung T.W.).

³⁸ Die beiden Essays heißen „Il contrario della morte. Ritorni da Kabul“, erschienen in der Reihe *I Documenti del Corriere della Sera* und „Ragazzi di coca e di camorra“, erschienen in *L'Espresso*.

³⁹ Valentini weist auch auf die Übernahme diverser Namen hin und er glaubt, dass die Autoren sich einen Spaß daraus gemacht haben, mit den entliehenen Namen Überschneidungen mit Orten und Personen zu kreieren. So heißt beispielsweise Paolo di Laura mit Spitznamen *Ciruzzo 'o milionario*. Vgl. Valentini, „Gomorra – La Serie“.



Abb. 17: Motorradfahrt als ‚Aus-Zeit‘

und dem Hinterland bewegt und was er alles dabei erlebt. Dieses Moment des Fahrens nimmt auch die Serie auf und liefert die fehlenden Bilder. Lange Einstellungen von **Auto- und Motorradfahrten** wechseln sich mit Szenen an den schon beschriebenen Un-Orten ab. Damit erlangen die Zuschauer scheinbar Einblick in die Topographie der Camorra. Die langen Fahrten erinnern an das Cinéma vérité. Sie retardieren die Handlung und befreien die Serie so davon, eine Aktion nach der anderen zu präsentieren. Das Fahren ist häufig als ein Akt der Freiheit und auch der Ruhe inszeniert. Wenn sie fahren, können sie anscheinend alle Zwänge vergessen und einfach nur leben. Der obige Screenshot aus Folge 11 zeigt Gennys Gang als das, was sie auch sind, nämlich nicht nur Mörder, sondern unbeschwerte Teenager, denen die Straße zu gehören scheint. Während der Fahrten reflektieren die Figuren manchmal über das Geschehen oder aber sie hören Musik, singen vielleicht und fahren einfach nur von einem Ort zum anderen – dann werden die Zuschauer eingeladen nachzudenken.

Während das Fahren einem Realismus verpflichtet, der den Alltag beschreibt, sind die Bilder vom Fahren nicht realistisch inszeniert, mit einer Handkamera beispielsweise, sondern sie zeichnen sich durch hoch ästhetisierte Bilder aus, wie der obige Screenshot mit seinem symmetrischen Bildaufbau zeigt. Diese Form kann als Hyperrealismus bezeichnet werden. Mit den Fahrten können die Zuschauer den Raum erkunden, eine Raumerfahrung, die Rezipienten aus Computerspielen wie *Grand Theft Auto*

kennen. Über diese „Wegesysteme“⁴⁰, wie Stephan Günzel sie nennt, steht die Serie in einer strukturellen Verwandtschaft mit dem Computerspiel und nimmt auch eine ähnliche Funktion wahr: Die Zuschauer erleben den Raum, indem sie ihn mit den Figuren durchfahren. Außerdem werden die Un-Orte über die Straßen verbunden und somit in einen kartographischen Zusammenhang gebracht, der eine scheinbare Orientierung liefert. Aber die Übersichtlichkeit bleibt auf diese einzelnen Verbindungen beschränkt, denn das große Ganze, eine *map* aus der Vogelperspektive, bleibt den Zuschauern verwehrt. Damit sorgt die Serie, wie auch die Computerspiele, bei aller Übersichtlichkeit der einzelnen Wegstrecken „zugleich für die Unübersichtlichkeit der Gesamtlage.“⁴¹ Diese Ästhetik der Computerspiele nehmen allerdings nur die Zuschauer wahr, die damit vertraut sind. *GOMORRA – LA SERIE* greift so den bereits beschriebenen Generationskonflikt auch auf struktureller Ebene auf.

Noch ein weiterer Aspekt hinsichtlich der Ästhetik der Serie in Bezug auf ihre Eigenschaft als transmedialer Text soll hier angesprochen werden und das ist die Verbindung von **Neorealismus und Noir**. Fabrizio Cilento weist darauf hin, dass ein Faktor für den Erfolg des Reportage-Romans in der Verbindung von investigativem Journalismus mit einer „noir imaginary“⁴² liege. Diese Kombination unterscheidet das Werk von allen anderen nichtfiktionalen Reportagen und akademischen Auseinandersetzungen, die sich mit dem organisierten Verbrechen beschäftigen. Da sich die meisten Kritiker in der Fiktion vs. Non-Fiktion-Debatte verstrickt hätten, sei dieser Aspekt übersehen worden. Cilento dagegen zeigt, dass gleich das im ersten Kapitel etablierte Setting mit dem Hafen von Neapel auf den amerikanischen Film Noir mit seinen dystopischen Bildern einer modernen Stadt, wie zum Beispiel in *THE MALTESE FALCON* von 1941 unter der Regie von John Huston, rekurriert.⁴³ Auch der Film greift die dem Buch inhärente Noir-Ästhetik auf, nutzt sie aber anders:

While the book is an epic attempt at describing the larger-than-life apparatus

⁴⁰ Stephan Günzel, „Raum, Karte und Weg im Computerspiel“, in *Game over!? Perspektiven des Computerspiels*, hrsg. von Jan Distelmeyer, Christine Hanke, Dieter Mersch (Bielefeld: transcript, 2008) 115–131, 117.

⁴¹ Günzel, „Raum, Karte und Weg im Computerspiel“, 117.

⁴² Fabrizio Cilento, „Saviano, Garrone, Gomorra: Neorealism and Noir in the Land of the Camorra“, in *Fast Capitalism* 8.1.2011, http://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/8_1/cilento8_1.html (05.04.2015).

⁴³ Cilento, „Saviano, Garrone, Gomorra“.

of an all-invasive conspiracy, and to coherently represent fragmented pieces of the unknown, the film is a complementary tool that proceeds by giving autonomy to a series of minor, and apparently secondary episodes. These scenes portray the invisible everyday life under the state-within-the-state that criminality has constructed in the outskirts of Naples.⁴⁴

Diesen hyperrealistischen Bildern im Noir-Stil stellt der Film authentische und realitätsnahe Bilder und Töne gegenüber, denn es wurde an Originalschauplätzen mit Laiendarstellern in der Sprache der Region gedreht, dabei wurde häufig eine Handkamera eingesetzt. Der Film verzichtet außerdem fast völlig auf den Einsatz von Musik, außer sie ist diegetisch motiviert, und die Lichtsetzung sieht aus als gäbe es keine.

Gleich die Anfangsszene des Films, die in einem Sonnenstudio spielt, zeigt den besonderen Mix aus Neorealismus und Noir. In langen Einstellungen erkundet die Kamera die lokalen Gesichter und Körper der Männer: Sie schaut auf fettglänzende Haut, feiste Gesichter, auf haarlose Nacken, auf muskulöse Arme, auf dicke Bäuche. Diese Körperstudien kippen ins Surreale und Hyperreale, weil die Sonnenbänke eingeschaltet sind und die gesamte Szenerie in ein intensives blaues Licht tauchen.

GOMORRA – LA SERIE übernimmt vom Film den Mix aus Neorealismus und Noir, verschiebt aber die Zusammensetzung zugunsten des Noir-Stils. So geht beispielsweise *Ciro*, nachdem er den Anschlag auf die Bar überlebt hat, in die Katakomben der *Vele* zu einer tropfenden Leitung und wäscht sich dort den Staub der Explosion von Hände und Gesicht. Im Vordergrund steht nicht, was er gerade durchgestanden hat, sondern wie das Wasser seinen Schatten spiegelt und welch surrealen Ort er aufsucht. Durch die kinematischen Bilder stellt sich die Serie als Fiktion aus und macht sie sichtbar. Dadurch tritt ein Verfremdungseffekt auf und die Zuschauer können Distanz zum Geschehen erlangen. Gleichzeitig ist die Ästhetik global anschlussfähig, man kann von „global neo-noir“⁴⁵ sprechen.

GOMORRA – LA SERIE in der Tradition der italienischen Sky-Serien

Der Pay-TV-Sender Sky Italia verfolgte ähnliche Programmstrategien wie das große Vorbild HBO in den späten 1990er Jahren: Zum Start im Jahr 2003 spezialisierte sich der Sender zunächst auf Sport und Film.⁴⁶ Nachdem er

⁴⁴ Cilento, „Saviano, Garrone, Gomorra“.

⁴⁵ Cilento, „Saviano, Garrone, Gomorra“.

⁴⁶ Vgl. Frances K. Gateward, „Home Box Office: U.S. Cable Network“, in *Encyclopedia of Television: Museum of Broadcasting Communication*, hrsg. von Horace Newcomb, Bd. 2 (Chicago Ill.:



Abb. 18: Die Noir-Ästhetik

sich erfolgreich etabliert hatte, setzte er auf Fernsehserien, zunächst auf US-amerikanische Importe, dann auf Eigenproduktionen. 2008 startete Sky Italia mit der sechsteiligen Miniserie *QUO VADIS, BABY?* einen ersten Testlauf, zu dieser Zeit hatten sie über 4 Mio. Abonnenten.⁴⁷ Der Mehrteiler im Noir-Stil mit der Privatermittlerin *Giorgia Cantini* im Zentrum basiert auf dem gleichnamigen Roman von 2004 und dem Film aus dem Jahr 2005. Die Produzenten griffen also auf einen Stoff zurück, der bereits erfolgreich Rezipienten gefunden hatte und von dessen Bekanntheit sie profitieren konnten. Diese risikominimierende Strategie⁴⁸ des **transmedialen Erzählens** bewährte sich auch bei den zwei folgenden Eigenproduktionen: Wie *GOMORRA – LA SERIE* basiert auch *ROMANZO CRIMINALE – LA SERIE* (2008–2010) auf Buch und Film, nämlich auf dem gleichnamigen, 2002 erschienenen Roman von Giancarlo de Cataldo und dem 2005 erschienenen Spielfilm unter der Regie von Michele Placido.

GOMORRA – LA SERIE unterscheidet sich von den ersten beiden Produktionen in der Art und Weise, wie die Geschichte transmedial weitererzählt wird.

Routledge, 1997) 783–784, hier 783.

⁴⁷ Im Jahr 2010 waren dann es 4,7 Millionen; damit konnte umgerechnet circa jeder fünfte italienische Haushalt Sky Italia empfangen. Die Zahlen sind dem beiliegenden Datenträger entnommen: IP International Marketing Committee: *Television 2011: International Keyfact 16: Italy*, Frankfurt/M., 2011, 8.

⁴⁸ Björn von Rimscha, „Risikomanagement in der Produktion und Entwicklung audiovisueller fiktionaler Unterhaltung“, in *Zur Ökonomie der Unterhaltungsproduktion*, hrsg. von Gabriele Siegert und Björn von Rimscha (Köln: Herbert von Halem, 2008), 178–203, hier 179ff.

ROMANZO CRIMINALE – LA SERIE verleiht ganz nach dem Motto „each medium does, what it does best“⁴⁹ den bereits in Buch und Film etablierten Figuren durch die Serialität mehr audiovisuelle Charaktertiefe. Außerdem werden durch Abweichungen in den drei Erzählungen Räume für die Zuschauerpartizipation eröffnet. Die Rezipienten können die Abweichungen suchen und sammeln,⁵⁰ Fan-Expertentum entwickeln sowie Hierarchien ausbilden. Mit den Differenzen eröffnen sich Räume für Spekulationen. Zum Beispiel löste der finale Cliffhanger mit der Erschießung einer der zentralen Figuren, dem Libanesen, am Ende der ersten Staffel eine Diskussion im Internet mit ähnlichen Ausmaßen wie der berühmte Cliffhanger *Who shot JR?* am Ende der dritten Staffel von *DALLAS* (1978–1991) aus, obwohl die Erzählung durch Buch und Film bekannt war. Die Rezipienten diskutierten, wer den Libanesen umgebracht haben könnte, und ob er ‚wirklich‘ tot sei oder vielleicht doch wieder zurückkehre.⁵¹ Die Zuschauer rezipierten die Serie als einen offenen Text im Sinne von Umberto Eco's offenem Kunstwerk und stellten sich die Frage *Was wäre wenn?*⁵² Wie bereits oben beschrieben wurde, folgt *GOMORRA – LA SERIE* dieser Art von Zuschauerbindung an die Figuren eben nicht.

Das vierte Projekt von Sky verlässt dieses Muster. Die Serie 1992, die erstmals im März 2015 ausgestrahlt wurde, beruht nicht auf einer bekannten und erfolgreichen Vorlage. Es scheint, dass der Sender sich mit den vorangegangenen Serienproduktionen sein eigenes Publikum geschaffen hat und nun nicht mehr auf etablierte Stoffe als Zugpferd angewiesen zu sein glaubt. 1992 erzählt anhand fiktiver Figuren die Auswirkungen des in den 1990er Jahren als Tangentopoli bekanntgewordenen Korruptionsskandals und beleuchtet damit einen weiteren Bereich des organisierten Verbrechens, allerdings nicht direkt im Mafiamilieu.

⁴⁹ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York, London: Univ Pr, 2006), 98.

⁵⁰ Exemplarisch sei ein Abschnitt des italienischen Wikipedia-Artikels zu Serie genannt, der sich den Differenzen widmet. Vgl. http://it.wikipedia.org/wiki/Romanzo_criminale_-_La_serie (25.04.2015). Aber auch in vielen Interviews zur Serie sprechen die Interviewer die Unterschiede an.

⁵¹ Für eine detaillierte Beschreibung und Analyse des Staffel-Cliffhangers und der verschiedenen Diskussionen vgl. Weber, „Romanzo Criminale“, 227–229.

⁵² Mittell extrahiert *What if?* als eine zentrale und von der auf die Extension der Geschichte abzielende Frage *What is?* zu unterscheidende Fragestellung an transmediale Texte. Vgl. Mittell, „Transmedia Storytelling“, in *Complex TV*, <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/transmedia-storytelling/> (25.04.2015), P51.

Alle Produktionen weisen eine starke **Anbindung an Ereignisse der italienischen Geschichte** auf, die eine weitere Strategie von Sky Italia darstellt. Das italienische Publikum kann sich mit den Erzählungen identifizieren, weil eine maximale kulturelle Nähe vorliegt.⁵³ Damit steht Sky in direkter Konkurrenz zu den italienischen Sendern des dualen Systems, die ja auch ihr Publikum mit eigenproduzierten Serien zu unterhalten suchen.

Das organisierte Verbrechen ist zwar alltäglich im italienischen Fernsehen zu sehen, etwa in den Nachrichten, aber seit den 2000er Jahren wird es in fiktionaler Form nur als Zweiteiler dargeboten. Ähnlich wie in Deutschland werden auch in Italien die Prestigeproduktionen als Mehrteiler realisiert.⁵⁴ Der Fernsehkritiker Aldo Grasso führt diese Entwicklung darauf zurück, dass die Programmverantwortlichen in den beengenden Strukturen des Senders einerseits vielen Personen gefällig sein müssen und andererseits ein Produkt entwerfen, das seinen Glanz noch auf sie abwirft und nicht auf ihre Nachfolger.⁵⁵ Erzählt werden die Geschichten öffentlicher Figuren, wie zum Beispiel die berühmten Mafiarichter GIOVANNI FALCONE, *L'UOMO CHE SFIDO COSA NOSTRA* (2006) und PAOLO BORSELLINO (2004). Diese fiktiven Kämpfe gegen die Mafia im etablierten Erzählmuster der Ermittler lösen keine nennenswerten Diskussionen aus. Die Sky-Serien *Romanzo Criminale – La serie* mit ihren insgesamt 22 Folgen und *Gomorra – La serie* mit bisher 12 Folgen stechen daher sowohl formal aufgrund ihrer Folgenzahl als auch aufgrund der Erzählperspektive aus der italienischen Senderlandschaft hervor. Auch auf der Ebene der Ästhetik setzen sich beide Serien von den italienischen Produktionen ab und entkommen so dem Provinzialismus des italienischen Fernsehens, wie es Grasso in Bezug auf *ROMANZO CRIMINALE* formuliert.⁵⁶

Da Sky in seinem Programm vor allem US-amerikanische Serien ausstrahlt und sich damit programmstrategisch sowohl formal als auch inhaltlich am großen Vorbild HBO orientiert, stehen die Sky-Serien in direkter Konkurrenz zu Serien, die mit dem Label Quality TV versehen sind. Um

⁵³ Zum Konzept der kulturellen Nähe vgl. Joseph D. Straubhaar, Antonio C. La Pastina, „Multiple Proximities between Television Genres and Audiences“, in *Gazette* 67, Nr. 3 (2005): 271–288.

⁵⁴ Vgl. Weber, „Romanzo Criminale – Organisiertes Verbrechen als Erfolgsgarant“, 222.

⁵⁵ Vgl. Aldo Grasso, „Il Libanese e il Dandi: fiction riuscita“, http://www.corriere.it/spettacoli/09_gennaio_16/aldo_grasso_il_libanese_e_il_dandi_fiction_aa90b7f0-e39a-11dd-8cd2-00144f02aabc.shtml (02.05.2015).

⁵⁶ Vgl. Grasso, „Il Libanese e il Dandi: fiction riuscita“.

im globalen Wettbewerb bestehen zu können, müssen die Serien einerseits international anschlussfähig sein und andererseits sich von den anderen Quality Serien⁵⁷ absetzen. Mit der Fokussierung auf Italien erhalten die Produktionen ein Alleinstellungsmerkmal und erlangen damit einen großen Wiedererkennungswert auf dem internationalen Markt. GOMORRA – LA SERIE wird in den Rezensionen mit den US-amerikanischen Darstellungen des organisierten Verbrechens von HBO verglichen, wie etwa mit THE SOPRANOS (1999–2007) oder BOARDWALK EMPIRE (2010–2014). Die Bezüge werden aber nicht über die thematische Ähnlichkeit hergestellt, sondern auch über das Prädikat Quality Serien allgemein. Dabei wird GOMORRA – LA SERIE mit so unterschiedlichen Serien THE WIRE oder GAME OF THRONES verglichen.

Die Strategie des historisch und kulturell spezifisch lokalen Erzählens, um global zu bestehen, kann auch bei anderen europäischen Sendern beobachtet werden, sie werden zum Beispiel auch von dem dänischen Sender DR 1 mit BORGEN (2010–2013) und FORBRYDELSEN (dt. KOMMISSARIN LUND – DAS VERBRECHEN) (2007–2012) oder der BBC mit SHERLOCK (seit 2010) verfolgt.

Fazit

GOMORRA – LA SERIE bildet sowohl bezüglich ihrer Form als auch ihrer Ästhetik eine wiedererkennbare Televisualität aus, die zum Markenzeichen wird. Die Serie wird als transmedialer Text vom Universum GOMORRA geprägt, aber auch die unterschiedlichen Traditionsformen des Erzählens über das organisierte Verbrechen sowie die Produktionszusammenhänge schreiben sich ein. Dies führt zu einer außergewöhnlichen Figurenzeichnung, die Charaktertransformation und Sollbruchstellen der Figuren nicht scheut, gerade weil das erklärte Ziel ist, dass sich die Zuschauer nicht mit den Figuren identifizieren sollen. Da sowohl die Figuren als auch die Narration komplex sind, können die Zuschauer keine definitiven Zuschreibungen vornehmen, sondern sie werden immer wieder kognitiv herausgefordert, die neue Situation zu bewerten. Zu dieser Strategie der Anziehung und Abschreckung werden Attraktionsmomente in Form von Schauwerten eingesetzt, die global anschlussfähig sind.

⁵⁷ Zum aktualisierten Konzept des Quality TV vgl. Robert Blanchet, „Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien“, in *Serielle Formen: Von den frühen Film-Seriellen zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien*, hrsg. von ders., Kristina Köhler, Tereza Smid, Julia Zutavern (Marburg: Schüren, 2011), 37–70.

„This is just a fucking movie. Also fahrt ab damit!“

Eine Rezensionsreise durch Abel Ferraras Film *Pasolini*, anlässlich des 40. Todestages von Pier Paolo Pasolini

Angela Oster (München)

ZUSAMMENFASSUNG: Das Leben Pasolinis ist bereits zu wiederholten Malen der Gegenstand von Texten und Filmen gewesen. Aufgrund des skandalträchtigen Todes des Linksinтеллектуellen – er wurde unter nie genau geklärten Umständen 1975 ermordet – ranken sich viele Mythen um den letzten Tag Pasolinis. Genau diesen ‚ultimo giorno‘ verfilmt Abel Ferrara (1914) und setzt dabei eigene Akzente. Mit literar- und dokumentargenauer Perspektive bietet Ferrara gleichwohl innovative Interpretationen in Hinblick auf einen der wichtigsten Künstler Italiens.

SCHLAGWÖRTER: Filmbesprechung; Pasolini, Pier Paolo; Ferrara, Abel; Tod; Sexualität; Ideographie

Filme über ‚Filmemacher‘ stellen an Regisseure eigene Herausforderungen. Dies trifft umso mehr zu, wenn der Gegenstand der Verfilmung sich seinerseits reflektierend zu möglichen Theorien des Films oder der Verfilmung geäußert hat. Im Fall von Pier Paolo Pasolini trifft dies zu. Er hat einen großen Teil seines Buchs *Empirismo eretico* der Filmtheorie gewidmet und ist mit seinen Ausführungen – die er in vielen weiteren Beiträgen und Interviews elaboriert und erläutert hat – nicht zuletzt seinerzeit bei Umberto Eco auf großes Unverständnis gestoßen.¹ Eco sah in Pasolini einen Naturalisten, der mit seiner Kinosemiotik den Kunstcharakter des Films weitgehend aushebelte. Und in der Tat wurde und wird Pasolini immer wieder als Exponent des italienischen Film-Neorealismus angesehen – eine Interpretation, gegen die Pasolini selbst sich abgegrenzt hat. Was Pasolini anstrebte, war vielmehr das von ihm in *Empirismo eretico* so genannte „Kino der Poesie“, welches in

¹ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972). Vgl. zu dieser Kontroverse sowie zur Kinokonzeption Pasolinis: Angela Oster, „Il gran salto: Pier Paolo Pasolinis häretische Poetologie des Kinos“, in *Corpi/Körper: Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, hrsg. von Peter Kuon (Frankfurt am Main: Lang, 2001), 19–34; dgl. Angela Oster, „La teoria del cinema di Pier Paolo Pasolini in ‚Empirismo eretico‘“, *Studi Pasoliniani* 3 (2009): 27–38.

der *Trilogia della vita* (1971 – 1974: *Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille e una notte*) kulminierte, um in der Filmpraxis sogleich durch Pasolinis letzten Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) „widerrufen“ zu werden. Begründet hat der Autor und Regisseur seine Umkehr in dem Text *Abiura dalla Trilogia della vita*, den Pasolini in sein Buch *Lettere luterane* (1975/76) integrierte.

Mit den ‚Lutherbriefen‘ und dem ‚Häretischen Empirismus‘ ist eine Konstante im Werk Pasolinis aufgerufen, nämlich sein unerbittlicher, reformatorischer Widerspruchsgeist, der sich in dem letzten Lebensjahr des Linksinтеллектуellen in Texten wie *La Divina Mimesis* (1975) und vor allem in dem Fragment gebliebenen, gesellschaftskritischen Roman *Petrolio* (der erst posthum veröffentlicht wurde) dokumentiert. Dass Pasolini eben in diesem Jahr, 1975, im Kontext seiner politischen Widerspenstigkeit und seiner massiven Anklage gegen die italienische Politik und Gesellschaft unter letztlich nie ganz geklärten Umständen ermordet worden ist, hat ‚Mythen‘ (im Sinne Roland Barthes‘) in die Welt gesetzt, die ihrerseits auf der Basis der zur Verfügung stehenden Fakten weder gänzlich verifiziert noch falsifiziert werden können. Man hat unter anderem auf ein Komplott, einen geplanten politischen Mord geschlossen, da es unmöglich gewesen sei, dass der sportliche, 53-jährige Pier Paolo Pasolini Opfer des schwächigen, 17-jährigen Mechanikers und Gelegenheitsprostituierten Pino Pelosi wurde. Statt des für Mordes schuldig gesprochenen Pelosi – so behaupten die Vertreter der Verschwörungstheorie – sei es eine Gruppe von Mördern gewesen, die Pasolini brutal niedergemetzelt hätte.

Fest steht, dass Pier Paolo Pasolini, dessen Todestag (1975) sich in diesem Jahr (2015) zum 40. Male jährt, zu den wichtigsten Künstlern der italienischen Literatur- und Kulturgeschichte gehört. Daran ändern auch kritische Stimmen nichts, die – teilweise mit intelligenten Argumenten, teilweise mit pauschaler Unkenntnis – den Stellenwert Pasolinis schmälern möchten. Dass man Pasolini gegenwärtig teilweise getrost auch „vergessen“ könne, dieser Meinung ist noch unlängst Pierpaolo Antonello gewesen.² Eine andere Ansicht vertritt Giorgio Galli, der Pasolini zum Ausgang für ein mögliches neues Engagement in der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts nimmt.³

² Vgl. Pierpaolo Antonello, *Dimenticare Pasolini: Intellettuale e impegno nell'Italia contemporanea* (Milano/Udine: Mimesis Edizioni, 2012).

³ Gallis Publikation wurde unlängst ins Deutsche übersetzt: Giorgio Galli, *Pasolini, der disidente Kommunist: zur politischen Aktualität von Pier Paolo Pasolini*, übersetzt von Fabien Kunz-Vitali (Hamburg: Laika, 2014).

Wenn sich nun, was die Resonanz und Verbreitung angeht, als Parade- medium der Gegenwart ein Film der Person Pasolinis annimmt, darf man also aufgrund der nach wie vor kontroversen Diskussionen gespannt sein. Es gab bereits in der Vergangenheit mehrere Versuche, Leben und Wirken Pasolinis cineastisch in Szene zu setzen. Genannt seien hier *A futura memoria: Pier Paolo Pasolini* (1986, Ivo Barnabò Micheli); *Pasolini's last words* (2012, Cathy Lee Crane); *Wie de waarheid zegt moet dood* (1981, Philo Bregstein); *Pasolini, un delitto italiano* (1995, Marco Tullio Giordana); *Pasolini prossimo nostro* (2006, Giuseppe Bertolucci). Der Film von Abel Ferrara (DVD: Europictures; französisch-italienisch-belgische Koproduktion von Arte France Cinéma/Capricci) trägt den schlichten Titel *Pasolini* und hat die letzten 36 Stunden im Leben des in der Nacht zum 2. November 1975 ermordeten Künstlers zum Inhalt. Der Film wurde 2014 auf dem Internationalen Film Festival in Venedig gezeigt und hat in der Folge ambivalente Reaktionen hervorgerufen, die insgesamt eher skeptischer oder ablehnender denn zustimmender Provenienz waren.⁴

Abel Ferrara offeriert dem Publikum illustre Schauspieler, allen voran Hauptdarsteller Willem Dafoe als Pasolini. Maria de Medeiros spielt die Schauspielerin Laura Betti, eine der engsten Freundinnen Pasolinis (wobei die zierliche de Medeiros kaum einen Eindruck des legendären, in jeglicher Hinsicht raumsprengenden Profils Bettis zu vermitteln vermag); Riccardo Scamarcio ist Ninetto Davoli (neben Alberto Moravia Pasolinis engster Freund), und Davoli übernimmt wiederum im Film ebenfalls eine Rolle, und zwar die des berühmten Komikers Eduardo De Filippo bzw. der fiktiven Figur Epifania. Ferrara lässt außerdem Adriana Asti die Mutter Pasolinis im Film darstellen (Asti war im ‚realen‘ Leben Pasolinis – neben Betti, Elsa Morante und Dacia Maraini – eine weitere engere Freundin des Regisseurs und Autors). Mit den Besetzungen von Davoli und Asti speist Ferrara insofern eine individualhistorisch bedeutsame Komponente in seinen Film ein, als mit ‚Mutter Susanna‘ und ‚Freund Davoli‘ genau diejenigen beiden Menschen aufgerufen sind, von denen Pasolini geäußert hat, dass sie die einzigen beiden ‚großen Lieben‘ seines Lebens gewesen seien.⁵ Ninetto Davoli ist zwischenzeitlich aus der Lebensrolle des Pasolini’schen ‚ragazzo di

⁴ Vgl. stellvertretend den Beitrag von Marianna Ninni, „Osceno, squalido e inutile: è il Pasolini di Abel Ferrara“, 3.10.2014, <http://www.lanuovabq.it/it/articoliPdf-osceno-squalido-e-inutile-e-il-pasolini-di-abel-ferrara-10490.pdf>, abgerufen am 9.6.2015.

⁵ Vgl. Pier Paolo Pasolini, *Wer ich bin: mit einer Erinnerung von Alberto Moravia* (Berlin: Wagenbach, 1995), 9.



Abb. 1: Willem Dafoe

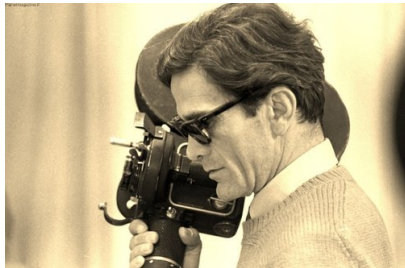


Abb. 2: Willem Dafoe als Pier Paolo Pasolini

vita' in die eines weißhaarigen, wenn auch immer noch vitalen Grandseigneurs gewechselt. Asti, seinerzeit ähnlich wie Pasolini lange Zeit durch Jugendlichkeit bestechend, tritt dem Zuschauer nun als rund 80-jährige Darstellerin gegenüber und zählt neben Dafoe zu den schauspielerischen Glanzlichtern des Films. Valerio Mastandrea spielt die Rolle von Pasolinis Cousin Nico Naldini (der als Biograph Pasolinis bekannt geworden ist); eine weitgehend blasse Figur, die nur am Rande des Films mitläuft. Damiano Tamili leiht seine halb pubertäre, halb verschlagene Schauspielermimik der Figur des mutmaßlichen Mörders Pelosi.

Dass Willem Dafoe (Abb. 1) die Rolle des Pier Paolo Pasolini (Abb. 2) übernommen hat, erweist sich bereits als Glücksgriff, bevor der Schauspieler auch nur die ersten Worte gesprochen hat. Zwar hat Dafoe sieben Jahre in Rom gelebt und ist also mit der italienischen Sprache und Kultur durchaus vertraut (Ähnliches gilt für Abel Ferrara). Doch noch wichtiger ist etwas Anderes. Genau das, was Pasolini eminent wichtig war, nämlich die wortlose Physiognomie und die Körpersprache seiner Filmfiguren, greift in Hinblick auf die Konfiguration Pasolini/Dafoe in bemerkenswerter Weise. Sei es Pasolinis Gang, sei es seine Gestik und Mimik, sein Blick oder seine Silhouette



Abb. 3: Aus *Pasolini*, Quelle: Kevin Jagernauth, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara's ‚Pasolini‘ Starring Willem Dafoe“, <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/watch-first-trailer-for-abel-ferraras-pasolini-starring-willem-dafoe-20140901>

in der typischen Mode der 70er Jahre und die berühmte Sonnenbrille: Dies alles haben die Set-Designer und Maskenbildner des Films, aber auch Dafoe als Darsteller selbst kongenial ins Bild gesetzt. Dies gilt im Übrigen auch für die Innen- und Außenarchitekturen von *Pasolini* generell.

Seien es die nächtlichen Fahrten Pasolinis durch Rom (bei denen die Vorstädte der *borgate*, wo der ‚tifoso‘ mit den Jugendlichen Fußball spielte [Abb. 3], in klarem Kontrast zur Wohngegend der Pasolinis steht: dem architektonisch faschistisch geprägten Stadtteil EUR; im Film indiziert durch die mehrfache Einblendung des Palazzo della Civiltà Italiana) oder sei es die Rekonstruktion des Interieurs der ‚Casa Pasolini‘: Den Ausstattern des Films gilt höchstes Lob, was ihre historischen Rekonstruktionen angeht. Denn gerade bei einem Künstler wie Pasolini, der auf die Materialität seiner Werke, auf die Korporalität der Phänomene gesteigerte Aufmerksamkeit legte, ist die Detailgenauigkeit in der Rekonstruktion von Personen, Örtlichkeiten und Objekten nicht einfach nur eine Nebensache unter anderen, sondern substantiell, um sich der Ästhetik Pasolinis mit filmischen Mitteln zu nähern. Die Valentino-Anzüge Pasolinis oder sein Alfa Romeo, die selbstgemalten Gemälde des studierten Kunsthistorikers Pasolini in der gemeinsamen Wohnung mit der Mutter (bspw. der *Autoritratto con fiore in*



Abb. 4: Aus *Pasolini*, Quelle: Olivier Pèrè, „Pasolini‘ von Abel Ferrara“, 18.12.2014, <http://www.arte.tv/sites/de/olivierpere-de/2014/12/18/pasolini-von-abel-ferrara>

bocca) oder das Arbeitszimmer des Autors (Abb. 4): Dies alles hat Ferrara mit seiner Crew auf der Basis ausgiebiger Recherchen bestechend genau in Szene gesetzt. Dass insgesamt rund 90 Interviews geführt und ca. 3000 Seiten Dokumentarmaterial gesammelt wurden,⁶ sieht man dem Film von der ersten bis zur letzten Sekunde immer wieder an.

So wurde die immer noch bestehende Lokalität *Al Biondo Tevere* an der Via Ostiense 178, wo der dortige Stammkunde Pasolini seinen späteren Mörder zu nächtlicher Abendstunde zum Essen eingeladen hatte, für den entsprechenden Dreh frequentiert und die Räume wieder mit dem Mobiliar und der damaligen Raumaufteilung der 70er Jahre ausgestattet⁷ (Abb. 5).

Weitere Schauplätze sind die Stazione Termini in Rom und ihre Cruising Area (Abb. 6), der Idroscalo Ostias, wo Pasolini umgebracht wurde oder ein weiteres Lieblingsrestaurant Pasolinis, das *Pommidoro* an der Piazza dei Saniti (San Lorenzo).⁸

⁶ Vgl. Olivier Pèrè, „Abel Ferrara spricht über ‚Welcome to New York‘ und ‚Pasolini‘“, <http://www.arte.tv/sites/de/olivierpere-de/2014/05/20/abel-ferrara-spricht-uber-welcome-to-new-york-und-pasolini>, abgerufen am 9.6.2015. – Im Abspann werden u.a. Dacia Maraini genannt, oder auch der als Mörder Pasolinis verurteilte Pino Pelosi.

⁷ Vgl. Pèrè, „Abel Ferrara spricht ...“

⁸ Vgl. Franco Montini, „Casa, strada, osteria dall’Eur a San Lorenzo: i luoghi di Pasolini nell’ultimo film verità. Set appena conclusi per Abel Ferrara che giura: ‚Io so chi l’ha ammazzato‘“, 28.3.2014, <http://roma.repubblica.it/cronaca/2014/03/28>, abgerufen am 9.6.2015.



Abb. 5: Aus *Pasolini*, Quelle: Pèrè, „Pasolini‘ von Abel Ferrara“



Abb. 6: Aus *Pasolini*, Quelle: Gerald Heidegger, „Abel Ferrara, Pasolini und der ‚Bullshit‘“, <http://orf.at/viennale/stories/2252442>; abgerufen am 9.6.2015

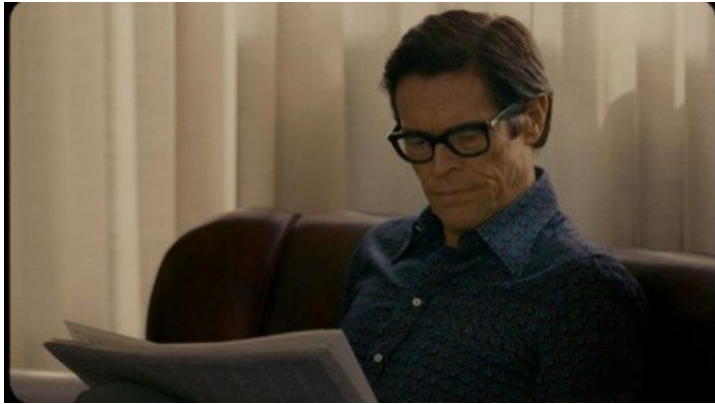


Abb. 7: Aus *Pasolini*, Quelle: Cristina Piccino, „Pasolini secondo Ferrara“, *Il Manifesto*, 25.9.2014, <http://ilmanifesto.info/pasolini-secondo-ferrara/>, abgerufen am 9.6.2015

Besonders interessant sind die Eindrücke, die Ferraras Film vom häuslichen Ambiente Pasolinis bietet, und zwar jenseits jeglicher voyeuristischen Neugier. Was sich in diesen Sequenzen überraschend vermittelt, ist die Existenz eines scheinbaren Paradoxes, nämlich die Präsenz eines sanften Patriarchen in einem ansonsten frauendominierten Haushaltes. Pasolini lebte mit seiner Mutter Susanna Colussi Pasolini und seiner Cousine Graziella Chiarocci (im Film gespielt von Dafoes Ehefrau Giada Colagrande) zusammen, wo die beiden Frauen emsig, doch dabei immer diskret, den Alltag Pasolinis regelten. Von Pasolini war bekannt, dass er sich noch nicht einmal einen Café selbst zubereiten konnte. Dies ist eine der unzähligen Kleinigkeiten, die Ferrara dezent in Szene setzt, wenn der Dichter von seiner Mutter mittags mit einem liebevollen „Pierruti“ geweckt wird, sich in der Folge aber um nichts weiter kümmern muss, als darum, welche Garderobe er aus dem Kleiderschrank auswählen soll, bevor er sich mit der Lektüre der Tageszeitung aufs Sofa komplementiert – und ihm eine Tasse Café kredenzt wird (Abb. 7). Diese Szene wurde typologisch bereits in einer Prolepse vorweggenommen, wenn der arbeitende Pasolini in einem Flugzeug sitzt, das ihn aus Stockholm nach Rom zurückbringt, und eine Stewardess ihn umsichtig mit Café versorgt. Der Homosexuelle Pasolini, in dessen Leben – abgesehen von seinen fast täglichen nächtlichen Prostitutionsgängen – die Frauen wichtige Hauptrollen spielten.

Cousine Graziella betätigt sich dabei unaufdringlich als Sekretärin, indem

sie dem Cousin seine Termine und die in seiner Abwesenheit erfolgten Anrufe (Pasolini ist soeben von besagter Reise aus Stockholm zurückgekehrt) vorsagt. Pasolini wirkt – und das ist das Gelungene nicht nur an dieser Szene – dabei eigenartigerweise kaum als Macho. Im Gegenteil, es vermittelt sich das harmonische Gefüge eines Haushaltes, in dem der Dichter jede Zuwendung der Frauen mit einem dankbaren, liebevollen Lächeln beantwortet: Familiäre Häuslichkeit als urbane Höflichkeit. Und was Pasolini als privater Charakter war, das vermittelt er – hier ist er ein Humanist des Quattrocento, dessen Malerei Pasolini mit Mantegna und Masaccio über Alles liebte – auch in seinen intellektuellen Tätigkeiten. Dafoes Pasolini ist im Film stets sanft, ist verständnisvoll, ist interessiert – was nur scheinbar im Widerspruch zu seiner Vehemenz in manchen kulturpolitischen Schriften (*Il Chaos*, *Le Belle Bandiere*) steht. Humanistisch, so Pasolinis Credo, ist jemand als eine ganzheitliche Persönlichkeit nur dann, wenn er sich jeweils angemessen zurückhaltend oder engagiert zeigt, und dies unabhängig von privaten oder öffentlichen Kontexten. Bekanntlich ist dies in der Moderne ein weitgehend verloren gegangener Habitus. Nicht nur in diesem Punkt hat Pasolini sich selbst als ‚Unmodernen‘ empfunden, was besonders prägnant in seinem berühmten Gedicht mit den Zeilen

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.

aus dem Band *Poesia in forma di rosa*⁹ zum Ausdruck kommt. Orson Welles zitiert dieses Gedicht in der berühmten Interview-Szene in Pasolinis Film *La Ricotta*, welche wiederum Ferrara ironisch zitiert, wenn er in *Pasolini* Pasolinis berühmtes letztes Interview vom 1. November 1975 („Siamo tutti in pericolo“), mit dem Journalisten Furio Colombo (gespielt von Francesco Salvatore) von *La Stampa*, verfilmt. Ferraras raffinierte ‚mise en abyme‘ der palimpsestartig aufgerufenen bzw. ineinander überblendeten Interviewszenen auf drei Ebenen (*La Ricotta* / Interview *La Stampa* / Verfilmung Ferrara) ist zunächst amüsant. Doch ist die Grenze hin zum latent Tragischen fließend. Die Physiognomien der beiden Interviewer in *La Ricotta* und in *Pasolini* ähneln sich ebenso wie ihr Habitus des enervierenden Nachfragens. Doch während in *La Ricotta* Orson Welles als Alter Ego Pasolinis den Journalisten souverän abkanzelt (was dieser in seiner Unbedarftheit gar nicht merkt), ist der ‚real‘ mit der *Stampa* konfrontierte Pasolini dem gegenüber fast resigniert, wenn er seinem Gesprächspartner auf dessen Interventionen – „E

⁹ Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa* (Milano: Garzanti, 1964).

tu, per questo, vorresti tutti pastorelli senza scuola dell'obbligo, ignoranti e felici.“ – hin höflich entgegnet: „Detta così [Pasolini meint seine politische Position] sarebbe una stupidaggine.“¹⁰

Ferrara hat die bemerkenswerte Dezenz Pasolinis vor allem auf die stilistische Ebene seines Films transferiert, ohne dabei die Distanz zu seinem Gegenstand zu verlieren. Das auffällige Zurücktreten des – in Interviews im Übrigen bekanntlich alles andere als devoten: „this is just a fucking movie. Also fährt ab damit!“¹¹ – Regisseurs Ferrara hinter seine Hauptfigur und die nüchterne und gleichzeitig künstlerisch höchst ansprechende Rekonstruktion der Welt Pasolinis und ihrer Personen und Objekte, dies alles sind Merkmale des Films, die ihn in höchstem Grad nicht nur ansehnlich machen, sondern dem Zuschauer auch Raum (über)lassen, um dem Gezeigten mit eigenen Gedanken zeitnah folgen zu können. Gleichzeitig wird der Betrachter in der Kameraführung Stefano Falivenes einem Rhythmus des Films ausgesetzt, der von Anfang an einer unerbittlichen ‚Regie‘ zu folgen scheint, welche aber nicht der Interpretationswut des Regisseurs unterliegt, sondern einer anderen, immanenten Logik zu folgen scheint: Ganz ähnlich, wie es in Pasolinis Film *Teorema* der Fall war, wo ein ‚Liebesexperiment‘ die Lebensentwürfe einer großbürgerlichen Familie konsequent und folgerichtig ad absurdum führt.

Ferrara lässt sich also durchaus von Themen und Stilen Pasolinis inspirieren, jedoch bleibt das Resultat von *Pasolini* ein genuines Ferrara-Elaborat, in dem auch intermediale Selbstzitationen eine Rolle spielen. Denn 2011 setzte Abel Ferrara, ebenfalls mit Willem Dafoe in der Hauptrolle, den letzten Tag der Erde in Szene, bevor diese endgültig der Apokalypse anheimfällt.

¹⁰ Furio Colombo, „Siamo tutti in pericolo“: intervista a Pier Paolo Pasolini, *L'Unità*, 1 novembre 1975, <http://www.girodivite.it/Siamo-tutti-in-pericolo-intervista.html> (abgerufen am 9.6.2015).

¹¹ Ferraras bemerkenswerte Diktion lautet im größeren Kontext wie folgt: „Aber hey, ich lebe in diesem scheiß Rom. Und höre mir diesen ganzen Bullshit 24 Stunden sieben Tage die Woche an. Aber das ist meine eigene Wahl. Und ich bin mit einer italienischen Frau verheiratet. Da sage ich: Alter, ich bin da schon drinnen. Und Pasolini, der ist auch von der Welt. Den kann niemand für sich beanspruchen. Er ist ein Mann der Zukunft. Er gehört den Russen, den Leuten in LA. Und er gehört mir. Darum sage ich: Lasst eure Rucksäcke zu Pasolini daheim, this is just a fucking movie. Also fährt ab damit! Wenn ihr viel zu Pasolini wisst? Fein. Wenn ihr nichts wisst? Scheiß drauf. Es ist ein Film über einen Künstler in der Mitte seines Lebens, der das Ganze noch ziemlich weit auf diesem dreckigen Weg runtertreibt.“ Gerald Heidegger, Interview mit Abel Ferrara: „Abel Ferrara, Pasolini und der ‚Bullshit‘“, <http://orf.at/viennale/stories/2252442/>; abgerufen am 9.6.2015.

Was in 4:44 *The Last Day on the Earth* in globalen Dimensionen spektakulär verfilmt wurde, wird nunmehr mit *Pasolini* – wo auf 4:44 durch wiederholte Einblendungen des Planeten Erde angespielt wird – ins Individuelle gewendet. Ähnlich wie der Weltuntergang in 4:44 endet *Pasolini* zwar mit dem Tod seines Protagonisten. Doch das Sterben tangiert nicht die Werke Pasolinis. Im Gegenteil. Ausgehend vom im Film zentral stehenden Tod Pasolinis bekommen seine Werke erst ihre endgültige Form, was wiederum ein genuin pasolinischer Gedanke ist. Dieser hat in *Empirismo eretico* folgenden kinematographischen Gedanken notiert:

Devo ripetere che una vita, con tutte le sue azioni, è decifrabile interamente e veramente solo dopo la morte: a quel punto, i suoi tempi si stringono e l'insignificante cade. [...] Il continuo della vita, nel momento della morte – ossia dopo l'operazione di montaggio – perde tutta l'infinità di tempi in cui vivendo ci crogioliamo [...]. Dopo la morte, tale continuità della vita non c'è più, ma c'è il suo senso.¹²

Die „Kontinuität des Lebens“ in der Gegenwart ist das, was Pasolini parallel in seinem Kino abzubilden versuchte. Analog dazu kennt auch Ferraras Film keine Rückblicke, sondern nur die Präsenz von Pasolinis letzten Stunden, die mit dem Tod der dargestellten Figur bzw. genauer: dem Schnitt in der Montage ihren „sinnvollen“ Abschluss findet. Ferraras Film nimmt also auf mehreren Wegen Bezug auf Pasolinis Kinematographie. Aber auch darüber hinaus ist *Pasolini* insofern ein sehr literarischer Film, als er immer wieder originalgetreu aus Pasolinis Werken und Interviews zitiert. Der Film wird eröffnet mit einer Mustervorführung von Pasolinis letztem, berühmten Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Abb. 8), in dem faschistische Sadisten ihren realistischen Gewaltporno damit beenden, dass sie ihre Insassen qualvoll minutiös foltern und dann umbringen.

Dass der Film in der Folge vergleichbar mit der Tötungstortur, die Pasolini durchlitten hat, abschließt (Abb. 9), soll allerdings keineswegs eine Deckungsgleichheit von Leben und Werk suggerieren.

Ferrara agiert vielmehr konsequent im Filmgenre des Biopics, das dem Prinzip der Fiktionalität verpflichtet ist und damit einen Mittelweg zwischen Dokumentarfilm und Fiktivität sucht. Eine historisch verbürgte (und in der Regel gesellschaftlich relevante) Figur wird in der Filmgattung des Biopics mit Freiheiten in der künstlerischen Gestaltung und jenseits von

¹² Pasolini, „Essere è naturale?“, in Pasolini, *Empirismo eretico*, 241–247, hier: 247.



Abb. 8: Aus *Pasolini*, Quelle: Jagerauth, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara’s ‚Pasolini““ <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/watch-first-trailer-for-abel-ferraras-pasolini-starring-willem-dafoe-20140901>



Abb. 9: Aus *Pasolini*, Quelle: Maurizio Neri, „Pasolini (Abel Ferrara, 2014)“, *Comunismo e Comunità*, 25.12.2014, <http://www.comunismoecomunita.org/?p=4890>.

chronologischer Vollständigkeit vorgestellt. Ob Pasolini tatsächlich von einem singulären Täter (Pelosi) oder von einer Gruppe umgebracht wurde, steht für Ferrara nicht wirklich zur Debatte. Jenseits von privater Prostitutionstragödie und ideologischem Politdrama wählt Ferrara eine dritte, fiktionale Variante: Pasolini wird in Ferraras Film von einer Gruppe homosexueller Jugendlicher umgebracht. Ob diese Variante überzeugend ist oder nicht, darüber mag der Zuschauer diskutieren. Es handelt sich um ein ‚Leseangebot‘, das Ferrara offeriert; nicht weniger, aber auch nicht mehr. Was die Darstellung dieses Angebots angeht, so ist dieses allerdings ‚realistisch‘, fast drastisch in Szene gesetzt. Die oben genannte Mustervorführung von *Salò o le 120 giornate di Sodoma* setzt Ferrara in einen Dialog zu dem Interview, das Pasolini Philippe Bouvard am 31. Oktober 1975, anlässlich der bevorstehenden Aufführung des Films in Frankreich gegeben hat, und aus dem Sequenzen in *Pasolini* zitiert werden:

Io penso che scandalizzare sia un diritto, essere scandalizzati un piacere, e chi rifiuta il piacere di essere scandalizzato è un moralista, il cosiddetto moralista“.

Jenseits von Realismus und Artifizialität geht es Pasolini also um den Skandal – der jedoch nicht im modernen Sinne aufgefasst werden darf. Pasolini, der vor seiner Karriere als Künstler Lehrer der altphilologischen Sprachen war, dürfte den Ausdruck weniger als modernen Sensationismus verwendet haben, denn im griechischen Wortsinne: ‚Skandalon‘ ist in der Antike die unter Spannung stehende Falle, bei deren Berührung eine Arretierung ausgelöst wird. Eben darum ging es Pasolini: Um zumindest partielle Arretierungen der modernen Eile und Gleichgültigkeit, indem er mit seiner Kunst ‚Fallen‘ stellte, die zum Einhalten zwingen. Und im Zweifelsfall ist es eher die Kunst als die Realität, welche wiederum Momente des Innehaltens befördert. Beides fließt jedoch in *Pasolini* immer wieder ununterscheidbar ineinander.

So beispielsweise in den imaginativen *Porno-Teo-Kolossal*-Sequenzen. In diesen begeben sich Ninetto Davoli und Riccardo Scamarcio – die Namen der ‚Ankündigung‘ tragen: Epifanio und Nunzio – auf die Reise (Abb. 10) in eine große ‚Homo-Stadt‘, welche ihren Besuchern eine einzigartige Liberalität in Aussicht stellt (also auch heterosexuelle Praktiken inkludiert).

Das Duo folgt einem Kometen, der das Paradies verheißt. Es landet in einer Art römischem Sodom und Gomorrha, wo eine zügellose und zugleich rituell zelebrierte Orgie stattfindet, in welcher die Refrains „cazzo vaffanculo“



Abb. 10: Aus *Pasolini*, Quelle: Jagermath, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara's ‚Pasolini““

und „figa vaffanculo“ das Geschehen (in dem Cristina Chiriak, die Ehefrau Ferraras, eine zentrale Rolle innehat) rhythmisch antreiben (Abb. 11).

Mit der Konfiguration von Epifanio/Ninnetto ruft Ferrara das pasolinische Erfolgsgespann Totò/Ninnetto (so in den buffonesken Filmen aus den 60er Jahren: *Uccellacci e uccellini*; *La terra vista dalla luna*; *Che cosa sono le nuvole?*) auf. Davolis Epifanio ist von der Aufmachung her eine Hommage an Eduardo De Filippo, der in Pasolinis nie realisiertem – und in den phantastischen Sequenzen nunmehr partiell verfilmten – Projekt *Porno-Teo-Kolossal* neben Ninnetto Davoli die Hauptrolle spielen sollte. Ähnlich wie bei den zu Beginn des Films in Szene gesetzten Ausschnitten aus *Petrolio* (im Film taucht die in *Teorema* zentrale Metapher der Wüste, die auch in den aus *Petrolio* zitierten Passagen relevant ist und nun in *Pasolini* als ‚rosa‘ Variante ins Bild gesetzt wird) wählt Ferrara klugerweise auch hier ein Werk Pasolinis aus, das unvollendet geblieben ist und ihm somit viel Spielraum in der Gestaltung lässt. Carlo, der Protagonist aus *Petrolio*, mutiert in Ferraras Adaption, anders als im Textfragment Pasolinis, nicht zur Frau, sondern ist ein Homosexueller, der eine Gruppe Jugendlicher kauft, um sich mit ihnen in einer abgelegenen Gegend dem seriellen Geschlechtsverkehr hinzugeben. An dem Text *Petrolios*, den die immer wieder in die Tonspur eingeblendete Erzählstimme Luca Lionellos rezitiert, wird dabei nicht ein Wort geändert. Der Drehbuchautor



Abb. 11: Aus *Pasolini*, Quelle: Jagermath, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara's ‚Pasolini““

Maurizio Braucci folgt auch in diesem Punkt den Regeln eines gelungenen Biopics und hat das mit Ferrara gesammelte Dokumentmaterial gut gesichtet und gelungen pointiert.

Die italienische Fassung hat im Vergleich zur englischen Originalfassung den Vorzug, dass sie – was die Tonspur angeht – die dokumentarische Seite des Films zugunsten einer ästhetischen Überformung ausbalanciert, da unter anderem die Stimmen von Dafoe/Pasolini und de Medeiros/Betti von italienischen Synchronsprechern (Fabrizio Gifuni bzw. Chiara Caselli) übernommen wurden. Auch dies entspricht einer kinematographischen Technik Pasolinis, der bevorzugt Bild- und Tonspuren getrennt voneinander aufgenommen und dabei nicht unbedingt die Originalstimmen der Schauspieler verwendet hat, sondern diejenigen von anderen Sprechern. Damit untermauerte Pasolini den künstlichen Charakter seiner Filme, die im naturalistischen Sinne vielleicht Laienschauspieler rekrutierten, deren ‚Authentizität‘ dann jedoch artifiziell verfremdete.

Alle bislang genannten Formprinzipien, Techniken und Merkmale der Pasolini-Figur werden auch in der Auswahl der Filmmusik von *Pasolini* genuin umgesetzt. Als musikalisches Leitmotiv der Figur Pasolinis wird Rosinas Cavatina „Una voce poco fa“ aus dem *Barbiere di Siviglia* eingesetzt. Dies erscheint zunächst insofern wenig passend, als Rossinis Opernkomödie wenige Gemeinsamkeiten mit dem Pasolini-Requiem (dessen Vorspann und Nachspann passend dazu weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund, wie in einer Todesanzeige, einblendet) aufweist. Rosina singt:

Una voce poco fa
 Qui nel cor mi risuonò;
 Il mio cor ferito è già,
 E Lindor fu che il piagò. [...]

Io sono docile,
 son rispettosa,
 Sono obbediente,
 Dolce, amorosa;
 Mi lascio reggere,
 Mi fo guidar.
 Ma se mi toccano
 Dov'è il mio debole
 Sarò una vipera
 [...].¹³

Dass der Obduktionsbericht jedoch den „scoppio del cuore“ Pasolinis (sein Thorax wurde zerquetscht, als mit seinem Alfa über ihn hinweg gefahren wurde: der Film zeigt dies in schockierender Drastik) als eigentliche Todesursache identifizierte,¹⁴ transformiert hier Rosinas Liebesarie in einen Todesgesang („mio cor ferito è già“). Und dass der „dolce“ Pasolini nur dann giftig aggressiv wie eine „vipera“ wurde, wenn man seine „Schwachstelle“ (oder diejenige von anderen) „berührte“, ist intensiven Pasolini-Lesern bestens bekannt.

Eindeutige bzw. allzu vereinfachte Aussagen über Pasolinis Leben und Sterben verweigert Ferrara konsequent. Zwar heißt es auf der einen Seite in der *Porno-Teo-Colossal*-Episode: „Il paradiso non esiste“. Doch auf der anderen Seite verheißen *The Staple Sisters* glor- und gospelreich: „I'll take you there“. Die Liste musikalischer Pasolini-Referenzen wäre noch fortsetzbar (napolitansische und afrikanische Folkloremusik, die Matthäus-Passion), doch zum Schluss sei stattdessen noch einmal auf die Bildspur zurückgewechselt. Was in künstlich anmutenden Bildern des Palazzo della Civiltà Italiana in Pasolinis Wohnviertel EUR aufgrund seiner faschistischen, ursprünglichen Provenienz zunächst Distanz beim Zuschauer befördert, gewinnt auf der Basis des von Ferrara dargestellten Pasolini neue Bedeutungsdimensionen:

¹³ Cesare Sterbini, „Il Barbiere di Seviglia“ (1816), in: *Libretti d'opera italiani*, hrsg. von Giovanna Gronda und Paolo Fabbri (Milano: Mondadori, 1997), 1003–1074, hier 1024–25.

¹⁴ Vgl. http://www.pasolini.net/processi_pelosi_periziamedicolegale.htm; abgerufen am 9.6.2015.

Hat doch Pasolini alles das, was in faschistischen Majuskeln in Stein gemeißelt wurde – UN POPOLO DI POETI DI ARTISTI DI EROI DI SANTI DI PENSATORI DI SCIENZIATI DI NAVIGATORI DI TRASMIGRATORI – als moderner, multimedialer und multikultureller Künstler verkörpert. Pasolini war Poet, er war Künstler, Held, Heiliger, Denker, Wissenschaftler, Reisender, Emigrant. Dass sich dies beispielhaft anhand der rund anderthalb letzten Tagen von Pasolinis Leben verdichtet vor Augen führen lässt, hat Ferrara eindrucksvoll bewiesen. Ob auch der weniger mit Pasolini Vertraute den sehr belesenen Darstellungen von *Pasolini* einen Genuss abgewinnen kann, ist eventuell fraglich. Ferrara selbst ist gegenteiliger Meinung:

Darum sage ich: Lasst eure Rucksäcke zu Pasolini daheim, this is just a fucking movie. Also fahrt ab damit! Wenn ihr viel zu Pasolini wisst? Fein. Wenn ihr nichts wisst? Scheiß drauf.¹⁵

Dass Ferraras Einschätzung zutreffen möge, sei seinem Film in jedem Fall ausdrücklich gewünscht.

¹⁵ Heidegger, „Abel Ferrara, Pasolini und der ‚Bullshit‘“.

Geschichte der Romanistik

Tagungsbericht: „Literaturwissenschaften in Frankfurt, 1914 – 1945“	253
Fachgeschichtliche Rückblicke auf die universitäre Germanistik und Romanistik in Frankfurt am Main Frank Estelmann	

Tagungsbericht: „Literaturwissenschaften in Frankfurt, 1914 – 1945“

Fachgeschichtliche Rückblicke auf die universitäre Germanistik und Romanistik in Frankfurt am Main

Frank Estelmann (Frankfurt am Main)

SCHLAGWÖRTER: Tagungsbericht; Fachgeschichte; Universität Frankfurt am Main; Romanistik; Germanistik; Erster Weltkrieg; Zwischenkriegszeit; Nationalsozialismus

Im Rahmen des Kongresses „Literaturwissenschaften in Frankfurt, 1914 – 1945“, der von Bernd Zegowitz (Germanistik) und Frank Estelmann (Romanistik) am 20. und 21. Juni 2014 an der Universität Frankfurt am Main organisiert wurde, gaben 13 Vortragende an zwei Tagen Einblicke sowohl in die Geschichte als auch in exemplarische Werke von Literaturwissenschaftlern, die in der Zeit zwischen der Universitätsgründung im Jahr 1914 und dem Ende des Nationalsozialismus 1945 an der Universität Frankfurt lehrten und forschten.

In der ersten Sektion des Kongresses skizzierte zunächst der Direktor des Universitätsarchivs der Universität Frankfurt, Michael MAASER, die Geschichte der Universitätsgründung insbesondere im Blick auf die Philosophische Fakultät, in der die Literaturwissenschaften ihren Platz hatten. Ihm ging es besonders um strukturelle Fragen nach der personellen Ausstattung und der methodischen Ausrichtung der Fakultät ebenso wie um statistische Fragen nach den Studierenden, die die dort beheimateten Fächer anfänglich studierten. Maaser skizzierte in seinem Vortrag ein institutionelles Kräftefeld, bestehend aus Vertretern der Universität wie dem Germanisten Friedrich Panzer, der Stadt Frankfurt, den kaiserlichen Bildungsinstitutionen in Berlin und den anderen hessischen Universitäten, in dessen Mitte die universitären Literaturwissenschaften in Frankfurt entstanden.

Alexander KALKHOFF (Regensburg) setzte in seinem folgenden Vortrag einige Lebensläufe namhafter deutscher Romanisten wie Oskar Schultz-Gora

oder Eduard Wechsler (*Der Neuphilologe zu Felde in Frankreich*¹) in ein Verhältnis zur patriotischen Weltkriegsbegeisterung zwischen 1914 und 1918. Deren Äußerungen im Umkreis des Krieges stellte er die weitaus nüchterneren Beiträge von Literaturwissenschaftlern an den universitären Neugründungen in Hamburg (wie Bernhard Schädel) und Frankfurt (wie Matthias Friedwagner) gegenüber. Die Gründe für die diesen letzteren Beiträgen eigennende Zurückhaltung band Kalkhoff an das Fachverständnis der genannten Literaturwissenschaftler ebenso zurück wie an den Einfluss des liberalen städtischen Umfeldes, deren weitere gemeinsame Geschichte er bis in die 1920er Jahre nachvollzog.

Michael OTT (Heidelberg) analysierte in seiner Darstellung des Frankfurter Wirkens des Begründers des Germanistenverbandes, Friedrich Panzer, besonders die Gründungsphase der Universität Frankfurt im Übergang von der Vorgängerinstitution, der Akademie für Sozial- und Handelswissenschaften. Neben Panzers Arbeiten zur Inschriftenkunde und dessen ebenfalls markantem Interesse an zeitgenössischer Literatur, die er für die höhere Lehrerbildung fruchtbar machen wollte, stand sein Beitrag zur Universitätsgründung und sein institutionelles Wirken in Frankfurt im Zentrum von Otts Interesse. Ott diskutierte ausführlich, warum bereits die Akademie für Sozial- und Handelswissenschaften mit Panzer einen Philologen zu ihrem Rektor gewählt hatte.

Bernd ZEGOWITZ (Frankfurt) beschäftigte sich in seinem Vortrag danach mit dem Werdegang und Werk des später an die Universität Berlin wechselnden Frankfurter Neugermanisten Julius Petersen. Zegowitz betonte dabei Petersens wenig bekanntes Engagement für das literarische Leben der Stadt Frankfurt – er war z.B. an Volksvorlesungen beteiligt – und die Tatsache, dass Petersen noch vor seiner weitaus besser bekannten Berliner Zeit eine moderne Theaterwissenschaft im Sinne der Theaterreformbewegung in Frankfurt begründete.

Peter-Erwin JANSEN (Frankfurt/Koblenz) nahm sich in seinem Vortrag über den Soziologen und Literaturwissenschaftler Leo Löwenthal u.a. die wenig bekannten Vorträge dieses Mitbegründers der Kritischen Theorie im jüdischen Lehrhaus Frankfurt in den 1920er Jahren vor. Er zeigte dabei, dass Löwenthal in dieser Zeit auch dank seines demokratischen Bildungsideals in praktisch noch unerforschter Intensität das literarische Leben der

¹ Eduard Wechsler, *Der Neuphilologe zu Felde in Frankreich: ein Gruß aus der akademischen Heimat* (Marburg: Elwert, 1918).

Stadt Frankfurt geprägt hatte. Die in Frankfurt erarbeiteten philologischen Positionen, die ihn als einen gerade im akademischen Kontext der Universität Frankfurt nonkonformistischen Begründer der modernen Literatursoziologie ausweisen, zeichnete Jansen dann bis in die Zeit von Löwenthals Emigration in die USA nach.

Schließlich konnte Astrid DRÖSE (Tübingen) im letzten Vortrag des ersten Tages dem weniger bekannten Arnold Hirsch nicht nur ein Gesicht geben, das diesen als streng neuphilologisch orientierten und an der Gegenwartsliteratur interessierten Nachwuchswissenschaftler im Kontext der Frankfurter Germanistik der 1920er Jahre zeigt. Hirschs starkes Interesse an literatursoziologischen Fragestellungen indiziert, dass die Frankfurter Universität mit der gleichzeitigen Vertreibung von Löwenthal und Hirsch im Jahr 1933 die Chance zu einer methodischen Neuorientierung der Literaturwissenschaften verpasste. Die Überzeugung Hirschs, dass die Literatur als soziologisches Gewissen ihrer Zeit zu verstehen sei, die an Löwenthals Satz von der Literatur als ‚geborgter Erfahrung‘ erinnert, und die gleichzeitige kulturwissenschaftliche Öffnung, die Hirsch damit verband, wurden auf diese Weise aus Frankfurt verbannt. Gleiches geschah mit Löwenthals Interesse an einer Verbindung von literatursoziologischen und psychoanalytischen Fragestellungen.

Olaf MÜLLER (Mainz) eröffnete den zweiten Kongresstag mit einem Beitrag zu den essayistischen Weltkriegsschriften des Romanisten Helmut A. Hatzfeld. Deren völkerverständigende, pazifistische Zielrichtung betonte er und hob sie von den kriegshetzerischen Schriften einiger romanistischer Kollegen ab. Hatzfeld kam dann durch die Vermittlung Friedwagners Anfang der 1920er Jahre nach Frankfurt, wo er die Sache der Völkerverständigung in Wort und Tat weiter verfolgte.

Ulrich WYSS (Frankfurt) warf im Anschluss einen intensiven Blick in die kaum bekannte Frankfurter Habilitationsschrift des Germanisten Max Kommerell aus dem Jahr 1930. Er zeigte dabei, wie sehr diese nicht publizierte Studie (mit dem Titel *Die Stabkunst des deutschen Heldenliedes*²) auf das sich erst im Laufe der 1930er Jahre in Frankfurt und Marburg eigentlich entfaltende akademische Werk Kommerells vorauswies. Kommerells bekanntlich selbst schon literarische ‚Orakelsprache‘ war, wie sich zeigte, einer der Gründe für die Kontroversen innerhalb der Philosophischen Fakultät über diese

² Vgl. Viola Grossbach, Christina Lena Koch und Leona Winkler, „Frankfurter Literaturwissenschaftler“, <http://use.uni-frankfurt.de/literaturwissenschaftler/kommerell>.

Qualifikationsschrift, die Wyss ebenfalls rekonstruierte.

Ernst Beutlers Wirken in und für die Universität zwischen 1928 und der unmittelbaren Nachkriegszeit nach 1945 stand dann im Zentrum der Ausführungen von Joachim SENG (Freies Deutsches Hochstift/Goethe-Haus, Frankfurt). Von der Überzeugung, die Universität sei ein Ort der geistigen Freiheit, bis hin zum Anteil Beutlers an den *reeducation*-Maßnahmen bei der Wiedereröffnung der Universität (am 1. Februar 1946), reicht dabei die historische Chronologie einer Karriere, die vom Freien Deutschen Hochstift aus von Beutler in Verwaltung, Lehre und Forschung in mannigfaltiger Art mit der Universität verknüpft wurde.

Der Vortrag von Frank FÜRBEETH (Frankfurt) über den Altgermanisten Julius Schwietering schloss thematisch daran an, legte allerdings einen größeren Schwerpunkt auf die Aktivitäten Schwieterings in der Zeit des Nationalsozialismus. Schwieterings Verstrickungen in das NS-Regime und dessen Universitätspolitik erweisen sich dabei als beträchtlicher als gemeinhin angenommen, und dies nicht nur auf institutioneller Ebene, auf der sich Schwietering erst in Frankfurt und dann in Berlin mit den Nationalsozialisten mehr als arrangierte. Schwieterings wissenschaftliche Interessen dieser Periode sind ebenfalls zeitgeschichtlich geprägt, wie es etwa sein Insistieren auf dem deutschen Gehalt des *Parzival* in der *Parzival*-Studie (monographisch 1946 unter dem Titel *Parzivals Schuld*³ publiziert) oder seine Beiträge zur sog. „Aktion Ritterbusch“ Anfang der 1940er Jahre dokumentieren.

Von der Aussage, dass nicht nur literarische, sondern auch wissenschaftliche Texte komplexe Konstellationen seien, näherte sich Michael WALTENBERGER (Frankfurt) dem Werk Friedrich Ohlys, der seine wissenschaftliche Karriere in den 1930er Jahren in Königsberg und dann in Frankfurt begann. Waltenberger las Ohlys 1938 abgeschlossene Doktorarbeit zu *Sage und Legende in der Kaiserchronik*⁴ und insbesondere dessen Lektüre des Rolandslieds sowohl in wissenschaftshistorischer wie zeitgeschichtlicher Perspektive. Er zeigte dabei produktive Spannungen in der wissenschaftlichen Arbeit Ohlys auf, gegenüber dem national verformten, literarhistorischen Blick ebenso wie gegenüber dem kollektiven Kriegswillen Ende der 1930er Jahre.

Frank ESTELMANN (Frankfurt) schließlich las die Geschichte der Frankfurter Romanistik mit Blick auf Cervantes' *Don Quijote*. Anhand der Beiträge

³ Julius Schwietering, *Parzivals Schuld: zur Religiosität Wolframs in ihrer Beziehung zur Mystik* (Frankfurt a.M.: Klostermann, 1946).

⁴ Ernst Friedrich Ohly, *Sage und Legende in der Kaiserchronik: Untersuchungen über Quellen u. Aufbau d. Dichtung* (Münster: Aschendorff, 1939).

und Reden, die Frankfurter Literaturwissenschaftler wie Matthias Friedwagner, Helmut A. Hatzfeld oder Hellmuth Petriconi zwischen 1906 und 1948 über Cervantes' Ritter mit der traurigen Gestalt schrieben und hielten, rekonstruierte er die Geschichte einer produktiven Rezeption, die biographisch, methodisch und institutionell die Geschichte der Frankfurter Romanistik abzubilden gestattet. Zudem hat diese Geschichte durch die Braunfels'sche Übersetzung des Werks *Frankfurter Ursprünge*, die bis in das späte 19. Jahrhundert zurückreichen.

Die Vorträge, die auf dem Kongress „Literaturwissenschaften in Frankfurt, 1914 – 1945“ gehalten wurden, konnten von den Ergebnissen eines studentischen Lehrforschungsprojekts zur Wissenschaftsgeschichte der Frankfurter Literaturwissenschaften profitieren. Dieses Projekt war in den beiden Semestern zuvor bereits in einer Lehrkooperation zwischen dem Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik und dem Institut für Romanische Sprachen und Literaturen von den beiden Organisatoren des Kongresses an der Universität Frankfurt durchgeführt worden. Dessen Ergebnisse waren in einer Online-Ausstellung dokumentiert worden, die eine Reihe von detaillierten Forscherbiographien⁵ und studentischen Essays enthält. Einzusehen ist diese Ausstellung weiterhin unter der Adresse: <http://www.uni-frankfurt.de/49616340/LitwissinFfm>. Die Kongressakten werden im Wallstein-Verlag (Göttingen) erscheinen.

⁵ Bis dato zu den Literaturwissenschaftlern Hennig Brinkmann, Wilhelm Emrich, Matthias Friedwagner, Hans Hermann Glunz, Helmut Anthony Hatzfeld, Arnold Hirsch, Max Kommerell, Germann August Korff, Josef Kunz, Leo Löwenthal, Erhard Lommatzsch, Bodo Mergell, Ernst Erich Noth, Friedrich Ohly, Friedrich Panzer, Julius Petersen, Hellmuth Petriconi, Franz Schultz, Julius Schwietering und Martin Sommerfeld.

Ars legendi

Ein Jubeljahr für Don Quijote?	261
Zur Abschaffung der Literatur an Schule und Universität	
Wolfram Aichinger	

Ein Jubeljahr für Don Quijote?

Zur Abschaffung der Literatur an Schule und Universität

Wolfram Aichinger (Wien)

ZUSAMMENFASSUNG: Anlässlich der Kürzung der Literaturwissenschaft bei der Reform des Lehramtstudiums an der Universität Wien eröffnet dieser Beitrag die Debatte um die Rolle der Literatur in der universitären Lehre und im schulischen Unterricht.

SCHLAGWÖRTER: Debatte; Literaturunterricht; Lehramtsstudium; Universität Wien; Bildungspolitik

1365: Gründung der Universität Wien. Damals gab es schon fast alles in der Literatur: Die Epen von Homer, die Komödien von Aristophanes, die Ritterromane, die Erzählungen Boccaccios, die *Divina Commedia* von Dante, die Art, Komödie oder Tragödie zu spielen, wie sie bis heute üblich ist, die Art, Verse zu bauen und zu reimen, wie sie heute noch Teilnehmer an *song contests* verwenden. Platon, Aristoteles, Horaz oder Longinus hatten die wesentlichen Gedanken dazu gedacht, warum wir Literatur herstellen und wie sie auf uns wirkt, die Rhetorik die Art, in der sich Sprache neu gestalten lässt, um zu überzeugen, zu manipulieren oder zu Taten anzustacheln. 250 Jahre später, im Jahr 1615, erschien der zweite Teil des berühmtesten Romans der Weltliteratur.

Als ich in den 1980er Jahren an der Universität Wien Spanisch und Geschichte studierte und diese Wahl Bekannten mitteilte, war die übliche Antwort, das sei wohl eine brotlose Kunst. An der Geisteswissenschaftlichen Fakultät, an den Philologien wäre es hingegen niemandem im Traum eingefallen, die Bedeutung von Literaturtheorie und Literaturgeschichte zu bezweifeln. Das hat sich geändert. Die neuen Studienpläne für das Lehramt der Wiener Romanistik etwa sehen kaum noch Kurse für Literatur vor, von einer Ausbildung in diesem Fach kann keine Rede mehr sein. Das heißt, wir werden Lehrer für Fremdsprachen in die Schulen schicken, die Literatur nicht mehr kennen und nicht mehr unterrichten. Folglich wird für die romanische

Literatur auch kein Nachwuchs mehr aus den Schulen heranwachsen. Zu befürchten ist, dass Roman, Epos, Theater und Poesie bald nur mehr an Germanistik, Klassischer Philologie und Vergleichender Literaturwissenschaft tiefer erforscht und gründlich vermittelt werden. Fremdsprachen-Philologien dagegen ähneln immer mehr Sprachschulen, die an Studierende die Inhalte von Wirtschaft, Massenmedien, Elektronikindustrie und Politik weitergeben, die sie zuvor im Namen von Aktualität und Gebrauchswert von eben diesen bezogen haben.

Doch warum gilt Literatur so vielen als entbehrlich, warum findet sie so wenige Verteidiger? Ich glaube, es sind bestimmte Vorurteile, die ihr offen oder versteckt entgegengebracht werden. In Reinform wird diese wohl niemand vertreten, es ist auch nicht meine Absicht, hier Personen oder Institute zu attackieren, sondern vielmehr eine Atmosphäre aus Voreiligem, wenig Durchdachtem, halb und mit Sachzwängen Begründetem, einen Geist der Zeit, der gebündelt zu folgenschweren falschen Entscheidungen führt. Sehen wir also diese Meinungen kurz an – und dabei bewusst davon ab, dass die Streichungen von Literatur im Unterricht mit knappen Budgets entschuldigt werden.

Da heißt es, mit Literatur seien Sprachlernende überfordert, diese sei zu „schwierig“. Das Argument ist recht kurios, denn gibt es Literatur nicht in allen Formaten, Längen, Schwierigkeitsgraden, vom Kinderreim bis zur vielbändigen Familiensaga? Erfasst sie nicht alle Bereiche und Themen des Lebens? Verbindet sie nicht seit jeher Unterhaltung mit Belehrung? Der argentinische Autor und Psychologe Jorge Bucay verwendet alte Geschichten aus Orient und Okzident sehr erfolgreich in seinen Therapiestunden. Sie sind kurz, einfach und bleiben im Gedächtnis. Für Sprachlehre sollten sie nicht taugen? Auch die Prosa der größten Autoren ist klar und genau: Büchner, Flaubert, Tolstoi, Tschekow, Natalia Ginzburg, Leonardo Sciascia ... Sie sollten uns keine Schule mehr im Ausdruck sein? Cervantes nicht, mit seinen eleganten Satzgefügen, die noch die Autoren des 20. und 21. Jahrhunderts inspirieren? Quevedo nicht, mit seinem Witz? Nicht die Bildkunst von Góngora oder Calderón? Nicht Francisco Ayala, der es versteht, Sprachregister und Thema perfekt aufeinander abzustimmen? Bedeutet Ausbildung in Sprache nicht auch Suche nach einer eigenen Sprache, einer solchen, die nicht nur Formeln und Modewörter wiedergibt? Sollen wir darauf verzichten, bei William Faulkner oder Lydia Davis zu lernen, dass sich die Welt auch ganz anders in Worten fassen lässt, als wir bislang dachten? Können wir Thomas

Mann, Heimito von Doderer, Robert Musil oder Virginia Woolf entbehren, wenn es darum geht, sich an die „Grenzen des Sagbaren vorzutasten“ (Wolf Schneider in *Deutsch für Profis*)? Verena Winiwarter, erste Professorin für Umweltgeschichte in Österreich, sagte vor kurzem in einem Interview, sie lese in ihren Vorlesungen Gedichte vor, denn Poesie sei Schule für Prägnanz im Ausdruck. Für Historiker sei es nicht gleichgültig, ob sie in der Geschichte der Welt einen „Aufstand“, eine „Rebellion“ oder eine „Revolution“ beobachteten. Autoren sind Menschen, die am meisten und mit größter Leidenschaft über Sprache nachdenken, alle Schriftsteller aller Zeiten und Räume verbindet das Streben nach einer genauen und ausdrucksstarken Sprache. Eine Philo-Logie, die diesen Reichtum nicht mehr erforscht und bereitstellt, verdient ihren Namen nicht.

Wahr ist allerdings, dass wir in der Literaturdidaktik vieles tun, um den Zugang zu Texten zu erschweren: mit einer pompösen Fachsprache, mit einer Menge unnötiger Begriffe, mit Namen, Titeln und biographischen Daten ohne Zusammenhang. Es erstaunt auch, wie wenig in Seminaren zur Literatur von eben den Wörtern, die erst ein literarisches Werk schaffen, die Rede ist, wie wenig über sprachlichen Ausdruck und auch sprachliche Schönheit nachgedacht wird. Musiker schulen ihre Ohren für Töne und Köche ihren Sinn für Geschmäcker, auf der Philologie sind Wörter oft Nebensache. Diskutiert wird über Inhalte, geprüft werden Inhalte, im schlechtesten Fall Inhaltsangaben (von Studenten mittlerweile leicht zu beziehen über das Internet), die dem Reichtum des literarischen Werkes gar nicht gerecht werden. Freilich lässt sich dann auch, hier kommen wir zum Ausgangsargument zurück, der Nutzen von Literatur für das Erlernen einer Sprache kaum noch begründen.

Noch schlechter als der Literatur geht es einem Kind, das einst als ein stolzes galt, der Rhetorik. Zu Recht, werden viele meinen: Was bringt es uns denn, wenn wir Listen mit Figuren studieren, deren Namen überdies kompliziert sind: Synästhesie, Hysteron proteron, Hendiadyoin... Dazu die immer gleichen Beispiele: *Achill – Löwe* = Metapher, *schwarze Milch* = Oxymoron, *Glas für Glas Wein* = Metonymie. Die wesentliche Frage aber fehlt: Welchem Ausdrucksbedürfnis entsprangen diese Figuren, und was tragen sie zur Energie eines Textes bei? Hier hat eintönige Lehre ein ganzes Wissensgebiet ruiniert. Denn die klassische Rhetorik hätte ganz anderes und viel mehr zu bieten. Rhetorik ist die Kunst der effektvollen Gestaltung von Rede und Text, in allen Teilen und Phasen der Produktion. Sie umfasst die Anordnung der

Argumente ebenso wie den Einsatz der Stimme oder die beste Art, das Publikum zu gewinnen. Letztlich erforscht sie aber die Verbindung von Sprache und Denken. Kein Aktualitätsbezug? Quintilian schenkt der Frage, ob Witze im Gerichtssaal angebracht seien, mehrere Absätze. Und er beginnt seine *Ausbildung des Redners* mit der Frage, ob die Amme griechisch oder lateinisch mit dem Kleinkind sprechen solle und rät, Montessori vorwegnehmend, den Kindern Buchstaben aus Elfenbein zum Spielen zu geben. Die Beispiele dieser Autoren sind so fesselnd wie das wirkliche Leben und könnten an viele Orte unserer heutigen Welt passen: „Wohin soll ich Unglücklicher mich wenden? Wohin soll ich gehen? Zum Kapitol? Es trieft vom Blute meines Bruders. Oder in mein Haus? Um meine Mutter in ihrem Jammer klagend und mutlos zu sehen?“ (Cicero, *De Oratore*, III, 16, 214.)

Nun ist die Fähigkeit, gut zu schreiben und effektiv zu sprechen, auch in der aktuellen Welt gefragt, jeder Politiker sorgt sich um den Einsatz der Stimme, jeder Redner denkt über die beste Anordnung der Gedanken nach – und ein Werbetexter ganz gewiss. Das „richtige Wort finden“, damit mühen sich Juristen ab, Psychologen, Diplomaten, Priester ... Eine Kollegin berichtete mir jüngst von einem Projekt, das die passende Sprache für Ärzte, die Schwerstkranke therapieren, untersucht. Doch wird diese Sprachkompetenz nicht mehr oder nur wenig an Schulen und Universitäten gelehrt; dafür in (teuren) Rhetorik-Seminaren, zuständig dafür sind nicht mehr Philologen, sondern Stimm- und Kommunikationstrainer.

Eine Literaturwissenschaft mit Aktualitätsbezug müsste sich wieder für das Gewicht und die Farbe der Wörter interessieren. Dann hätte sie in einer Welt, in der Wirklichkeiten vor allem über Texte geschaffen und kommuniziert werden, sehr viel beizutragen. Anstatt das engagiert zu vertreten und zu verteidigen, ließen sich Philologen allzu sehr vor den interdisziplinären Karren spannen, meinten, sie müssten so viel von Soziologie, Wirtschaft, Politik, Filmtheorie einbringen, wie es die Experten dieser Fächer täten. Dagegen ist nichts einzuwenden und gerade der Dialog mit Nachbardisziplinen befördert Erkenntnisse in der eigenen. Doch darf dabei der Kern des eigenen Faches nicht verloren gehen. Keinem Mediziner würde man zumuten, er müsse im Zeichen fächerübergreifenden Forschens darauf verzichten, den menschlichen Körper, seine Funktionen und Leiden zu studieren. Warum gibt die Literaturwissenschaft so leichtfertig ihre ureigenen Bereiche auf?

Doch nicht so viel Galle! Es gab und gibt Tausende Versuche, Literatur engagiert zu lehren. Wolfram Groddecks *Reden über Rhetorik* gibt eine ausgezeichnete Einführung in die Stilistik. An der Wiener Romanistik wird *Wissenschaftlich Schreiben mit kreativen Methoden* angeboten, allerdings als Freifach. Auch das Studententheater – die Jesuiten erkannten schon im 16. Jahrhundert seinen pädagogischen Wert und zogen nicht wenig Gewinn daraus – lebt fort: Im Dezember 2014 sah ich am Instituto Cervantes in München eine großartige Dramatisierung von Cortázar's *Rayuela*, erarbeitet von Studenten der Münchner Romanistik, am Día del libro 2015 (dem 23. April, Todestag von Cervantes und Shakespeare) brachten Wiener Studenten in Eigenregie ein Kapitel des *Quijote* auf die Bühne, ebenfalls am Instituto Cervantes. Allerdings müssen die Gärtchen lebendiger Lehre gegen Finanzplaner erkämpft werden und auch gegen den Willen zum flächendeckenden europäischen Standard, der wenig fruchtet und viel schadet. An der Wiener Romanistik wurde es üblich, Literatur im ersten Semester über *multiple choice* abzufragen, denn das erleichtert die rasche elektronische Auswertung. *Multiple choice* verlangt das Erkennen des Richtigen, nicht mehr. Damit ist jedoch auch vernetzte Diskussion im Hörsaal vom ersten Tag an beschädigt; die meisten Hörer wollen nur mehr das hören, was ihnen für das richtige Ankreuzen nützt. Kaum einer erinnert sich daran, dass Universitäten Orte sein sollten, an denen neu und anders gedacht werden darf.

Zurück zur Lage der Literatur: Ein zweites Vorurteil suggeriert, dass Literatur nur in alten, merkwürdig riechenden Büchern aufbewahrt sei. Diese werden, es lässt sich nicht leugnen, mitsamt den Regalen aus immer mehr Wohnzimmern entfernt. Kenntnis der Klassiker wird nicht mehr als bürgerliches Bildungsgut eingefordert. Warum aber die Klassiker nicht dennoch weiter studieren? Warum sollte das Beste der Kultur nicht bewahrt werden, so wie seltene Pflanzen geschützt werden, unabhängig davon, ob es auch rezipiert wird? Niemand würde fordern, dass Beethoven oder Velázquez als herausragende Manifestationen des menschlichen Geistes nur solange erforscht werden sollten, als Menschen in Konzerthäuser oder Museen strömen.

Zu diesem sollte aber ein zweites Argument kommen, das heute eher überzeugen könnte: Wenn auch Homer, Garcilaso de la Vega oder Ana María Matute seltener anzutreffen sind als noch vor zwanzig oder dreißig Jahren, so ist deshalb *das Literarische* nicht weniger präsent in unserer Welt. Im Grunde untersuchen Philologen ja nicht Bücher, sondern die Art und Weise, in der

Erfahrung gedanklich organisiert, dabei durch Zuschuss von Phantasie verwandelt und schließlich sprachlich geordnet wird. So sind Philologen Experten für alle Erzählungen, seien es die Geschichten, die am Wirtshaustisch erzählt werden oder die Novellen von María de Zayas. Die Macht *erfundener* Geschichten können sie nicht nur an Märchen studieren, sondern im Kino, an Computerspielen und den Nachrichtensendungen des Fernsehens. Rhythmisch gesteigerte Sprache findet sich nicht nur im Theater, sondern in Moscheen oder Parlamenten, und sie tönt aus jedem Radiosender. Die Fragen, die Platon und Aristoteles stellten, sind immer noch bedeutsam für unsere ganze Gesellschaft: Was für Geschichten erfinden Menschen und warum? Welche sind besonders wirkmächtig? Wie sind diese gebaut? Wie wirkt das historisch Belegte mit dem Erfundenen zusammen? Wie ist es möglich, dass uns erfundene und vorgetäuschte Gefühle auf einer Kinoleinwand oder in einem Theater so tief bewegen? Und warum waren manche Erzählungen so erfolgreich, dass sie Jahrhundert für Jahrhundert aufs Neue erzählt wurden? Literaturwissenschaft kann von Soziologie, Medientheorie, Kognitionsforschung und anderen Disziplinen Wesentliches lernen. Es sollte aber ebenso betont werden: Die Fragen und Antworten der Literaturwissenschaft sind für alle anderen Fächer, die Sprache, Fiktion, Imagination, Erzählung, Drama und Rhythmus behandeln, von größtem Interesse.

Eine dritte Meinung, die immer lauter ertönt, verdient einen kurzen Kommentar. Diese besagt, es könne uns nur die Literatur interessieren, die aktuelle Probleme spiegle und bespreche. Die These hält keiner Prüfung stand. Jeder seriöse Wissenschaftler, egal welchen Faches, weiß es, in der öffentlichen Diskussion wird es immer wieder vergessen: Erkenntnis ist nicht unmittelbar an das gebunden, was beobachtet wird, sie entspringt der Analogie- und Modellbildung. Darwin entwickelte seine Theorie von der Evolution durch genaues Studium irgendwelcher Muscheltiere. Was er dabei über die Muscheltiere erfuhr, ist nebensächlich. Entscheidend waren die Erkenntnisse über die Art, in der Genetik und Lebensraum zusammenspielen. Die Namen der Patienten von Sigmund Freud geben heute nur noch Stoff für Anekdoten ab, die allgemeinen Einsichten in die Psyche, die er aus den Fällen und Einzelschicksalen bezog, leben fort.

Große Literatur hat sich nie darauf beschränkt, Alltag abzuschreiben. Sie gibt Auskunft über menschliche Grundsituationen, bei Aischylos oder Homer ebenso wie im Gegenwartsroman. Fragen von Macht, Verrat, Loyalität, Freundschaft, familiärer Bindung sind bei Cervantes und Tirso de Molina

ebenso tief gestellt wie in der neuesten Literatur. Das volle Menschenleben ist für die Literatur immer faszinierend, egal an welchen Ort oder in welche Zeit sie hinein greift. Die Psychologie beruft sich nach wie vor auf den Mythos, um menschliche Konflikte und Verstrickungen zu verstehen: Ödipuskomplex, Narzissmus ... *Achillesfersen*, *Trojanische Pferde* und *Des Kaisers neue Kleider* gibt es heute noch, ebenso *Kämpfe gegen Windmühlen* und die Obsessionen des Don Juan. Sollen Schule und Universität darauf verzichten, diese elementaren Erzählungen weiterzureichen?

Die neuere und neueste Literatur wären ohne die alte Literatur auch gar nicht denkbar: Borges inspirierte sich an den Träumen der Antike und der altgermanischen Mythologie. Ohne den Quijote gäbe es den halluzinierenden Zwölfzeiler von Kafka nicht, der den Titel *Die Wahrheit über Sancho Pansa* trägt. Und selbst ein mexikanischer Starautor unserer Tage, Yuri Herrera, schreibt nicht, ohne dabei die *Celestina* und die Bibel zur Hand zu haben. Gabriel García Márquez, Nobelpreisträger für Literatur des Jahres 1982, eröffnet in seiner Autobiographie, welche er für die modernste aller Erzählungen hält, was die Technik der Enthüllung anlangt: Diejenige von Sophokles, aus dem fünften Jahrhundert vor Christus, in der einer sich daranmacht, einen Mord aufzuklären, um am Ende zu erkennen, dass er selbst der Mörder ist.

Warum sollte uns nur eine Literatur interessieren, in der wir dieselben Wohnblocks, Tankstellen und Autobahnen finden, die uns ohnehin im Alltag umgeben? Ein Beispiel aus der Schule möge zeigen, dass Nutzen für die Gegenwart mehr ist als Wiedererkennen des Bekannten: An einem Wiener Gymnasium werden Schüler mustergültig auf das wirkliche Leben vorbereitet: Umweltbewusstsein, *fair trade*, Drogen, Migration. Ein Effekt war jedoch, dass sich manche Schüler von der Masse ungeordneter Wirklichkeit überfordert fühlen und nicht fähig sind, diese auch sprachlich zu verarbeiten. Also machte ein Lehrer den Vorschlag, einen *debate club* einzuführen; große Zustimmung bei den Kollegen und die Anregung, Grundlagen dazu, wie sich eine Rede gestalten ließe, könnten mit Mark Anton aus *Julius Caesar* von Shakespeare gelegt werden...

Manche meinen heute, das Fach sei nur zu retten, indem wir die Lehre auf das Allerneueste beschränken, Philologie wird zur Filiale des Literaturmarkts oder schlechteren Falls der Kulturindustrie. Und freilich ist es bequem, wenn sich der Medienkonsum der Freizeit ohne Übergang in den Hörsaal fortsetzt und wir angehenden Philologen höchstens noch Literaturver-

filmungen der neuesten Literatur zumuten (das ist etwa so, als würde die Kunstgeschichte beschließen, Malerei beginne mit Picasso und Miró, Tizian und Velázquez seien aber veraltet). Solche Versuche, durch falsch verstandene Anpassung zu überleben, werden uns nicht retten. Literaturwissenschaft wird nur bestehen, wenn sie weiter die Vielfalt aller Zeiten und Räume erforscht und vermittelt, also ganz bewusst Inhalte bietet, die Fernsehen und Internet vordergründig nicht bieten. Das können nur Lehrer leisten, die aus dem Vollen schöpfen und der Muse mehr als Höflichkeitsbesuche abgestattet haben. Nur sie werden das Beste für jede Lernstufe auswählen und ihre Texte für immer neue Persönlichkeiten und Bedürfnisse didaktisch aufbereiten. Die Strategie, Lehrern in der Ausbildung nur das und soviel mitzugeben, wie als Stoff gleich ins Klassenzimmer getragen werden kann, ist mit einer solchen Vorstellung von Lehre als Dialog mit Individuen aber völlig unvereinbar.

Betrachten wir zuletzt das Gebiet, um das es am schlechtesten bestellt ist, die Metrik, dieses eigentümliche Kapitel aus der Schule der alten Zeit. Wer hat sie nicht gehasst oder bestenfalls als vorübergehendes Übel ertragen? Verse zählen? Reimschemata bestimmen? Strophenformen lernen? Trochäus, Daktylus, Anapäst bzw. Elfsilber oder Alexandriner! Dafür sollte kein Geld ausgegeben werden! Und nun ist es auch soweit: Wer an einem philologischen Institut ein Seminar zu Metrik anbietet, wird selbst bei Kollegen Stirnrnzeln und Skepsis hervorrufen.

Ich glaube dagegen, Metrik könnte ein brandaktuelles Fach sein. All die sprachlichen Erzeugnisse, die uns für immer im Gedächtnis bleiben, tun es, weil ihre Schöpfer wussten, wie Klänge, Betonungen und Pausen zu setzen waren, um der Sprache größtmögliche Wirkung zu geben, und: weil sie darin geschult waren. Das gilt für Werbetexte, für Joaquín Sabina oder für das Theater der Klassiker: „que toda la vida es sueño, | y los sueños sueños son.“ In der Metrik, wie sie die Antike verstand, ging es nicht um trockene Begriffe und fades Silbenzählen, es ging um Rhythmus als Urprinzip des Lebens, um das Zusammenspiel von Körper, Emotion und Bedeutung, um die geheimnisvolle Ebene der Wahrnehmung, auf der Sprache wirkt, bevor wir verstehen, was sie bedeutet. Studenten sprechen gerne Poesie im Chor, schreiben gerne assonante oder konsonante Reime, üben sich gar in der Kunst, in den vierzehn Versen eines Sonetts einen paradoxen Sachverhalt prägnant und mit überraschender Schlusszeile zu entwickeln. Es kommt auf die Weise an, in der sie dazu ermuntert werden. Nebenbei könnte dabei auch das Gefühl

für Proportion, für Harmonie, für Wohlklang geschult werden, ja das für Schönheit – möglicherweise sollte sogar das Teil eines Bildungsprogramms sein, das im Menschen mehr als Rohstoff für den Arbeitsmarkt sieht.

Rezensionen

- Michael Bernsen, *Geschichten und Geschichte: Alessandro Manzonis ‚I promessi sposi‘*. 273
 Friedrich Wolfzettel
- Das vielfältig Böse in der Gegenwartskultur Spaniens und Lateinamerikas. . . 279
 Zu Susanne Hartwigs Sammelband *Culto del mal, cultura del mal*
 Hubert Pöppel
- Krise der Männlichkeit als identitäres Spielfeld 285
 Zum Sammelband *Der verfasste Mann: Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900* von Gregor Schuhen
 Markus Alexander Lenz
- Post vom weißen Tyrannen 291
 Erste kommunikations- und mediengeschichtliche Monographie zu Grimms *Correspondance littéraire* – Kirill Abrosimovs *Aufklärung jenseits der Öffentlichkeit*
 Jonas Hock

Michael Bernsen, *Geschichten und Geschichte: Alessandro Manzoni, I promessi sposi*

Friedrich Wolfzettel (Frankfurt am Main)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Bernsen, Michael; Manzoni, Alessandro; I promessi sposi; Historischer Roman; Dekonstruktion; Intertextualität

Michael Bernsen, *Geschichten und Geschichte: Alessandro Manzoni, I promessi sposi*, Literatur. Forschung und Wissenschaft 32 (Berlin: LIT Verlag, 2015), 261 S.

*

**

Ein bescheidenes Buch, aber ein großer Wurf, der in didaktisch-methodischer und in inhaltlicher Hinsicht neue Wege einschlägt und ein neues Paradigma in der Manzoni-Forschung erprobt. Der beziehungsreiche Titel weist den spätaufklärerisch sozialisierten Romantiker Manzoni als einen Autor aus, der auf dem Höhepunkt von Historiographie und unter dem Eindruck des europäischen historischen Romans über Geschichte und historische Gattungstraditionen verfügt und die soziale Zeitenwende intertextuell als literarische Zeitenwende verortet. Die dezidierte Absage des Autors an das Modell des historischen Romans à la Walter Scott impliziert nach Bernsen zugleich das kunstvolle Spiel mit einer nur scheinbar obsoleten Tradition, die für die Moderne reinstrumentalisiert wird. Die ironische Verfügung über die Erzählgattungen dient eben dazu, die „Geschichte von der Moderne“ (1) als Reflexion über die Tradition zu dokumentieren, ähnlich wie in inhaltlicher Hinsicht der „Sieg der einfachen Leute, der ‚umili‘, über die heimischen Feudalherren“ „die Geschichte von der Moderne als einer politischen Revolution“ erzählt. (1) Ein meisterlicher didaktischer Schachzug des Vfs. besteht darin, dieses Verfügen über die Gattungen jeweils durch einen zweisprachigen Textauszug am Anfang der Kapitel zu veranschaulichen. Die Pluralität der Gattungstraditionen, „die Lust an der Kontingenz, an der Zerstörung der geordneten Erzählweise des historischen Romans“ (4), verweist danach auf die Krise der „Monokausalität“ (4) der historischen Episteme, des „historiographischen Ordnungsdenkens“ (5), und bezeichnet die Modernität eines Autors, der aus den herkömmlichen patriotischen und heilsgeschicht-

lich konfessionellen Kategorien herausgelöst wird und dessen Verdienst so gerade nicht – wie oft in der älteren Forschung – in der Bündelung der historiographischen Konzeption der Romantik, sondern in deren „spielerischer Hinterfragung“ besteht.

Zentral ist die These, wonach die Form des *Romans* aus einer Vielzahl *novellistischer* Formen (9) besteht. Die quasi allegorische Funktion der Mailänder Pest verweise nämlich auf Boccaccio zurück und könne in metapoetischer Perspektive auch als Ausdruck der Krise der zeitgenössischen Episteme verstanden werden (4–5). *I promessi sposi* sind nach dieser dekonstruktivistischen Lesart das Gegenteil einer patriotisch lokalisierbaren Modellgattung des italienischen *romanzo storico* (das Umfeld des *romanzo storico* wird gleichwohl von Bernsen vielleicht etwas zu sehr vernachlässigt); der Roman ist ein aufgeklärtes „Spiel mit Erzählformen“ (9) einschließlich der Formen der Geschichtsschreibung (mit der sich der Autor bekanntlich nicht nur durch seine Bekanntschaft mit Augustin Thierry in Paris intensiv beschäftigt hatte). Manzonis Widerstand gegen den traditionellen, handlungsintensiven historischen Roman und das Ideal einer scheinbar lückenlos erklärten Geschichte wird von Bernsen als zutiefst aufklärerischer Widerstand gegen vorgegebene Erklärungsmuster und als Versuch gedeutet, „einem Teil der Geschichte des menschlichen Geistes nachzugehen“ (195).

Bernsens eindrucksvoller ‚Befreiungsschlag‘ unter dem Stichwort Pluralität, der sich „an Studenten sowie Lehrende in Hochschule und Schule nicht nur italianistischer Provenienz“ (1) wendet, streift im Übrigen nicht zufällig die seinerzeit nur wenig beachtete Frankfurter Dissertation von Piero Alberti, *I porcellini d'India e il pastorello*¹, in der das klerikal-providentialistische Paradigma der Forschung mit Blick auf ein Gleichnis mit den Meerschweinchen in Kap. XI ad absurdum geführt und die These eines Romans ohne Helden vertreten wird.

Methodisch könnte man von einem gattungszentrierten ‚close reading‘ sprechen, das dem Vf. Gelegenheit gibt, ein breites gattungsgeschichtliches Feld seit dem Mittelalter mit Blick auf die jeweilige Refunktionalisierung durch den Autor abzustecken. Der These entsprechend ist die Argumentation mithin im Einzelnen betont intertextuell. Die Summe der Einzelinterpretationen entwirft das Gesamtbild einer experimentellen Erzählweise, die zugleich wesentliche Etappen der Manzoni-Forschung in einem neuen Licht

¹ Piero Alberti, *I porcellini d'India e il pastorello. Personaggi dei ‚Promessi sposi‘ di Manzoni: fine di un messaggio cattolico* (Roma, Armando: 2001).

erscheinen lässt. An den Fortgang der Romanhandlung gebunden, schreitet der Vf. gleichsam sukzessiv die als Beispiel ausgewählten Episoden ab, um den Befund der eingangs postulierten Modernitätsthese zu differenzieren. So endet das eingangs evozierte Landschaftstableau, das auf den ersten Blick in der Tradition pittoresker und sublimer Landschaftsdarstellung zu stehen scheint, letztlich in einer deskriptiven „Orientierungslosigkeit“ (21), die nach dem Vf. die problematische „Selbstaffirmation“ (22) des Betrachters in den Blick rücken soll. Mit Verweis auf die zeitgenössische Moralistik um Stendhal diagnostiziert Bernsen das Gegenteil einer ästhetisch geordneten Landschaft, nämlich den „Verlust eines die Landschaft ordnenden Sehens“ (24) und die Desorientierung des historischen Betrachters. Von Anfang an geht es mithin paradigmatisch um das Thema des Kontrollverlusts, der dem scheinbaren erkenntnistheoretischen Optimismus des zeitgenössischen historiographischen Denkens entgegengesetzt ist. Die eingangs geschilderte Landschaft hat im Übrigen nach dem Vf. ihre Entsprechung in Renzos Weinberg mit seinem wucherndem Wachstum und seinen Wetzschäden am Ende des Romans (Kap. 33). Bernsen interpretiert den Weinberg als „komplexe Form der Allegorie“ im modernen Sinn und als Ausdruck der Verweigerung gegenüber dem „Ordnungswillen des Betrachters“. (207) Die Dekonstruktion bleibt das beherrschende Schema aller Kapitel. Gleich nach der Einleitung bringt die Episode von Renzos Besuch beim Rechtsanwalt Azecca-Garbugli die Tradition des Kasus und damit das Problem der Geschichte als einer „Aneinanderreihung sich ständig anders präsentierender Wechselfälle“ (37) ins Spiel; sie zeigt, „dass man eine Geschichte nicht so einfach erzählen kann“ (39). Das Gegenteil des Kasus, das erbauliche Exemplum des Fra Galdino in Kap. 3, stellt nach Vf. nicht nur die providentiell-katholische Lesart in Frage (43), sondern problematisiert auch die exemplarische Lesart der Geschichte insgesamt. In Bezug auf die Helferfigur des Padre Cristoforo geraten nämlich Heiligenlegende und literarisches Porträt in ein merkwürdiges, weil widersprüchliches „Spannungsverhältnis“ (73). Oder betrachten wir das Verhältnis von Fabliau und Schauroman bei der Entführung Lucias, wo der Vf. mit dem Autor ein Durcheinander (*imbroglio*) des Geschehens und die Unmöglichkeit einer geradlinig-monokausalen Darstellung betont (95). Das Muster des pikaresken Romans, der keine positive Geschichtstheorie kennt, kommt da als Stichwort gerade recht. Am Beispiel der Brotunruhen in Mailand zeigt der Vf., dass die seit Goethe immer wieder vertretene These eines angeblichen Bruchs zwischen Geschichte und Fik-

tion, der Rolle des Historikers und der Rolle des fiktionalen Autors, nicht greift: „Romanhandlung und Historiographie werden unter die gleichen erzählerischen Vorbehalte gestellt“ (131). Es geht, so die These der „Modernität“ (131) des Romans, um die „groteskisierende Erzählung einer Realität, die niemand zu kontrollieren weiß“ (108). Die Aktanten der Geschichte werden wie die Meerschweinchen in der genannten Dissertation von Piero Alberti (112) von Antihelden präsentiert.

Historiker und Erzähler bleiben sich von Anfang an nahe. So auch im Fall der berühmten und eigentlich überflüssigen Geschichte der Monaca di Monza, die – über die Tradition der *histoire tragique* und des aufklärerischen Klosterromans hinweg – die psychologische Fallstudie einer Vater-Tochter-Beziehung, der „Unterwerfung unter ein mächtiges ‚Über-Ich‘“ (141), darstellt. Wieder übernimmt der Roman Manzonis die Funktion der Kommentierung und Ergänzung der Tradition:

Die Geschichte schließt damit eine Lücke, die der aufgeklärte Klosterroman und die Klostergeschichten hinterlassen hatten: die der psychischen Introspektion und der Analyse eines unvermeidbaren Zusammenwirkens unterschiedlicher psychischer Mechanismen. (141)

Geschichte als Zusammenspiel unterschiedlicher, auch sozial verortbarer Erklärungshypothesen. Um die Neuverortung des Brigantenschemas, den Mirakelglauben der „kleinen Leute“ (156) und die Psychologisierung des Bekehrungsmotivs geht es in der Geschichte des Innominato, für den Lucia zur „Erlöserfigur“ (153) wird. Letztlich ist die Bekehrungsgeschichte nach dem Vf. „eine Gegengeschichte zu der der Monaca di Monza“ (157).

Tatsächlich erweist sich das methodische Vorgehen Bernsens immer da besonders überzeugend, wo es um scheinbar erbauliche Tendenzen geht. So etwa auch im Falle des Porträts des Kardinals Federigo Borromeo, des „exemplarischen Vertreter(s) des Guten, Wahren und Schönen“ (175), der in Wahrheit aus aufgeklärter Sicht als nicht ganz unschuldiges Opfer der Borniertheit seiner Zeit erscheint. Das Kapitel über Manzonis „historische Mythenforschung“ in Bezug auf die Mailänder Pest und seine, in Kap. 31 geäußerte These einer „massa enorme e confusa di pubblica follia“ schließt inhaltlich hier an. Das Stichwort „follia“ führt zum Kapitel über Legende, Märchen und Antimärchen, wo der Vf. Zeichen „einer humoristischen Betrachtung der Dinge des menschlichen Alltags“ (228) sieht. So etwa in der z. T. grotesken Dekonstruktion der Heiligenlegende Lucias und in dem – dem sog. griechischen Roman entlehnten – scheinbar märchenhaften Schluss, der sich in

Wahrheit als „Antimärchen“ entpuppt.

Zusammenfassend:

Die reklamierte Originalität des Romans besteht in einer konsequenten Reflexion der erzählerischen Strukturen und Verfahren mit dem Ziel, deren Funktionen zu entlarven und dem Leser damit aufzuzeigen, auf welche Weise und mit welchem Ziel er für die Geschichte eingenommen werden soll. (230)

Die Originalität des Vf. besteht in der Art und Weise, wie sukzessiv ein breiter, gattungsgeschichtlicher Hintergrund seit dem Mittelalter in den Dienst ironischer Dekonstruktion historischer Mythen bzw. kritischer historiographischer Reflexion gestellt wird. Eine umfangreiche, weiterführende Bibliographie rundet diese ungewöhnlich gelungene Arbeit ab (in der nur wenige Lapsus zu vermerken sind: S. 20 muss es wohl Torquato Tasso statt Bernardo Tasso heißen; S. 106 ist das Datum 1638 statt 1628, und S. 108 steht Tauschein für Taufschein). Schade, dass Bernsen am Ende nur sehr knapp auf Manzonis Auseinandersetzung mit der Geschichtsschreibung und gar nicht auf dessen spätere Radikalisierung in Bezug auf die Möglichkeit eines ‚historischen Romans‘ eingeht. Die vorgeführte Interaktion von Fiktion und Geschichte weist den Autor auf jeden Fall als Vorläufer moderner, mythographischer Ansätze aus, als einen Autor von Fiktion, für den hinter jeder einzelnen ‚Geschichte‘ immer zugleich die Frage nach *der* Geschichte steht, eben dem titelgebenden Verhältnis von Geschichten und Geschichte. Für die kurzweilige und dennoch eingehende Darstellung dieses komplementären Verhältnisses verdient Bernsen unsere Bewunderung.

Das vielfältig Böse in der Gegenwartskultur Spaniens und Lateinamerikas

Zu Susanne Hartwigs Sammelband *Culto del mal, cultura del mal*

Hubert Pöppel (Regensburg)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Das Böse; Spanien; Lateinamerika; Hartwig, Susanne

Susanne Hartwig, Hrsg., *Culto del mal, cultura del mal: realidad, virtualidad, representación*, Ediciones de Iberoamericana 72 (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2014).

*

**

Das Böse und seine Darstellung in zeitgenössischen Werken der spanischen und lateinamerikanischen Kultur konzeptionell zu fassen und zu analysieren, nimmt sich dieser Band vor. Für eine deutschsprachige Rezension ergibt sich jedoch ein vorgängiges Problem mit der Terminologie. ‚El mal‘, ‚lo malo‘ entspricht eben nicht vollständig dem ‚Bösen‘. Isabel Maurer Queipo bringt es in ihrem Beitrag auf den Punkt, wenn sie mit Graciela Hierro ‚el mal‘ in vier Kategorien aufspaltet (136f.): ‚el mal natural‘ oder ‚físico‘, also das grundlegende Schicksal des von Krankheit und Tod geschlagenen Menschen; ‚el mal cultural‘, worunter sie gesellschaftlich bedingte und hervorgebrachte Übel wie Armut, Rassismus, Sexismus, Krieg versteht; ‚el mal moral‘, das, in Einheit mit dem ‚mal metafísico‘, das Böse in der Auflehnung gegen die Gesellschaft und ihre Gesetze bzw. gegen Gott und seine Gebote meint. Hinzuzufügen wäre schließlich mindestens noch eine fünfte Modalität, nämlich ‚lo estéticamente malo‘, das in einer hier immer bewusst eingesetzten Abweichung von den jeweils geltenden Normen des gelungenen Kunstwerks bestünde, mithin z.B. ein schlechtes Schreiben.

Die zentralen Fragen des Sammelbandes lassen sich im Prinzip daraus entwickeln: Wie kommt ‚el mal‘ als uns ständig und in vielfältigen Formen umgebendes Phänomen der Realität in die Kunst, die Medien und die Literatur? Wie wird das Böse dort dargestellt, repräsentiert, imaginiert, fiktionalisiert? Wie bestimmt sich das Verhältnis von Ethik und Ästhetik in den jeweiligen kulturellen Kontexten. Welche anklagenden, erinnernden, aber auch,

etwa im Umfeld einer repressiven Moral, befreienden Funktionen kann die ästhetische Bearbeitung des Bösen erfüllen? Wie entgehen die untersuchten Werke der Falle, ungewollt der Faszination des Bösen Vorschub zu leisten, ohne jedoch gleich in didaktisch-axiologische Darstellungsweisen abzugleiten?

Diese letzte Frage stellt Susanne Hartwig (21–42) konkret an Roberto Bolaños Roman *Estrella distante* von 1996, in dem der Dichter und Fotograf Carlos Wieder die Rolle des absolut Niederträchtigen und Bösen einnimmt. Während der Diktatur Pinochets foltert er seine Opfer zu Tode, um sie dabei mit dem Ziel zu fotografieren, das absolut autonome Kunstwerk zu erschaffen. Diesem jedoch räumt der chilenische Autor keinen Platz ein. Die Bilder werden nicht beschrieben. Sie verbleiben, wie vieles andere in Bolaños Text, in der Ambivalenz und Ambiguität. Ein voyeuristisches Lesen wird unterbunden. Die böse Tat, das Böse, oszilliere dadurch, so Hartwig, zwischen dem Gezeigten und dem Imaginierten, zwischen der Realität und Virtualität. Letztlich wird der Leser, ohne die Hilfe einer moralischen Wertung, ohne die Hilfe des ebenfalls ambigen Erzählers, auf seine eigene Phantasie und seine Verantwortung zurückgeworfen.

Wie kann man über das Böse schreiben, ohne es in den Mittelpunkt zu stellen und damit zu glorifizieren? Das Werk Roberto Bolaños kreist um dieses Thema, und nicht umsonst begegnen uns seine Romane und Erzählungen immer wieder in diesem Band. José González-Palomares (63–72) hebt dabei am Beispiel des Kapitels „La parte de los crímenes“ von 2666 hervor, dass die Darstellung der Frauenmorde von Ciudad Juárez vor allem auf der eintönigen Wiederholung des Grauens durch die nahezu neutral vorgetragene Aufzählung von Orten, Namen und Fakten basiert, ohne Opfer oder Täter zu Wort kommen zu lassen.

Eine zentrale Rolle spielen Bolaños *La literatura nazi en América* und 2666 auch bei dem wahrlich anregenden Beitrag von Daniel Graziadei (169–182). Anhand der Bewegungen *McOndo* und *Crack* sowie an mehreren französisch-, englisch- und spanischsprachigen Romanen Lateinamerikas und der Karibik untersucht er die Einbeziehung von Elementen des *trash* und *pop*, der Metafiktion, der transmedialen Hybridisierung, der Transkulturation in den Themenbereich der Diktatoren, der Gewalt und des Bösen, der noch vom Boom und dem Magischen Realismus als typisch lateinamerikanisch dargestellt worden war. Dieser Zusammenprall heterogener Diskurse beschränke zwar einseitig ethische Lesarten, öffne jedoch ganz neue, globale

Perspektiven.

Ganz auf die Darstellung der Diktatoren, speziell auf den Unterschied zwischen den schon klassischen Diktatorenromanen (García Márquez, Roa Bastos, Asturias etc.) und den jüngeren literarischen und filmischen Bearbeitungen der Militärdiktaturen der 1970er Jahre (Martín Kohan, Luis Gusmán, Pablo Larraín, wieder Bolaño u.a.) konzentriert sich Benjamin Loy (183–198). Hannah Arendts These von der „Banalität des Bösen“ dient ihm dabei als Richtschnur, um die in den jüngeren Produktionen und Texten so deutlich aufscheinende Alltäglichkeit, Belanglosigkeit, Simplizität in der Sprache und Einförmigkeit in der Handlungsführung in Korrelation zu setzen mit dem grundlegenden Wandel der Machtstrukturen und Gewaltdiskurse, der den Übergang von den charismatischen, auf öffentliche (Selbst)repräsentation angewiesenen caudillo-Diktatoren früherer Jahre hin zu den technokratischen, aber grauen Militärmachthabern vom Stile eines Videlas oder Pinochets kennzeichnet.

Noch einmal taucht Bolaño schließlich bei Annette Paatz (117–130) mit seiner Formel „literatura + enfermedad = enfermedad“ auf. Paatz geht dabei auf die Suche nach den Spuren des ‚mal‘ in *El pasado* des Argentiniers Alan Pauls und findet sie zunächst in Verweisen auf die Kulturgeschichte des Bösen seit der Romantik. Sehr viel spezifischer jedoch in einem Exkurs des Romans, der über den Künstler Riltse handelt. Dieser entwickelt mit *Sick Art* eine ganz eigenständige, extreme, ja perverse Kunstform, indem er sich kranke – unzureichend übersetzt: maligne – Teile seines Körpers herausoperieren lässt und sie in Kunstwerke transformiert. Die Ästhetik, die Kultur, der Kult des Bösen wird auf diese exzessive und transgressive Weise von ihren kulturhistorischen Ursprüngen an die, so Paatz, postmoderne Gegenwart gebunden.

Die Problematik, das Böse zu zeigen und es allein damit schon für den Konsum freizugeben, stellt sich im Medium Film in noch schärferer Form als in der Literatur. Dabei ist der Gattung des Dokumentarfilms per se eine Grenze eingezogen. Konkrete Gewaltdarstellungen dürfen dort aus ethischen und rechtlichen Gründen nicht vorkommen, wollen Kameramann und Regisseur sich nicht mitschuldig machen an den vor der Kamera begangenen Taten. Christian von Tschilschke (43–60) untersucht nun zwei Werke des Brasilianers Jose Padilha, den Dokumentarfilm *Ônibus* und den Spielfilm *Tropa de Elite*, die beide um das kreisen, was Giorgio Agamben die Grauzonen der Demokratien, den „Ausnahmestandard“ nennt, also staatlich legitimierte und doch nicht zu legitimierende Gewalt. Das Anliegen beider

Kinoproduktionen wäre dann in gewisser Weise, Übergriffe der brasilianischen Polizei als den Normalzustand zu denunzieren. Indem Padilha jedoch die Grenzen zwischen Fiktionalität und Dokumentarischem aufweicht und den beiden Filmen Anteile der jeweils anderen Gattung beimischt, stellt sich die ethische Dimension beider Werke grundlegend neu.

Die Legitimität der Ästhetisierung des Bösen beschäftigt auch Dagmar Schmelzer (83–115) in ihrer umfassenden und beispielhaften Analyse des Romans *Las máscaras del héroe* von Juan Manuel Prada, der uns nach Spanien führt. Der narrative Text selbst öffnet das Spektrum von zwei zeitlich weit auseinanderliegenden ‚cultos del mal‘: einmal durch die Verortung der Romanhandlung im Umfeld der spanischen Avantgarden, mit einer intendierten Verschärfung der Ästhetik der ‚deshumanización‘ (Ortega) und ihrer versuchten Überführung ins Leben (Bürger); zum anderen durch die Einflüsse der ‚literatura sucia‘ der 1990er Jahre, über die der Kitsch, das Inauthentische, die groteske Aemulatio Eingang in den Romantext finden und auf unterschiedlichen Erzählebenen durchgespielt werden. Das Schreiben über das Schlechte und Böse und das schlechte – im Sinne von bewusst ästhetische Normen durchbrechende – Schreiben laufen somit als experimentell-parodistische Verfahren parallel.

Um das Böse in einer ganz anderen Bedeutung geht es bei Pilar Nieva-de la Paz (153–166), die sich mit den ‚schlechten Frauen‘ im spanischen Kriminalroman beschäftigt. Vorgeschaltet ist diesem Beitrag der von Isabel Maurer-Queipo (133–152), die einen durchaus lesenswerten und überaus informativen kulturhistorischen Abriss über das böse Weibliche aus männlicher Sicht in der Kunst- und Literaturgeschichte bietet, der allerdings weder auf die hispanische Welt noch auf die Gegenwart bezogen ist.

Ausgehend von der dort herausgearbeiteten Definitionsmacht der Männer über das, was für Frauen gut oder schlecht, von ihnen zu tun oder zu unterlassen ist, sind die beiden Kriminalpolizistinnen von Mercedes Castro und Alicia Giménez Bartlett als *malas mujeres* einzuordnen, da sie in eine von Männern absolut dominierte Berufswelt einbrechen. Für Nieva-de la Paz bietet sich gerade der Kriminalroman als Vehikel für feministische Fragestellungen an, da er sich qua Gattung oder Genre die Sozialkritik auf seine Fahnen geschrieben habe.

Ein wenig aus dem Rahmen der Gegenwartsorientierung des Bandes fällt Benjamin Inals (73–82) kurze Erinnerung an den Film *Guernica* von Alain Resnais aus dem Jahr 1950. Der französische Regisseur hatte damals, kurz nach

dem Krieg, in einer Zeit, in der weder Kunst noch Literatur eine Sprache gefunden hatten, um das Grauen des Krieges und der Verbrechen der Nationalsozialisten in Worte zu fassen, Aufnahmen von verschiedenen Werken Picassos, speziell natürlich von *Guernica*, mit Teilen des 1937 entstandenen Gedichts ‚La victoire de Guernica‘ Paul Eluards unterlegt, um auf diese Weise zu einer extrem ästhetisierten Filmsprache zu gelangen und das Unsagbare auszudrücken.

En resumidas cuentas öffnet der nur 200 Seiten umfassende Sammelband einen überraschend weiten Blick auf das Böse, das Übel, das Infame, das Schlechte, das Kranke in der zeitgenössischen Kultur Spaniens und Lateinamerikas, wobei sich die Pluralität des Untersuchungsgebietes auch in der Vielfalt der zur Untersuchung herangezogenen methodischen Ansätze widerspiegelt.

Krise der Männlichkeit als identitäres Spielfeld

Zum Sammelband *Der verfasste Mann: Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900* von Gregor Schuhen

Markus Alexander Lenz (Potsdam)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Geschlechterstudien; Männlichkeit; masculinity studies; Jahrhundertwende 1900; Schuhen, Gregor

Gregor Schuhen, Hrsg., *Der verfasste Mann: Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900* (Bielefeld: transcript Verlag, 2014).

**

Der von Gregor Schuhen herausgegebene Band geht anhand kulturtheoretischer und textanalytischer Perspektiven der „Anwendbarkeit von Theorien aus den Men’s und Masculinity Studies“ auf die „literaturwissenschaftliche Forschung“ nach. Dieses Labor in Buchform wird durch seine Strukturierung in seinen beiden Teilen „Texturen: kulturwissenschaftliche Perspektiven“ und „Texte: literarische Fallbeispiele“ zu einem interessanten und lesenswerten Versuch, die theoretischen Fundierungen einer Fragestellung der Gegenwart und insbesondere einige theoretische Ansätze der Männlichkeitsstudien auf die Zeit des Fin de Siècle anzuwenden, das als eine in ihrer kulturellen und symbolischen Produktivität geradezu paradigmatische Epoche für ein erneuertes Bewusstsein über – und das Spiel mit jenen geschlechtlichen Identitätskonstrukten gilt, welche in ihrer vermeintlichen Statik durch zentrale Narrative und Figuren des literarischen Panoramas unterwandert werden. Zu nennen wären etwa die vielfältigen Entwürfe männlichen und weiblichen Dandytums, von Bohémiens und in die Jahre gekommener Don Juans, welche Bücher, Zeitschriften, Bühnen und Leinwände bevölkern, dabei aber dennoch in bisweilen durchaus konventionellen und konventionalisierbaren Mustern einer Inszenierung von Geschlechteridentität verankert sind, der es nachzuspüren gilt. Hinter Fassaden des sexuell, erotisch und modisch Unerhörten stehen oftmals immer noch jene Männlichkeitsdarstellungen, die sich als etablierter Hintergrund gesellschaftlicher Hierarchieverhältnisse im Politisch-Privaten in der Zeit

zwischen 1870 und 1930 der Vitalität neuer Jugendlichkeit, aber auch herausfordernder Provokation durch Umkehrung und Unterwanderung ihrer Symbolpolitiken und Machtpraktiken stellen mussten.

In einem kulturtheoretisch wie literaturhistorisch breiten Spektrum werden in den zwölf Beiträgen von Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaftlern Gesellschaftsstrukturen und Texte des viktorianischen England, des wilhelminischen Deutschland und der Republik der Weimarer Jahre, Spaniens und Lateinamerikas sowie selbstverständlich Frankreichs in den Blick genommen, um allein durch die unterschiedlichen Fokussierungen der jeweiligen Thesen auf den ersten Blick erkennen zu lassen, wie wenig nicht nur in Genderfragen Diskurse und Akteure eine homogene und pauschalisierende Sichtweise auf ‚ein‘ Fin de Siècle zulassen. Etwas bedauerlich ist dabei, dass mit Italien und Gabriele D’Annunzio ein wichtiger und wirkmächtiger Teilnehmer an der Debatte fehlt. Dass neben der ‚Verfasstheit‘ der Männer und des Mannes und unter Hinweis auf Hanna Rosins 2012 erschienenem *The End of Man: And the Rise of Women* die Frage nach der Krise der Männlichkeiten bereits durch den Herausgeber selbst als eine zeitnahe und von Herausgeber wie Beiträgern kritisch relativierte Debatte in eine historische Perspektivierung versetzt wird, mag zunächst den Verdacht auf eine anachronistische Anwendung postmoderner Theoreme auf krisenhafte Symptome aufkeimen lassen, welche vor allem im Europa der Jahre nach 1900 doch noch immer aus den postromantischen Unruhen imperialistischer und nationalstaatlicher Katastrophen, sozioökonomischer und politischer Umwälzungen entstanden waren. Jene historischen Umstände könnten eine Analyse dieser Epoche der Moderne allein noch in den bürgerlichen Kategorien selbstbewusster und vor allem männlich dominierter Repräsentation zulassen, keineswegs einen Vergleich mit der Tiefe jenes theoretisierten ‚Gender Trouble‘ im postmodernen Sinne, der in der Verhandlung identitärer Normierung radikal die Diskurse über ‚Kultur‘ und ‚Natur‘ mit neuen Vorzeichen versah. Dass diese Rückschau mit der durch Foucault, Butler und Connell geschulten Brille dennoch berechtigt ist, wird vor allem dann deutlich, wenn in den letzten beiden Beiträgen zu den „Ruinen Männlichkeiten im spanischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts“ (Tanja Schwan) und „Prekäre Männlichkeit in Benito Pérez Galdós’ Roman ‚Aita Tettau““ (Christian von Tschiltschke) anhand einiger bahnbrechender Werke der spanischen Romanliteratur (Galdós’ *Tristana* von 1892 und *Aita Tettau* von 1905, sowie Claríns *La Regenta*, 1884–1885) die Frage

nach der ideologischen Grundierung jeglichen Konstatierens von Krisen im Gender-Diskurs noch einmal diskutiert und am Textmaterial veranschaulicht wird. Nach einer Auseinandersetzung mit den subversiven Funktionsweisen literarischer Inszenierung und intertextueller Parodien von Männlichkeit am Beispiel einiger Figuren der Romane, wird deutlich, wie sehr eine ‚Krise der Männlichkeit‘ stets auch mit einer Angst vor dem Machtverlust hegemonialer und hierarchischer Strukturen Hand in Hand geht, die vor allem ein reaktionäres Rollenverständnis als Typenlehre arrivierter Ideale des Mannes mit gesellschaftlicher Stabilität verwechseln: Don Juan hat abgewirtschaftet. Gerade in diesem Kontrollverlust der Literatur über altehrwürdige Modelle wird die Zeit kurz vor und nach der vorletzten Jahrhundertwende zu einem Paradebeispiel literarischer Ideologiekritik, wie Lucia Krämer auch anhand der Sherlock Holmes-Erzählungen und der zwischen ihren Rollen als Arzt der Gesellschaft und an der eigenen nervlichen Verfassung ‚leidenden‘ Hauptfigur nachweist, während Stefan Horlacher durch die langsame „Dekonstruktion phallischer Männlichkeit“ in Hardys *Mayor of Casterbridge* (1886) sorgfältig jenen Prozess einer Unterwanderung männlicher Selbstvergewisserung bloßlegt, der die Pathologie einer bürgerlichen Männlichkeit in der einseitigen Ablehnung von Weiblichkeit als von Anfang an bedroht sieht – bedroht durch Krisen, die von homoerotischen Strukturierungen des Begehrens, aber auch von überzogenen Ansprüchen an die Selbstvergewisserung eigener Stärke ausgelöst sind. Vervollständigt wird dieser Prozess durch die Erscheinung der Figur des weiblichen Dandys, wie er in den Romanen von Marguerite Eymery/Rachilde, aus denen Anne-Berénike Rothstein *Monsieur Vénus* (1884) und *Madame Adonis* (1888) für ihren Beitrag ausgewählt hat, als eine Umkehrung der Geschlechter und eine Reduktion des Mannes zur Chiffre dennoch mit einer nach wie vor männlich konnotierten Dominanz verbindet und dadurch eben auch in seiner modernen Historizität einem Diskurs um Sex und Gender verhaftet bleibt, der die Rolle der Femme fatale und des weiblichen Dandys mit Strategien männlicher Ermächtigungssymbolik verbindet.

Ein Problem des Bandes besteht darin, dass er den Leser möglicherweise dann enttäuscht, wenn die weiten kulturtheoretischen Fragestellungen der Intensität literaturwissenschaftlicher Nahanalyse vorausgehend zwar bereits viele Reflexionsmuster und mögliche Textzugänge vorwegnehmen, dabei aber einige explizit angesprochene Thematiken allein schon aus Platzgründen zu wenig Diskussion erfahren: Die Pathologisierung des Mannes

und eine eingehendere Analyse von Diskursen der Homo- und Bisexualität werden bisweilen zu Marginalien der Krisenfrage als Phänomen der Erschütterung des Etablierten, das doch immer schon erschüttert war, auch wenn einige Beiträge (insbesondere Ingenschay, Schuhen, Horlacher und Rothstein) dieses ‚Randdasein‘ eng mit ihrer jeweiligen zentralen Fragestellung verweben. Von einer Leerstelle des Bands zu sprechen, wäre daher auch nicht angemessen, zumal einige zentrale Beobachtungen vor allem in den Entwürfen von Männlichkeit in ihrer Tiefendimension notwendig und auch vorhanden sind, um jene Phänomenologie von Variation und Subversion nachvollziehbar machen, wie sie die ‚Mannsbilder‘ der Jahrhundertwende prägen: Die komplexen Zusammenhänge zwischen vitaler bzw. ‚degenerierter‘ Männlichkeit, Jugend und Jugendkultur, wie sie sich um 1900 in Deutschland und Frankreich in Literatur und Erziehungsdiskursen manifestieren, und wie sie Gregor Schuhen in seinem Beitrag „Der Kaiser, das Dichterkind und der Bohemien“ analysiert, die Inszenierung und Reinszenierung ‚realer‘ Dandyfiguren in Roman, Malerei und Ballett, der Volker Roloff anhand von „Dandys und Dandy-Fantasien: von Huysmans und Montesquiou zu Proust und den ‚Ballets russes‘“ nachgeht, aber auch die Vielfalt an Entwürfen hispanoamerikanischer Männlichkeiten, deren subtile Unterschiede als „Machos-gauchos-sissies“ und „maricones“ Dieter Ingenschay herausarbeitet, rücken für das Sprechen vom „Mann“ zentrale historische Identitätskonzepte in den Vordergrund der Analyse, ohne die ein Verständnis der Spielregeln als Konvention und Bruch im Genderdiskurs des Fin de Siècle in Fiktion und historischer Darstellung und damit auch kein Sprechen über Krisen des Mannes möglich wäre. Wie lange noch gerade diese Konventionen als „retrospektive Männlichkeit“ im Gegensatz zur Progressivität weiblicher Entwürfe das kommerzialisierbare Männerbild auch aus weiblicher Perspektive bestimmten, zeigt Maren Lickhardts Untersuchung „Uhu, Dame, Querschnitt oder Von Keun bis Keilson: Männlichkeitskonzepte in den Zwanziger Jahren“ anhand von Mode- und Kulturzeitschriften der Weimarer Jahre, in denen gerade Werbeanzeigen einiges über die konventionellen Anforderungen an den ‚Mann von damals‘ enthüllen.

Neben der Zentralität dieser Thematiken für die Relativierung einiger Vorurteile über die genderübergreifende Fortschrittlichkeit einerseits und die Krisenhaftigkeit der Epoche kurz vor und nach 1900, welche Frau wie Mann, oder zumindest das Sprechen über sie, gleichermaßen betreffen, ist es zu-

dem eine komplementäre Notwendigkeit, auch den Diskurs über die Diskurse einer relativierenden Perspektive zu unterziehen. Der Band beginnt daher mit Sabine Schraders Überlegungen zur Frage nach der ‚exception française‘, der verspäteten Rezeption der Queer- und Men’s Studies in Frankreich. Dieses Nachzügertum ist verwunderlich, als doch ein Hauptteil des theoretischen Potentials der neueren Gender Studies nicht erst seit der Dekonstruktion in Literatur, Film und Philosophie des Landes vorhanden war und nicht allein mit einem auf Frankreich zentrierten ‚Misstrauen‘ gegenüber US-amerikanischer Theoriebildung erklärt werden kann, sondern auch durch eine aufklärerische und durchaus berechtigte Vorsicht gegenüber neuen Essentialismen und Partikularisierungen geprägt ist. Ebenso wird klar, dass die Masculinity Studies, und mit ihnen die Gender und Queer Studies, sich immer wieder auf die Frage nach dem oftmals unterstellten Nominalismus überprüfen lassen müssen, wenn schließlich nach der Lektüre von Walburga Hülks und Britta Künkels „Lob des Optimismus“ die vielfältigen Interdependenzen von körperlicher Identifizierung mit kultureller Codierung, der Aufwertung des hegemonial Männlichen bei gleichzeitiger durchaus dialektisch zu verstehenden Abwertung des Weiblichen dem Leser bewusst werden, wie sie auch den olympischen Geist eines Pierre de Coubertin und die Kunstphilosophie eines Hippolyte Taine durchdringen. Es versteht sich von selbst, dass all diese Analyseansätze noch viel Spielraum für weitere in ähnlich transdisziplinärer, aber literaturwissenschaftlich gewichteter Weise zugespitzte Debatten lassen, um letztlich nicht nur auf eine symbolische, sondern sozioökonomische Emanzipation der Geschlechter zu hoffen. Zumindes was die Sprache der Mode betrifft, sieht Barbara Vinken in ihrer Antwort auf die feststellende Frage „Männer sind die neuen Frauen?“ anhand von Verschiebungen modischer „Arabesque[n] der Moderne“ das Versprechen einer um 1900 lediglich einseitig vonstattengegangenen Übertragung des Erotischen auf die Kleidung (der Frau) nun im Unisex der gegenwärtigen Männermode verwirklicht.

Insgesamt bietet der Band bereichernde und anregende Lektüren über historische Zusammenhänge vor dem Hintergrund eines brandaktuellen Theoriefeldes, welches jedoch ruhig eine etwas stärkere Verknüpfung und Strukturierung mittels des Aufbaus des Bandes sowie eine inhaltliche Fokussierung und theoretische Zuspitzung auf die eingangs erwähnte Frage der Anwendbarkeit von Masculinity Studies auf die Literaturtheorie hätte erfahren dürfen. Denn die Fülle der im Band behandelten Thematik – und

die damit einhergehende Fülle an Information zwischen Literatur- und Kulturtheorie auch innerhalb einzelner Beiträge – konzentriert sich letztlich nicht auf diese auch methodologisch alles andere als einfach zu formulierende Frage an die Epistemologie der Literatur- und Kulturwissenschaften, sondern lässt die Sujets der Beiträge in einer Debatte um historische und zeitgenössische Krisen der Männlichkeiten durchaus fruchtbar aufgehen. Ein Diskurs, der über die räumlich wie zeitlich sehr disparaten Untersuchungsgegenstände die Frage nach dem methodischen Apriori etwas vernachlässigt. Dennoch werden die Krisen des ‚verfassten Mannes‘ so vieler ideologischer Masken beraubt, dass in den meisten Beiträgen der Begriff ‚Krise‘ eher zum identitären Spielfeld wird, welches die Möglichkeiten nicht nur männlicher, sondern menschlicher Existenz dem Leser gerade durch die subversiven Mechanismen von Narration und Inszenierung facettenreich vor Augen führt.

Post vom weißen Tyrannen

Erste kommunikations- und mediengeschichtliche Monographie zu Grimms *Correspondance littéraire* – Kirill Abrosimovs *Aufklärung jenseits der Öffentlichkeit*

Jonas Hock (Regensburg)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Grimm, Friedrich Melchior; *Correspondance littéraire*; Abrosimov, Kirill; *Aufklärung*; Kommunikationsgeschichte; Mediengeschichte; Wissensgeschichte

Kirill Abrosimov, *Aufklärung jenseits der Öffentlichkeit: Friedrich Melchior Grimms ‚Correspondance littéraire‘ (1753–1773) zwischen der „république des lettres“ und europäischen Fürstenhöfen* (Ostfildern: Thorbecke, 2014).

**

„Voici un monument – de savoir, de passion, mais aussi de rigueur. Un monument au passé de l’Europe, à la splendeur des Lumières, à la richesse de la culture française et à son large épanouissement.“¹ Die Worte, mit denen Roland Mortier sein Vorwort zum ersten Band der historisch-kritischen Ausgabe von Friedrich Melchior Grimms *Correspondance littéraire* beginnt, sparen nicht an Pathos. Angemessen ist dieser Überschwang allemal, angesichts der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Grimm’schen Textkorpus einerseits, und der beeindruckenden Editionsarbeit andererseits, die seit der Jahrtausendwende von einem Team unter der Leitung von Ulla Kölving am Centre International d’Étude du XVIII^e Siècle in Ferney Voltaire geleistet wird. Das handschriftliche Periodikum, das eine beinahe lückenlose Chronologie des Pariser Geistes- und Kulturlebens seiner Zeit darstellt, wird damit erstmals, zumindest für die Jahre 1753 bis 1773, in einer vollständigen annotierten und indexierten wissenschaftlichen Ausgabe zugänglich. Vielleicht ist der hier

¹ Roland Mortier, „Préface“, in *Correspondance littéraire*, hrsg. von Ulla Kölving, tome I: 1753–1754 (Ferney-Voltaire: Centre International d’Étude du XVIII^e Siècle, 2006), v–ix, v.

zu besprechende Band ein erstes – glanzvolles – Vorzeichen für weitere Studien zu dieser ganz besonderen *correspondance littéraire*, die dank der Neuausgabe erstmals auf eine verlässliche Textgrundlage zurückgreifen können werden.

Die *Correspondance littéraire, philosophique et critique* war bei weitem nicht die einzige literarische Korrespondenz, die Adelige in ganz Europa gegen fürstliche Bezahlung über die wichtigsten literarischen Neuheiten, die aktuellsten Theater- und Musikaufführungen, politische Entwicklungen, philosophische Diskussionen, Modetrends und oft vor allem über den neusten Salonkatsch aus Paris informierte.² Grimms *Correspondance* hob sich von anderen, teilweise konkurrierenden, jedoch vor allem durch seinen Umfang – sowohl den einzelner Lieferungen wie auch durch die lange zeitliche Kontinuität – sowie durch Qualität und Quantität des Autoren- und Empfängerkreises hervor: So waren Louise d'Épinay und Denis Diderot oft direkt an der Texterstellung beteiligt und übernahmen nicht selten die Redaktion, wenn Grimm auf Reisen war; viele weitere bekannte und weniger bekannte Aufklärer beteiligten sich ‚indirekt‘ durch Text- und Debattenbeiträge. Zu Hochzeiten hatte Grimm mehr als zwölf Abonnentinnen und Abonnenten, darunter u.a. Katharina II., das schwedische Königspaar Luise Ulrike und Gustav III., den polnischen König Stanislaw Poniatowski und zeitweise Friedrich II.

Der ‚weiße Tyrann‘³ verstand es, zwischen seinen Mitautoren, Zulieferern und Lesern ein Netz zu knüpfen, in dessen Mitte er selbst gleichsam als Spinnne saß, die kleinsten Schwingungen aufnahm, weiterleitete oder blockierte und mit seinen Reparaturen der ‚Fäden‘ für eine ungewöhnliche und dauerhafte Stabilität sorgte. Dass dieses ‚Spinnennetz‘ als „ego-zentriertes‘ Teilnetzwerk“ (233) beschrieben werden kann, weiß man nach der Lektüre von Kirill Abrosimovs *Aufklärung jenseits der Öffentlichkeit*, einer am Forschungszentrum Europäische Aufklärung in Potsdam entstandenen Dissertation. Während die *Correspondance littéraire* als spezifisches Medium bisher kaum

² Einen guten Überblick über diese ‚Gattung‘ mit Ausschnitten aus über 20 Korrespondenzen bietet der einschlägige Band von Jochen Schlobach, *Correspondances littéraires inédites: Études et extraits* (Paris/Genf: Champion-Slatkine, 1987).

³ Die Wandlung des Regensburger Pastorensohns zum ‚Pariser‘ Aufklärer wurde durch einen markanten Stilwechsel begleitet: Sein übermäßiger Gebrauch von Puder und anderen Kosmetika brachte Grimm nicht nur die Verachtung Rousseaus, sondern auch den Spitznamen „Tyran le Blanc“ ein; vgl. Kai Nonnenmacher, „Der weiße Tyrann aus Regensburg, Aufklärer und Diplomat: Friedrich Melchior Grimm“, in: *Kleine Regensburger Literaturgeschichte*, hrsg. v. Rainer Barbey (Regensburg: Pustet, 2014), 177–183 sowie das „Livre neuvième“ von Rousseaus *Confessions*.

im Fokus der Forschung stand⁴ und eher als beinahe unerschöpfliche Quelle für Details, Anekdoten, Primärtexte aus der Herzkammer der Aufklärung diente⁵ ist es Abrosimovs Anliegen, sie als Medientypus zu verstehen, dem unter den vielfältigen Kommunikationsstrategien der Aufklärer eine spezifische Funktion zukam. Seinen Ansatz versteht der Autor dabei als kulturgeschichtliche Erweiterung der Medien- und Kommunikationsgeschichtsschreibung: Neben der Materialität des Mediums und seiner technischen Dimension soll auch die kommunikative Praxis, sprich die soziale Interaktion berücksichtigt werden. So entsteht einerseits eine mediengeschichtliche Detailstudie zur *Correspondance littéraire* als Spezifikum innerhalb der Menge der literarischen Korrespondenzen und andererseits eine kommunikationsgeschichtliche Neubewertung der Aufklärungszeit, die sich als Korrektur des Habermas'schen Öffentlichkeitsmodells versteht. Denn trotz des Fortschritts, den Habermas' Modell der bürgerlichen Öffentlichkeit, die kollektiv, kritisch und rational der Wahrheit zustrebe, gegenüber einer reinen Geistesgeschichte der Aufklärung darstellt, „verdeckt das Habermas'sche Deutungsschema mehr, als es sichtbar macht“ (12), wie es in der Einleitung heißt. „Durch die normative Festlegung der öffentlichen Kommunikation auf Rationalität, Universalität und Transparenz“ (12) werde nämlich eine allzu starke Verengung des Blicks und Vereinheitlichung des Gegenstandes vorgenommen, was komplexeren Kommunikationsphänomenen wie eben der Grimm'schen *Correspondance* nicht gerecht werden könne.

Abrosimov betont dagegen von vornherein die zur Zeit der Aufklärung stark ausdifferenzierte Kommunikationskultur, die nicht zuletzt von den Aufklärern durch ihr strategisches Kommunikationsverhalten mitgeprägt wurde. „Dementsprechend stellten aufklärerische Kommunikationsstrategien zumeist komplexe Mischformen von Publizitäts- und Exklusivitätspraktiken dar, wobei den letzteren zuweilen strukturbildende Funktion zukam.“ (13) Auf diese zentrale These stützt sich die Untersuchung der *Correspondance littéraire*, welche in zweierlei Hinsicht eine Mischform darstellt:

⁴ Ansätze finden sich im Umkreis der Pionierarbeiten Jochen Schlobachs; vgl. beispielsweise den Tagungsband: Bernard Bray, Jochen Schlobach, Jean Varloot, Hrsg., *La ‚Correspondance littéraire‘ de Grimm et de Meister (1754–1813)* (Paris: Klincksieck, 1976).

⁵ Es sei lediglich beispielhaft daran erinnert, dass Diderots *Jacques le Fataliste* zunächst in der *Correspondance* erschien, sodass u.a. Goethe und Schiller, die beide Zugang zur *Correspondance* hatten, das Werk früh wahrnehmen konnten und, im Falle Schillers, sogar eine Teilübersetzung publizieren.

gattungs- bzw. medientypologisch sowie bezüglich der strategischen Funktion innerhalb des Kampfes um und für aufklärerische Ideen.

Im ersten Kapitel, „Mediale und kulturelle Rahmenbedingungen“, wird zunächst die *correspondance littéraire* als Medientypus bestimmt, der sich vom gelehrten Briefwechsel, der gedruckten Zeitschrift, eher tagespolitisch ausgerichteten *nouvelles à la main* und offizieller diplomatischer Korrespondenz trotz verschiedener Überlappungen unterscheidet. Das Grundmerkmal dieses Medientypus, „dass es sich in erster Linie um einen Informationskanal zwischen der französischen Metropole Paris/Versailles und den europäischen Höfen handelte“ (17), trifft auch auf die *Correspondance* von Grimm zu, die Abrosimov als Neuinterpretation der literarischen Korrespondenz versteht, wobei Grimm deren kommunikationsstrategisches Potential in besonderer Weise für sein aufklärerisches Projekt fruchtbar gemacht habe: Neben den typischen Merkmalen (Handschriftlichkeit und Verschickung in Briefform, Adressierung an Herrschaftseliten, Bezahlung des Abonnements usw.) weist Grimms Periodikum Spezifika auf, die es gerade nicht als Musterbeispiel für die ‚klassische‘ literarische Korrespondenz erscheinen lassen, wie Abrosimov betont. Das so umfangreiche wie exzellente dritte Teilkapitel bildet mit seiner dichten und präzisen Beschreibung der Spezifika der *Correspondance littéraire philosophique et critique* das Herz der Arbeit. Dargestellt wird Grimms persönliche Priorisierung seiner Tätigkeit als Korrespondent, die für ihn weniger Nebenverdienst denn wahrer Fulltimejob war, „seine tiefe Abneigung gegenüber dem Pariser Klatsch und Tratsch“ (84), welcher in anderen *correspondances* viel Raum einnahm, seine Selbstverortung als *philosophe* und die entsprechende Ausrichtung seiner Kulturberichterstattung. Als Sprachrohr des *parti philosophique* sei das Periodikum jedoch nicht auf die Meinung seines Redakteurs festgelegt gewesen, sondern der „kollektive Charakter“ seiner Produktion und die daraus resultierende „programmatische Vielstimmigkeit“ dienten „der von Grimm und seinen Mitstreitern angestrebten Entfaltung der kritischen Polyperspektivität“ (94), also einem aufklärerischen Kernanliegen. Dem gegenüber stand die Konstruktion eines kollektiven Adressaten und einer einseitigen Gerichtetheit – die Untersuchung dieser Aspekte gehört zu den erhellendsten Seiten der Arbeit (vgl. 103–112). Immer auf seine Autonomie bedacht, entindividualisierte Grimm seine *Correspondance* und achtete auf eine streng einseitige Kommunikation, welche die Fürstinnen und Fürsten auf die passive Rolle anonymer Empfänger festlegte. Erst diese „Außerkraft-Setzung der hierarchischen Sender-

Empfänger-Konstellation“ (110) – Briefwechsel lagerte Grimm in seine private Korrespondenz aus – schaffte den geschützten Raum, innerhalb dessen die beteiligten *philosophes* ihr aufklärerisches Projekt entfalten konnten; außerdem war es so möglich, Wünsche und Versuche der Einflussnahme einzelner fürstlicher Empfänger zu neutralisieren. Textuell schlugen sich diese Strategien beispielsweise im konsequenten Verzicht auf Briefform und Etikette, materiell in der Verwendung kleinerformatigen Briefpapiers durch, als für den Briefverkehr mit Adeligen vorgeschrieben.

Nach dieser Einführung erweitert das zweite Kapitel die Perspektive wieder und untersucht die *Correspondance* „als Medium der französischen Aufklärung“, indem einzelne Aspekte wieder aufgegriffen und in den Kontext der Kommunikationsstrategien der Aufklärer gestellt werden. So wird zunächst das Verhältnis von Grimms striktem Geheimhaltungspostulat zum Öffentlichkeitsdiskurs untersucht, wobei Abrosimov Grimms Unternehmen als „eine Antwort auf die tiefgreifende Krise der Gelehrtenrepublik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ (127) interpretiert. Dem von den technisch-ökonomischen und politischen Bedingungen der Zeit überholten Ideal der freien Kommunikation zwischen Gleichen/Gelehrten setze Grimm ein Modell ‚esoterischer‘ Kommunikation entgegen, bei der eine „Gemeinschaft der Auserwählten“ (165) sich einen Schutzraum schafft, in dem die „*vrais philosophes*“ – der Ausdruck stammt von Grimm –, also die „wahrhaft aufgeklärten, mit analytischem Vermögen und ästhetischer Sensibilität begabten Individuen“ (166) gleichsam als Avantgarde der Suche nach Wahrheit und Erzeugung von Wissen nachgehen können, um erst in einem zweiten Schritt für beider Verbreitung zu sorgen. Mit dieser Feststellungen löst die Arbeit das Versprechen der oben bereits angesprochenen Erweiterung bzw. Korrektur des Habermas'schen Öffentlichkeitsparadigmas ein. Das wird nicht nur präzise aus dem umfassenden Korpus explizit mit strategischen Fragen sich befassender Texte Grimms und seiner Mitstreiter herausgearbeitet, sondern auch an einer Fallstudie anhand von Grimms und Diderots Bemühungen um eine umfassende Bühnenreform exemplifiziert, woran das Funktionieren und die Wirksamkeit der Grimm'schen Kommunikationsstrategie aufschlussreich nachgezeichnet werden.

Dass der Kommunikationsraum, den die *Correspondance* herstellte, als konstitutiver Teil eines Netzwerkes betrachtet werden kann, zeigt das letzte Kapitel, in dem das komplizierte Verhältnis von Aufklärung und Absolutismus anhand der Funktion von Grimms Periodikum „als Kommunika-

tionsplattform der französischen Aufklärer und europäischen Fürsten“ diskutiert wird, wie es im Titel heißt. Um das Agieren sowohl der *philosophes* als auch der *princes éclairés* „nicht als Folge ihrer inneren Überzeugungen“ (217) erklären zu müssen – deren Rekonstruktion immer problematisch ist –, setzt Abrosimov auf die Netzwerkanalyse, die es erlaubt, Positionen eher relational, als Interessenkonstellationen zu analysieren. Er zeigt auf, dass sowohl auf Produzentenseite als auch auf Abonnentenseite das Netzwerk der *Correspondance littéraire* konzentrisch strukturiert war: mit Grimm im Zentrum auf der einen Seite und seinen ältesten und treuesten Abonnentinnen auf der anderen (Luise Dorothea von Sachsen-Gotha, Karoline von Hessen-Darmstadt, Sophie Erdmuth von Nassau-Saarbrücken). Spezifika des Netzwerkes waren u.a. die „hohe Beziehungsdichte“ (238) – Grimm bemühte sich, nicht selten gar durch Heiratsvermittlungen, um intensive Verbindungen zwischen seinen Abonnenten –, die „multiplexen“ Beziehungen“ der Beteiligten und die „große Reichweite“ (239) der *Correspondance*. Geschlossen wird das Kapitel mit einer Darstellung des Netzwerkes „als Börse symbolischen Kapitals“ (240), von der Produzenten wie Rezipienten, *philosophes* wie Fürsten gleichermaßen profitieren konnten, wobei vor allem letztere als ‚Hauptgewinn‘ die Adellung als *prince éclairé* erhalten konnten.

Nachdem Abrosimov Grimms *Correspondance littéraire* als „eigenes Kommunikationsmodell“ bestimmt hat, mit dem dieser eine „esoterische Kommunikationsstrategie“ verfolgte, um einen geschützten „Ort der aufklärerischen Wissensproduktion“ und eine „Ordnungs- und Integrationsinstanz der philosophischen Allianz“ (261) herauszubilden, deutet er im Schlusswort Gründe für das langsame Ende dieses Modells an. Vor dem Hintergrund des Wandels der Kommunikationskultur und des intellektuellen Diskurses insgesamt, Konflikten innerhalb des *parti philosophique* und seiner allmähliche Desintegration sowie politischen Verschiebungen, übergab Grimm ‚seine‘ *Correspondance* Mitte der 1770er Jahre schrittweise an seinen langjährigen Sekretär Jakob Heinrich Meister⁶. Die verstärkte Trennung von Privatsphäre und Öffentlichkeit, die weitere Ausdifferenzierung von Briefkultur und Zeitschriftenwesen sowie eine immer weniger einseitig an Paris orientierte Kulturberichterstattung für informationshungrige Adelige und

⁶ Vgl. die Habilitationsschrift von Maria Moog-Grünwald, *Jakob Heinrich Meister und die ‚Correspondance littéraire‘* (Berlin: De Gruyter, 1989), die bis heute die einzige umfassendere Untersuchung der Meister-Periode darstellt; eine Grundlagenarbeit, die weniger kommunikationsgeschichtlich orientiert ist, sondern Meisters Werke, und v.a. die *Correspondance*, „in ihrer Vielfalt und Kontinuität erstmals vorzustellen“ (19) beabsichtigt.

zunehmend solvente Bürgerliche dürften nur einige Gründe für das langsame Aufgehen der literarischen Korrespondenz im professionellen Journalismus als Korrespondentenbericht gedruckter Zeitschriften sein. Aber wird die Post des ‚weißen Tyrannen‘ an die mehr oder weniger tyrannischen und aufgeklärten Fürstinnen und Fürsten Europas tatsächlich durch weniger exklusive und günstigere Zeitschriftenabonnements abgelöst? Zumindest führt Meister die *Correspondance* bis ins Jahr 1813 weiter, wenn auch unter gänzlich anderen Vorzeichen. Nach der Lektüre von Abrosimovs Untersuchung des Zeitraums bis in die 1770er Jahre wünscht man sich eine ebenso exzellente kommunikations- und mediengeschichtliche Untersuchung der sich anschließenden Meister’schen Phase. Auf jeden Fall kann den Universitätsbibliotheken geraten werden, jeweils drei Exemplare dieses Bandes anzuschaffen: eines für das ‚Aufklärungs-Regal‘ der Geschichtswissenschaft, eines für die historische Abteilung der Medienwissenschaften und nicht zuletzt das für das Grimm-Regalbrett der Romanistik.

Essay und Kritik

Allgegenwärtig und gehoben.	301
Ob unsere Gegenwart das Schöne absorbiert	
Hans Ulrich Gumbrecht	
Der Flug der Danteforscher	315
Gespräch mit Sibylle Lewitscharoff zum kommenden Dante-Roman <i>Das Pfingstwunder</i>	
Kai Nonnenmacher	
„Sembra una nuvola“: Pascal Dusapin liest Palazzeschi	329
Gedanken anlässlich der deutschen Erstaufführung der Oper <i>Perelà. Uomo di fumo</i> in Mainz	
Caroline Lüderssen	
Un'esile impronta: profonda fino al centro della terra	337
Laura Canali	

Allgegenwärtig und gehoben

Ob unsere Gegenwart das Schöne absorbiert

Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford)

ZUSAMMENFASSUNG: Abschluss vom 16. Dezember 2014 der Vortragsreihe „Was ist noch schön an den Künsten?“ in der *Bayerischen Akademie der Schönen Künste* mit Gottfried Böhm, Karl Heinz Bohrer, Hans Ulrich Gumbrecht, Peter von Matt, Christoph Menke, Wolfgang Rihm und Martin Seel.

SCHLAGWÖRTER: Das Schöne; Kunst; Ästhetisches Urteil

Als mir die Ehre – und unvermeidlich auch: die intellektuelle Verantwortung – zukam, im Dezember 2014 am Ende einer Vortragsreihe der *Bayerischen Akademie der Schönen Künste* über ihr eigenstes Thema, eben „das Schöne“, zu sprechen, hatte ich natürlich von den Thesen und Argumenten der Vorredner gelesen. Dies brachte die Verpflichtung mit sich, für meine eigenen Gedanken den richtigen Ort in einem schon dicht abgesteckten Feld aus Positionen und Reaktionen zu finden. Die meisten Beiträger hatten auf einen je spezifischen Begriff zur Identifizierung des Schönen in unserer Gegenwart gesetzt und so eine Vielfalt von einschlägigen Perspektiven entfaltet, der ich keine weitere Intuition hinzufügen konnte und wollte. Peter von Matt hatte vom „Streben“ des Schönen „nach dem Vollkommenen“ gesprochen, Gottfried Böhm von seiner „Lebendigkeit“, Karl Heinz Bohrer von „Plötzlichkeit und Epiphanie“, Christoph Menke von der „Kraft“ und Martin Seel von der „Solidarität“ des Schönen „mit dem Leiden“. Stattdessen versuchte ich, ausgehend von einigen Bemerkungen über die historische Emergenz der ästhetischen Erfahrung an der Beantwortung von drei in ihrer Ausrichtung auf Gegenwart und Zukunft konvergierenden Fragen zu arbeiten. Zunächst sollte es um die Bedingungen gehen, unter denen sich die Frage nach der Form und den Inhalten des Schönen heute stellt; zweitens um ein Verstehen der spezifischen Schwierigkeiten, welche diese erste Frage mit sich bringt (sie haben vor allem, will ich vorwegnehmen, mit der im Vortragstitel erwähnten „Allgegenwart“ des Schönen zu tun); und drittens um die Gründe für die

Intuition, dass trotz dieser Schwierigkeiten der Wunsch und das Bedürfnis nach dem Schönen intensiver scheint als je zuvor.

Die begriffliche Grundlage, von der ich dabei ausgehe, könnte traditioneller und solider nicht sein, aber bedarf vielleicht doch einer kurzen Erinnerung. Ich spreche von „ästhetischer Erfahrung“ und den mit ihr verwandten Phänomenen im Sinn von Kants Analyse des „ästhetischen Urteils“ aus der *Kritik der Urteilskraft*. Dort setzt das ästhetische Urteil „interesselose“ Reaktionen voraus, und das heißt in der Sprache Kants Reaktionen, die nicht von praktischen Interessen des Alltags vorgegeben oder daran orientiert sind, weshalb sich zwischen dem alltäglichen Handeln und dem Gegenstand des ästhetischen Urteils ein Hiatt öffnet, auf den sich die zeitgenössische Rede von der „ästhetischen Autonomie“ bezog. Zugleich kann sich das ästhetische Urteil nach Kant nicht auf stabile quantitative oder qualitative Kriterien verlassen: ein Bild wird nicht deshalb als „schön“ wahrgenommen, weil es besonders groß oder in einem besonderen Farbton gemalt ist. Dennoch „heischt“ das ästhetische Urteil, wie Kant sagt, nach Beistimmung, mit anderen Worten: es ist schwierig, sich vorzustellen oder gar zu akzeptieren, dass andere Menschen dem je eigenen ästhetischen Urteil nicht beistimmen. Auf dieser Grundlage unterscheidet Kant dann zwischen dem Schönen und dem Erhabenen als zwei verschiedenartigen Bezugspunkten der ästhetischen Erfahrung (obwohl alltagssprachlich das Wort „Schönheit“ oft für beide Modalitäten steht). Als „schön“ im spezifischen Sinn beschreibt er den Eindruck einer „Zweckhaftigkeit ohne Zweck“ (und ich glaube, das Schöne ist die in unserer jüngsten Gegenwart dominierende Form der ästhetischen Erfahrung), während als „erhaben“ das Gefühl gelten soll, mit einem Gegenstand der Erfahrung konfrontiert zu sein, der die menschliche Fähigkeit zur Erfassung der Welt überschreitet. Tapetenmuster sind ein Beispiel, auf das sich Kant zur Illustration des Begriffs vom „Schönen“ bezieht, während das Meer den Begriff des „Erhabenen“ veranschaulichen soll.

Meine Diagnose zum Status des Schönen in unserer Gegenwart soll sich in fünf eng aufeinander bezogenen Schritten der Beobachtung und der historischen Genealogie vollziehen. Ich setzte ein mit Thesen zu einer Reihe von offenbar gegenwartsspezifischen Entwicklungen und Erscheinungen, auf die mein Titel Bezug nimmt. Darauf folgen drei Schritte historischer Erklärung: zum Hervortreten der ästhetischen als einer besonderen Form der Erfahrung während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts im zweiten Teil; zur Emergenz des sogenannten „historischen Weltbilds“ um

1800 als Rahmen der ästhetischen Erfahrung im dritten; und zu den Voraussetzungen für jene paradoxe Situation des gegenwärtigen Schönen im vierten Teil, mit der ästhetische Erfahrung zugleich an ihr Ende gelangt und eine überraschende Fortsetzung findet. Abschließend werde ich versuchen, eben diesen Eindruck zu beschreiben und zu erklären, dass trotz aller Ambivalenz und Spannung in der Gegenwart der Wunsch nach ästhetischer Erfahrung wachsen wird – dann möglicherweise wieder unter einer Dominanz des Erhabenen.

Was vor allem die Situation des Schönen im frühen einundzwanzigsten Jahrhundert von der Vergangenheit unterscheidet, gehört zu jener Art quantitativer Evidenz, die nicht selten begrifflich unerfasst bleibt. Zum dominanten Standard in der Produktion und im Marketing von Gebrauchsgegenständen ist längst ihre Gestaltung „nach ästhetischen Kriterien“ geworden, wie sie in den zwanziger Jahren, in der Zeit des Bauhaus und des frühen italienischen Designs, noch eine bemerkenswerte Ausnahme war. Man findet heute kaum noch Kleidung, Möbel oder Fahrzeuge, die sich nicht durch eine – oft Käufergruppen-spezifisch ausgelegte – „Schönheit“ zum Kauf empfehlen. Analoges gilt für das Essen, welches weder zu Hause noch im Restaurant als bloße Nahrungsaufnahme erlebt wird, und für dessen ästhetisch ambitionierteste Ebene, die Ebene der „*Michelin*-Sterne“, man im amerikanischen Englisch die Bezeichnung *artsy food* gebraucht. Eben im Rahmen dieser Tendenz hat sich auch der Zuschauersport mit seiner Faszination für Körperbewegungen weltweit zu einer bis vor wenigen Jahrzehnten nicht zu ahnenden Popularität entwickelt. Diese tatsächlich allgegenwärtige Durchdringung von Alltagsverhalten mit ästhetischen Effekten gehört grundsätzlich zur Dimension des Schönen, weil seine Artikulationen in Zusammenhänge der Zweckhaftigkeit eingespannt sind, die sie stets überschießen.

Zugleich leben wir in einer Kultur gehobener beruflicher Reflexion über die traditionellen Anlässe und Gegenstände ästhetischer Erfahrung. Dies ist der Grund, warum das Verb „kuratieren“ jüngst eine so singuläre Karriere durchlaufen hat. Gebildete Besucher von Ausstellungen und Museen bestätigen sich wechselseitig ihren Elite-Anspruch, indem sie ausführlicher über die Anordnung und Kommentierung von Kunstwerken diskutieren als über die Kunstwerke selbst. Entsprechendes gilt für je spezifische Interpretationen von klassischen Stücken der Musik und für das sogenannte „Regietheater“, welches sich kaum mehr auf die dramatischen Produktionen seiner eigenen Zeit verlässt, sondern – statistisch belegbar – vor allem

auf immer neue, an der jeweiligen Gegenwart ausgerichtete Inszenierungen eines überkommenden Repertoires konzentriert ist. In den größten Opernhäusern ist diese Tendenz zur Dominanz eines Kanons aus der Zeit zwischen 1750 und 1930 geworden, dessen erstaunliche Beliebtheit dann gelegentliche Produktionen aus der laufenden Gegenwart an seiner Peripherie befördert.

Damit konvergiert die kaum je explizit gemachte (und gegebenenfalls durch skeptische Einwürfe auf Distanz gehaltene) Gewissheit, dass wir im vergangenen halben Jahrhundert immer weniger mit Künstlern und Autoren der höchsten Kategorie zusammengelebt haben. Der letzte Autor, dessen weltweites Prestige bei gebildeten Lesern und professionellen Kritikern mit dem von James Joyce, Marcel Proust oder Robert Musil vergleichbar war, ohne sie je zu erreichen, der Kolumbianer Gabriel García Márquez, ist 2014 gestorben, elf Jahre nach Roberto Bolaño aus Chile, dessen früher Tod Erwartungen einer ähnlichen Kanonisierung zum Stillstand gebracht hatte. Gerhard Richter, der „jüngste“ heute weltweit bekannte und als bedingungslos bedeutend angesehene bildende Künstler wurde 1932 geboren, und Cy Twombly ist 2011 gestorben. Und ohne hinreichende Kompetenz vermute ich, dass der Rückgang außergewöhnlicher Talente in der Gegenwart in der Neuen (klassischen) Musik wohl noch drastischer sein muss. Das angesichts all dieser in sich elementaren Fakten ohnehin wenig überzeugende Gegenargument, dass die potentiell großen Künstler der nächsten Generationen noch nicht genug Zeit hatten, um auf der Weltbühne erfolgreich zu werden, verliert an Überzeugungskraft angesichts der Selbst-Beobachtung, wie deutlich mehr wir als das sprichwörtlich „gebildete Publikum“ mittlerweile – ebenso wie die Feuilletons der anspruchsvollen Zeitungen – beeindruckt sind von Neu-Ausgaben, Neu-Übersetzung und „Wiedergeburten“ großer Autoren und Texte aus der Vergangenheit als von der Literatur – und von der künstlerischen Produktion – unserer unmittelbaren Gegenwart. Manchmal kann man sich kaum des eigenartigen Eindrucks erwehren, dass eine Mehrheit von Lesern und Betrachtern davon träumt, zu Literatur- und Kunstwissenschaftlern zu werden.

Dies bringt uns auf den langen Weg der geschichtlichen Erklärung einer intern gegenläufig erscheinenden Situation, in der sich die wachsende Omnipräsenz und die wachsende Professionalisierung der ästhetischen Erfahrung begegnen. Sie soll einsetzen mit der allzu selten gemachten Bemerkung, dass sich der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ und mit-

hin ein Bewusstsein von ihrer Besonderheit nicht vor der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durchgesetzt hatten, nicht vor der Zeit von Baumgarten, Kant, Schiller und Hegel, deren Reflexionen dann in der Epoche der Romantik zum europäischen Gemeingut wurden. In den Kulturen der griechisch-römischen Antike und des Mittelalters hingegen können wir nur Teil-Aspekte unseres Verständnisses des Ästhetischen entdecken, die unser retrospektiver Blick – wie die genannten Klassiker der philosophischen Ästhetik – allzu selbstverständlich in unsere eigenen Formen der Erfahrung und des Verständnisses überführt. Wir fassen Begriffe wie die *poiesis* des Aristoteles und das „Erhabene“ des Longinus, wie *otium* und *delectatio*, als Spuren einer Früh-Geschichte der ästhetischen Erfahrung auf und laufen so Gefahr, die beginnende Neuzeit, vor allem das siebzehnte Jahrhundert, als Zäsur zwischen ihrer Vor-Geschichte und ihrer eigentlichen Geschichte zu übersehen. In dieser Hinsicht könnte es sich als entscheidend erweisen, nach Anzeichen für ein beginnendes Bewusstsein von jener Exzentrik (und zuweilen auch Ekstase) Ausschau zu halten, welche Literatur, bildende Kunst und Musik erst vom Alltagserleben absetzte – denn möglicherweise wurden erst durch den Brennpunkt einer solchen Exzentrik vorher zentrifugale Elemente zur ästhetischen Erfahrung in unserem Sinn gebündelt.

Diese insgesamt kurzfristige Entwicklung wurde, meine ich, ausgelöst von der entscheidenden Innovation für die Entstehung der Neuzeit, nämlich von einem gegenüber dem Mittelalter grundlegend gewandelten menschlichen Selbstbild. Während sich Menschen im Mittelalter – mit dem Alten Testament übereinstimmend – als Einheit aus Körper (Erde) und Seele (dem göttlichen Atem) verstanden und mithin als Teil von Gottes Schöpfung, wurden sie bald als „Subjekt“ im cartesianischen Sinn koextensiv mit dem Bewusstsein und der Fähigkeit zu denken, was sie erst in eine Position der Exzentrik gegenüber der Welt der Dinge versetzte. Erst seit der Frühen Neuzeit sahen es Menschen als ihre eigenste Aufgabe an, die Welt zu beschreiben, zu deuten und zu erforschen, während es zur mittelalterlichen Existenz als Teil der Schöpfung gehört hatte, sich allein auf die von Gott gewährte Offenbarung zu verlassen.

Wenn wir davon ausgehen können, dass unser Verhältnis zur Welt der Dinge grundsätzlich ein doppeltes ist, nämlich ein Verhältnis der sich vorbewusst und bewusst immer schon vollziehenden Sinnzuschreibung (oder „Interpretation“) und zugleich ein Verhältnis der räumlichen Beziehung zwischen unseren Körpern und den Dingen (ich nenne sie „Präsenz“), so folgte

aus der neuzeitlich-„cartesianischen“ Wandlung der menschlichen Selbstreferenz, dass von nun an das zweite, das Präsenz-Verhältnis zur Welt im Alltag eingeklammert war. Erst vor diesem Hintergrund kam jenen Situationen, in denen sich auch das Präsenz-Verhältnis, das sinnliche Verhältnis zur Welt der bewussten Erfahrung auferlegte, ein besonderer Status zu.

Dies genau war der besondere, eben der exzentrische und potentiell ekstatische Status, auf den der beginnende Diskurs von der „ästhetischen Erfahrung“ reagierte (Niklas Luhmann sollte gut drei Jahrhunderte später von der *Kunst der Gesellschaft* als dem einzigen sozialen System sprechen, in dem Wahrnehmung („Präsenz“) zugleich – wie überall sonst – Voraussetzung und – ausnahmsweise – auch Gegenstand der Kommunikation und der Erfahrung ist). Natürlich schließt der ästhetische Typ der Erfahrung die Dimension der Welt-Interpretation nicht aus, sondern vollzieht sich in einer prinzipiellen Instabilität, in einer Oszillation zwischen Interpretation und Präsenz, welche möglicherweise erklärt, warum Kant in all seinen Beschreibungen des ästhetischen Urteils so sehr darauf bestand, dass es um ein Urteil ohne stabile Kriterien ging. Vorzugsgegenstände einer in diesem Sinn aufgefassten ästhetischen Erfahrung sind die Musik, weil sie sich der Sinnzuschreibung entzieht, die dennoch nie zum Stillstand kommt; die (vor allem rezitierte) Lyrik, weil ihre Prosodien nicht in ihren Inhalten aufgehen; die Malerei, weil ihre Farben und Formen die Funktion der Welt-Repräsentation überschießen; aber auch das Theater, dessen bis heute als „klassisch“ geltende Zeit für mehrere europäische Literaturen wohl deshalb in das siebzehnte Jahrhundert fällt, weil seine Dramen und seine Praxis erst seit jener Zeit die Präsenzeffekte der Bühne mit den Funktionen moralischer Belehrung zusammenführte.

Die aufgrund der zunehmend institutionalisierten cartesianischen Selbstreferenz seit dem siebzehnten Jahrhundert zum ersten Mal als exzentrisch erfasste und gebündelte ästhetische Erfahrung geriet nun seit dem späten achtzehnten Jahrhundert – das ist die zweite Stufe meiner historischen Erklärung – in ein eng verfugtes Verhältnis zu dem damals entstehenden „historischen Weltbild“, aus der sich einige jener Funktionen entwickelten, die wir bis heute als emblematisch für „Kunst“ und „Literatur“ ansehen, das heißt: als emblematisch für das nun in einem spezifischen Sinn „Schöne“. Ich verstehe das „historische Weltbild“ als eine von vielen „sozialen Konstruktionen von Zeitlichkeit“ (keinesfalls als ihre definitive, mit einem höheren Wahrheitsanspruch ausgestattete Version), verwende für solche

Konstruktionen das Prädikat „Chronotop“ (in einem Sinn, der von dem Gebrauch Michail Bachtins, seines Erfinders, abweicht) und gehe davon aus, dass der Ursprung des historischen Weltbilds in einer Habitualisierung der Weltbeobachtung als „Beobachtung zweiter Ordnung“ unter europäischen Intellektuellen (man nannte sie *philosophes*) seit dem dritten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts lag. Seit der Zeit um 1770 konnten *philosophes* nicht umhin, sich selbst im Akt der Weltbeobachtung zu beobachten. Daraus erwachsen zwei – nicht nur kulturgeschichtlich – folgenreiche Konsequenzen. Zur Beobachtung zweiter Ordnung gehört die Entdeckung, dass Erfahrungen als Ergebnis der Weltbeobachtung von ihren jeweiligen Perspektiven abhängen, was angesichts einer potentiellen Unendlichkeit von je individuellen Erfahrungs-Perspektiven zu einer Unendlichkeit von verschiedenen Repräsentationen und eben Erfahrungen zu jedem Gegenstand der Erfahrung führt, das heißt zu einem Polyperspektivismus, zu dem, was Philosophen „Kontingenz“ nennen (und was nicht wenige Zeitgenossen – unter ihnen Heinrich von Kleist – als einen epistemologischen *horror vacui* erlebten). Die andere Konsequenz, welche auf die Emergenz der Beobachtung zweiter Ordnung zurückging, war – sozusagen „gegen“ die institutionalisierte cartesianische Selbstreferenz – die Wiederentdeckung des Körpers, der Präsenz und der Wahrnehmung als einer Dimension der Weltaneignung, welche sich stets simultan mit der Weltaneignung durch Begriffe, das heißt mit der Erfahrung, vollzog. In welches Verhältnis sollten Erfahrung (Weltaneignung durch Begriffe) und Wahrnehmung (Weltaneignung durch die Sinne) gerückt werden?

Das zweite Problem, das Problem des Verhältnisses von Erfahrung und Wahrnehmung, wurde von den zentralen Institutionen des Wissens im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert weitgehend eingeklammert – was die Exzentrik der in ihrer Struktur ja gerade diesem Problem entsprechenden ästhetischen Erfahrung nur weiter verfestigte. Dagegen lässt sich das erste Problem, das Problem des Perspektivismus und der Kontingenz als entscheidende epistemologische Energie hinter der Entstehung des historischen Weltbilds auffassen. Michel Foucault hat beschrieben, wie es seit der Zeit um 1800 immer gängiger wurde, narrative Antworten auf Fragen der Welt-Beschreibung zu geben, narrative Antworten im Sinn von „Geschichtlichkeit“, aber auch im Sinn von „Evolution“. Als adäquate Beschreibung einer Nation galt nun ihre Geschichte, als adäquate Beschreibung einer biologischen Gattung ihre Evolution – und in der *Phänomenologie des Geistes*

identifizierte Hegel den Geist in narrativer Form. Auf dieser Grundlage, auf der Grundlage einer Verschiebung hin zur grundlegend narrativen Form der Welterfassung, bildete sich dann im frühen neunzehnten Jahrhundert das historische Weltbild aus (in dessen differenzierter Beschreibung und Historisierung das Lebenswerk von Reinhart Koselleck konvergierte). Es war ein Weltbild, in dem man glaubte, die Vergangenheit und ihre Erfahrungen beständig hinter sich zu lassen und, zweitens, beständig auf der Schwelle zur Zukunft als einem offenen Horizont von Möglichkeiten zu stehen, der sich von der Gegenwart aus prägen ließ. Zwischen dieser Zukunft und jener Vergangenheit schien – drittens – die Gegenwart kontrahiert zu einem (nicht wahrnehmbar kurzen) Moment des bloßen Übergangs, wie es Baudelaire 1858 formulierte. Diese kurze Gegenwart galt – viertens – als jene Zeitstelle, von der aus der Mensch als Subjekt (im cartesianischen Sinn) aus den Möglichkeiten der Zukunft auswählte und mithin handelte. Und schließlich wurde erst im historischen Weltbild Zeit zur Bedingung einer unvermeidlichen („notwendigen“) – schnelleren oder langsameren – Transformation aller Phänomene, einer Transformation, für die im je spezifischen Fall besondere Regelmäßigkeiten („Gesetze“) gelten sollten.

Um 1830 war das historische Weltbild als eine institutionelle Wirklichkeit – mit definitivem Wahrheitsanspruch – etabliert, aus der sich eine Reihe von neuen Bedingungen für ästhetische Erfahrung ergaben. Es bestätigte – und verfestigte – die menschliche Selbstreferenz als „Subjekt“, gegen die als Hintergrund der Sonderstatus der ästhetischen Erfahrung hervorgetreten war. Zweitens entstand erst in diesem Kontext ein Begriff des „Klassischen“ für solche Gegenstände der ästhetischen Erfahrung, welche – trotz der Wirkung der Zeit als Notwendigkeit der Transformation – über Jahrhunderte mit Unmittelbarkeit auf ihre Rezipienten wirkten („mit unmittelbarer Sagkraft“, wie es Hans Georg Gadamer später formulieren sollte). Und schließlich wuchs aufgrund ihrer die historische Zeit transzendierenden Wirkung der ästhetischen Erfahrung – vor allem im Modus des Erhabenen – innerhalb des historischen Weltbilds nicht selten eine Aura des Quasi-Religiösen zu (was vielleicht kein anderer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts mit mehr Emphase aufnahm als Richard Wagner in der Konzeption seiner Opern als „Weihespielen“).

Obwohl wir uns bis heute vor allem der Begriffe des historischen Weltbilds bedienen, wenn wir über soziale Konstruktionen von Zeitlichkeit nachdenken, gibt es, meine ich, entscheidende Gründe für die Annahme, dass wir

den Alltag unseres einundzwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr unter den Vorzeichen des historischen Weltbilds erleben (und ich beziehe mich auf eine Entwicklung, die möglicherweise in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts eingesetzt hat). Die Zukunft, mit der wir unsere Tage beginnen und enden, ist kein offener Horizont von Möglichkeiten mehr, den wir gestalten können, sondern eine Dimension, aus der unvermeidbare – bestenfalls noch aufschiebbare – Bedrohungen auf uns zuzukommen scheinen: *global warming* etwa, die demographische Entwicklung der Menschheit oder die Erschöpfung natürlicher Energiequellen. Statt Vergangenheiten hinter sich (und uns) zu lassen, ist unsere neue Gegenwart überschwemmt von Vergangenheiten, die sich (auch aufgrund der elektronischen Technologie) nicht mehr distanzieren oder gar löschen lassen. So ist – drittens – die Gegenwart unseres Alltags zu einer sich immer weiter verbreiternden Gegenwart der Simultanitäten geworden, zu einer Gegenwart, in die angesichts der Pluralität des simultan Gegenwärtigen jener Eindruck von Kontingenz (und Polyperspektivik) zurückgekehrt ist, den die Emergenz des historischen Weltbilds seit dem späten achtzehnten Jahrhunderts absorbiert und neutralisiert hatte. Beinahe alles wirkt möglich in dieser breiten Gegenwart, zwischen den schmalen Peripherien des Unmöglichen und des Notwendigen. Wenn aber die menschliche Selbstreferenz als „Subjekt“ im historischen Weltbild an die „unwahrnehmbar kurze“ Form der Gegenwart gebunden war, dann ist es – viertens – verständlich, warum in unserer anderen, sich verbreiternden Gegenwart, alltäglich und philosophisch, die Suche nach einer neuen Selbstreferenz in Gang gekommen ist, welche den Körper, der Raum und die Präsenz, die Sinnlichkeit und die Wahrnehmung wieder als zentrale Dimensionen unserer Existenz bejaht – und zu finden sucht. Und natürlich wirkt in einer breiten Gegenwart der Simultanitäten und der alternativen Zeit nicht mehr eine unvermeidliche Bedingung von Veränderung.

Allerdings gehört es zur internen Logik des neuen Chronotopen, der keine Vergangenheit hinter sich lassen kann, dass auch der vorausgehende Chronotop (das historische Weltbild) gegenwärtig – und in bestimmten institutionellen Kontexten sogar dominant – bleibt. Niemand wird eine Karriere im akademischen Fach „Geschichte“ machen, der sich nicht auf das historische Weltbild festgelegt hat. Ebenso ist die Rhetorik parlamentarischer Politik für ihre Projektionen und Versprechungen auf die Zukunft als offenen Horizont von Möglichkeiten angewiesen.

Nach den drei Stufen der historischen Erklärung (innerhalb derer wir

selbstredend die Vorzeichen des historischen Weltbilds beibehalten haben) kommen wir nun auf unsere einleitenden Beobachtungen zum Status der ästhetischen Erfahrung im frühen einundzwanzigsten Jahrhundert zurück, um zu sehen, welches Erklärungspotential uns ihr geschichtlicher Vorlauf bietet. Vor allem, glaube ich, helfen sie uns verstehen, warum in Folge einer veränderten alltäglichen Selbstreferenz, welche Körper, Raum und Präsenz nun wieder einschließt, die Exzentrik und Ekstasik der ästhetischen Erfahrung (ihre „Autonomie“) weitgehend aufgehoben ist. Wenn es seit dem siebzehnten Jahrhundert die Besonderheit ästhetischer Erfahrung ausmachte, dass sie neben der Interpretation der Welt der Dinge auch ihre Präsenz-Dimension ins Spiel brachte und zwischen diesen beiden Polen oszillierte, dann wird eben diese Oszillation im Alltag der neuen Selbstreferenz zum Normalfall. Dies erklärt die Allgegenwart ästhetischer Erfahrung in der Welt des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts.

Da des weiteren im Chronotop der breiten Gegenwart Zeit nicht mehr ein notwendiges Agens der Veränderung ist, implodiert auch der den großen Kunstwerken zugeschriebene Status des „Klassischen“ als Ausnahmefall „unmittelbarer Sagkraft“, die sich über die Zeiten erhält. Unter diesen Bedingungen wird alles – oder bleibt nichts mehr – „klassisch“. Plötzlich scheint man eine wahre Unendlichkeit potentieller (vermeintlicher) „Klassiker“ in der Literatur, der Kunst oder der Musik zu entdecken, während der Sonderstatus der wenigen Klassiker aus der Welt des historischen Chronotopen verflacht. Dies mag erklären, warum es seit der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts immer schwieriger – und am Ende unmöglich – wurde, einen „Kanon“ aus wenigen Klassikern und klassischen Werken zu erstellen.

Neben all diesen vom neuen Chronotopen der breiten Gegenwart ausgelösten Umschichtungen hat sich aber eben auch der Chronotop des historischen Weltbilds erhalten und ist heute nicht nur zur Dimension der Kunst- und Literaturwissenschaftler geworden, sondern auch zur existentiellen und epistemologischen Prämisse der Kuratoren und Regisseure. In einer ästhetisch blutarmen Gegenwart, deren Blick auf die eigene Identität – und deshalb auch auf ihre Momente der Innovation – unscharf geworden ist, halten Kuratoren und Regisseure die Erinnerung an einen vergangenen Kanon des Klassischen und an die vielleicht ebenso vergangene Ekstasik der ästhetischen Erfahrung hoch. So bewahren sie den hierarchischen Status-Anspruch der hohen „Kunst“ und „Literatur“ und zugleich die saturierte Selbstzufriedenheit eines Publikums, das sie bewundert.

Unter den gleichzeitig existierenden Vorzeichen der breiten Gegenwart allerdings ist diese traditionelle Verschiebung der Exzentrik ästhetischer Erfahrung in gesellschaftliche Hierarchie nicht aufrecht zu halten. Strukturell gesehen lassen die spezifischen Vorzeichen der breiten Gegenwart eine qualitative Unterscheidung zwischen (vermeintlich?) ästhetischer Erfahrung im Alltag, zwischen den beibehaltenen Ritualen ästhetischer Erfahrung aus der Tradition des neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts – und zwischen der Erfahrung der Zuschauer bei einer Sportveranstaltung nicht mehr zu. Vielleicht hat ausgerechnet die „Ästhetik“ des Sports in der Form des Stadions noch am ehesten Spuren von der Exzentrik und Autonomie klassischer ästhetischer Erfahrung bewahrt. Der Verweis auf den Sport als Gegenstand ästhetischer Erfahrung hat freilich längst die Schärfe einer Provokation verloren – nicht allein weil sich Provokationen im wiederholten Gebrauch abnutzen, sondern weil mit der breiten Gegenwart die Stadionerfahrung zu einem von unendlich vielen Normalfällen in der Durchdringung des Alltags von „ästhetischer Erfahrung“ nivelliert worden ist. Bei aller (individuellen) Begeisterung habe ich mich keinesfalls primär oder gar ausschließlich auf den Sport bezogen, als ich einleitend die These formulierte, dass die Sehnsucht nach ästhetischer Erfahrung – oder genauer: nach einem strukturellen Äquivalent ästhetischer Erfahrung – heute möglicherweise intensiver ist als je zuvor.

Vielmehr bezieht sich meine (vorerst) abschließende These auf Phänomene außerhalb des Spät-Horizonts in der Tradition ästhetischer Erfahrung, wie sie sich seit dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert ausgebildet hatte – und wir müssen deshalb bei einem anderen Punkt der Gegenwart einsetzen. Dieser Bezugspunkt ist das Erleben der Welt der Dinge als ein Feld der Kontingenz im Zentrum des Chronotops der breiten Gegenwart, als ein Feld prinzipiell unendlicher Sinnzuschreibungsmöglichkeiten, das umgeben ist von schmalen Margen des Notwendigen und des Unmöglichen. Als Kontingenz begegnet uns die Welt vor allem in den Situationen elektronischer Kommunikation, welche mittlerweile in den meisten Berufen den Hauptteil der Arbeitszeit ausfüllen – und von denen das Präsenz- und Körper-Potential der neuen menschlichen Selbstreferenz kaum abgerufen wird.

Ich vermute, dass sich derzeit ein Prozess der Umwandlung dieses Felds der Kontingenz in ein Universum der Kontingenz vollzieht. Was bis vor Kurzem als „notwendig“ oder als „schicksalhaft“ galt, scheint zum „bloß Mög-

lichen“ herabgestuft (oder erhoben) – etwa das Geschlecht, in das man geboren ist, weil transsexuelle Chirurgie seine Variation zumindest denkbar macht. Zugleich wird auch immer mehr bisher „Unmögliches“ zum Möglichen – etwa der Traum (oder der Albtraum) von menschlicher Unsterblichkeit, den zu träumen eine wachsende Zahl von Forschern und Denkern aus der Medizin uns motiviert. Gewiss kann man diese Umwandlung des verbleibenden Notwendigen und des verbleibenden Unmöglichen in ein Universum des Möglichen (und also der Kontingenzen) als beträchtlichen Freiheitsgewinn feiern – doch die vorherrschende Reaktion unserer Gegenwart ist das Leiden am Universum der Kontingenzen als einer herausfordernden Überlast von Wahl- und Urteilsituationen.

Hier liegt wohl der Grund für das sich beschleunigende Anwachsen von Depression und Burn-out-Syndrom zu Volkskrankheiten in einer Gegenwart, welche die durchschnittlichen Anforderungen der obligatorischen Arbeitszeit deutlich reduziert hat. Zur Depression und zum Burn-Out-Syndrom gehört eine Sehnsucht nach Verbindlichkeit jenseits des alltäglich universal gewordenen Möglichen, die Sehnsucht nach einem unvermeidlichen Ereignis, nach einem Ereignis, an dem man sich – sozusagen – festhalten kann. Mit dieser Sehnsucht hat das Erhabene als Modalität der ästhetischen Erfahrung in einer Umwelt des allgegenwärtigen Schönen überlebt – weil die Sehnsucht nach Verbindlichkeit durchdrungen ist von einer Sehnsucht nach Substanz und Präsenz innerhalb der elektronischen Kommunikation als Fusion von Bewusstsein und Software

Doch wie wäre diese Sehnsucht zu erfüllen? Ich spüre sie in gewissen Untertönen aus den politischen und kulturkritischen Diskursen der ökologischen Bewegung. Die Vorstellung von einer Zerstörung unseres Planeten, welche ausgelöst durch Jahrhunderte menschlichen Fehlverhaltens am Ende in eine irreversible Entwicklung hin zur unüberbietbaren Katastrophe umschlägt (und doch kosmologisch gesehen nicht einmal eine Episode ist), folgt zwar auf ihrer „Handlungs“-Ebene einer Logik der göttlichen Bestrafung – aber ist zugleich von erhabener Stimmung im Stil einer Götterdämmerung begleitet. Weniger dramatische Annäherungen an die Erfüllung derselben Sehnsucht liegen in der sich verstärkenden Tendenz, Individualität als Maximal-Version des Subjekt-Status aufzugeben, indem man mit seinem Körper Teil eines kollektiven Körpers zu werden versucht, wie er bei Papstmessen im Freien und bei eigenartig ziellosen „politischen“ Demonstrationen der jüngsten Vergangenheit, bei Rock-Konzerten, im Stadion oder

auch beim *public viewing* entstehen kann – und entsteht. Hinzu kommt die Möglichkeit, eine Rückkehr (oder einen Sprung nach vorne) hin zu jener Sphäre einer elementaren „Selbstentbergung“ der Dinge zu versuchen, welche Heidegger in seinem Aufsatz vom „Ursprung des Kunstwerks“ anhand eines „griechischen Tempels“ beschrieb, in dessen Gegenwart sich die Erde „als Erde“, das Meer „als Meer“ und der Himmel „als Himmel“ zeigen sollen, epiphanisch, definitiv und tröstlich vielleicht.

Vielleicht ist diese Sehnsucht und dieses ebenso vage wie intensive Warten auf ein Ereignis oder einen Moment der Verbindlichkeit im Status des Erhabenen nichts als ein *Warten auf Godot*, in dem wir für uns selbst den Part der vier Protagonisten in ihrer ganzen tragischen Banalität spielen. Dem habe ich vorerst nichts wirklich Tröstliches – oder gar Erbauliches – hinzuzufügen.

Der Flug der Danteforscher

Gespräch mit Sibylle Lewitscharoff zum kommenden Dante-Roman *Das Pfingstwunder*

Kai Nonnenmacher (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Gespräch mit der Büchner-Preisträgerin 2013 Sibylle Lewitscharoff über den Roman *Das Pfingstwunder*, der voraussichtlich im Jahr 2016 vorliegen wird.

SCHLAGWÖRTER: Alighieri, Dante; Lewitscharoff, Sibylle; Das Pfingstwunder; Autorengespräch; Pfingsten

Was hatte er sich abgerackert, um alles über die Meder, die Parther, die Elamiter, die Kyrener in Erfahrung zu bringen, die nach der wunderbaren Fleischerleuchtung so munter mit den Ägyptern und Römern geplaudert hatten, in ihrer jeweils eigenen Sprache, doch von jedem anderen verstanden wie im Flug. (Lewitscharoff, *Blumenberg*)

K. N.: Bevor wir über dieses direkte Zitat aus der Apostelgeschichte und überhaupt über Worte reden, reden wir über das Schweigen. In diese hinein wird Ihre Romanfigur *Pong* in die Welt geworfen: „Eine Stille, die allen Geschöpfen die Ohren lang macht, setzte sich wie leuchtender Rahm auf die Welt, und es begab sich der Große Ratsch. Pong war da.“ Es gibt entgegen mancher Stimme der Pressekritik viele leise, schweigende Stellen in Ihren Büchern, wie zuletzt etwa im Roman *Killmousky*: „Der Riesenraum eine Zone des Schweigens, in dem man das Knacken des Holzes im Kamin hörte und die sich entfernenden Schritte des Butlers, der die Tür leise hinter sich schloß.“ Zur Bibel haben Sie in Ihrer Poetik-Vorlesung *Vom Guten, Wahren und Schönen* die Rolle des Unausgesprochenen diskutiert:

Nur dasjenige wird herausgearbeitet, was für das Ziel der Handlung wichtig ist. Alles andere wartet im Dunkel, wartet auf Interpretation. Die Höhepunkte werden betont, das Dazwischenliegende muß man sich hinzudenken. Gedanken und Gefühle bleiben unausgesprochen. Sie emanieren aus dem Schweigen oder aus Fragmenten der Rede. Aus dunklen Löchern taucht das Vergangene empor. Die Bibel versteht sich auf Verknappung, sie spricht in

Parataxen, Homer dagegen in weit ausholenden, komplex gegliederten Sätzen.

Was in der Bibel gesagt wird, ragt gleichsam wie die Spitze des Eisbergs aus dem Meer des Ungesagten empor und bietet somit den Anreiz für unablässig sich wandelnde Interpretationen.

Wie stehen Sie als Autorin zum Schweigen?

SIBYLLE LEWITSCHAROFF: Schweigen ist wichtiger denn je, weil so selten geschwiegen wird. Die Menschen sind von einem unheilvollen Plapperatismus ergriffen, dazu fordert die Selbstdarstellungsmaschinerie, die in den Medien wütet, unablässig auf. Der Schweiger hingegen bleibt eine rätselhafte Figur. Ich werfe mir vor, zu selten zu schweigen.

Im Roman bedeutet Schweigen, daß man nicht alles auserzählen darf. Zwischen den Sätzen müssen schwarze Löcher klaffen, in denen sich die Vorstellungskraft des Lesers tummeln kann. Schmiert man alles zu, werden die Sätze unablässig miteinander verkleistert, bleibt für den Leser kein freier Raum, den er mit seinen Gedanken besiedeln kann. Franz Kafka war der große Meister solcher schwarzer Löcher. Deshalb ist sein Werk noch immer so potent. Ein Werk des Schweigens ist auch die Bibel. Zwischen den knappen Sätzen dehnt sich ein Abgrund des Schweigens. Wäre alles ausformuliert worden, hätte die Bibel niemals eine derart magnetische Wirkung erzielt und immer neue Interpretationen hervorgerufen.

K. N.: Frau Lewitscharoff, wir führen ein Gespräch über Ihr Buch *Das Pfingstwunder*, das voraussichtlich im Jahr 2016 vorliegen wird – von Vorablesungen und einem gleichnamigen Hörspiel abgesehen, das vom Deutschlandradio Kultur im Winter 2014 und dem Hessischen Rundfunk am Pfingstmontag 2015 gesendet wurde. Können Sie den momentanen Plan skizzieren?

LEWITSCHAROFF: Im Roman geht es um einen Dante-Kongress, der 2013 bei den Maltesern auf dem aventinischen Hügel in Rom stattfindet. Danteforscher aus verschiedenen Ländern und Erdteilen kommen da zusammen und gehen Canto für Canto die *Commedia* durch, bis sich ein neues pfingstliches Sprachwunder ereignet, natürlich just in dem Moment, in welchem die Glocken des Peterdoms das Pfingstfest einläuten; und dann geht – salopp gesagt: die Post ab. Die Danteforscher erheben sich jubilierend, sprachwunderlich pneumatisch gehoben, daherquasselnd in mindestens fünfzehn Sprachen, geradewegs in den Himmel. Einer ist übriggeblieben, Richard Ellwanger, der traurige Chronist. Kein wundergläubiger Mann. Er hockt inzwischen wieder in seiner Frankfurter Wohnung und schreibt auf chaotische, zweifeldurchsetzte Weise nieder, was ihm widerfahren ist.

K. N.: Pfingsten ist das dritte Hochfest im Lauf des christlichen Kirchenjahres. Seit dem Ende des vierten Jahrhunderts wird es eigenständig, also losgelöst vom Osterfest gefeiert. Zunächst zwei einschlägige Zitate mit der Bitte um Stellungnahme:

Man kann sich kaum etwas Lieblicheres denken als Pfingsten und kaum etwas Ernsteres und Heiligeres als Ostern. Das Traurige und Schwermütige der Karwoche und darauf das Feierliche des Sonntags begleiten uns durch das Leben. (Adalbert Stifter, *Bergkristall*, Beginn)

Wenn es möglich gewesen wäre, den Turm von Babel zu erbauen, ohne ihn zu erklettern, es wäre erlaubt worden. (Franz Kafka, *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*, Nr. 18.)

LEWITSCHAROFF: Natürlich ist Pfingsten heiter, ein erhebendes Fest. Ein Fest, das die Reparatur am Turmbau zu Babel, an der Sprachverwirrung, betreiben möchte. Wenn er nicht erklettert worden wäre, gäbe es den Turm als luftiges Gedankenbild, womöglich als ein Sehnsuchtsmodell der sprachwunderlichen, spontan verständlichen Vielfalt, das sich emporwindet, um in Gottesnähe zu gelangen. Aber wehe, wenn ein solches Luftgebild der steinernen Realität überantwortet wird. Schöne Gedanken vertragen keine Fixation.

K. N.: Einmal huldigen Sie der Schönheit von Handwerkskunst im Roman *Apostoloff*:

Allein die Innenhöfe mit ihrer Steinpracht laden zum Bleiben ein, überall stehen Pflanzkübel, aus denen es mit einer Verzweiflung blüht, als wären unser aller Tage gezählt. Von außen nach innen, vom Schutzraum des Hofes in die Privatsphäre des Hauses vollzieht sich der Übergang wie in Traumwandelerei. Welch ein Feinsinn. Was für eine Harmonie zwischen gehegter Natur und Architektur. Haben die Bauleute gesungen, als sie die Balken aufrichteten? Hatten die Holzschnitzer das Paradies vor Augen, als sie Stechbeitel und Schnitzmesser führten? Schönheit entzieht sich der Beschreibung, sie lebt im Zusammenhang.

Alle bulgarischen Engel müssen beim Bau geholfen haben. Einige von ihnen sind geblieben und hauchen dem Besucher das Herz warm.

Streben Ihre Romane nach einer ähnlichen poetischen Formkunst?

LEWITSCHAROFF: Wenn es gelingt, aus dem Steinernen oder dem Hölzerne das verschwimmende, luftschwirrende Bild der Schönheit emanieren zu lassen, das die Sinne des Menschen betört und aufrührt, war ein großer Baukünstler am Werk. Schönheit hat immer auch damit zu tun, aus dem Schweren der Materie Leichtes freizusetzen. Und die Poesie, die ja, kommt

sie formlos daher, bloß fade oder wichtigtuertisch ist, baut, wenn sie sich in Formprinzipien hinein geschmeidigt, gleichsam eine Wortarchitektur an der Luft. Ich kann das aber leider nicht, schreibe ja bloß einen Roman. Es wäre natürlich wunderbar, eine Antwort auf die *Divina Commedia* in Gedichtform zu verfassen. Das geht leider über meine Kräfte.

K. N.: Bei der Abarbeitung an Ihrem Vater und seiner bulgarischen Herkunft im Roman *Apostoloff* stellen Sie diesem die Latinität der Rumänen gegenüber:

Wir haben Bulgarien schon satt, bevor wir es richtig kennengelernt haben. Traurig, aber wahr, die bulgarische Sprache dünkt uns die abscheulichste von der Welt. So eine weichliche, plump vorwärtsplatzende Sprache, labiale Knaller, die nicht zünden wollen. Keinerlei Schärfe in den Konsonanten. Um Rumän zu ärgern, greife ich gern zu dem Trick, die benachbarten Rumänen zu loben. Wie angenehm Rumänisch in den Ohren klingt! Wie dunkelschwer und weltverloren. Jaja, es gereichte den Rumänen zum Vorteil, dass sich ihre slawische Art nach den romanischen Sprachen verzehrte. Und wie gut sie aussehen! Jawohl, sie sehen manchmal aus wie großgewachsene Römer.

Waren Sie selbst schon einmal in Rom und dabei auf dem Aventin, wo Ihr kommender Roman *Das Pfingstwunder* u.a. spielt? Was verbinden Sie ganz persönlich mit Italien?

LEWITSCHAROFF: Ich war mehrfach in Rom. Vor etlichen Jahren durfte ich die Stadt während dreier Monate erkunden – der Roman *Montgomery* ist das spätere Ergebnis dieses Aufenthalts. 2013 durfte ich ein ganzes Jahr dort verbringen und habe mich während einer Lesung eine Zeitlang in dem herrlichen Raum der Malteser auf dem aventinischen Hügel aufgehalten. Selten hat ein Raum so berauschend auf mich gewirkt. Rom ist aufregend. Die Mischung aus antiken und christlichen Bauten, oder vielmehr die christliche Überbauung der antiken Stätten Roms, ist einzigartig.

K. N.: Bei Vögeln und dem Aventin-Hügel denkt der Lateiner an Vergils *Aeneis*:

[...] ter totum fervidus ira
lustrat Aventini montem, ter saxea temptat
limina nequiquam, ter fessus valle resedit.
stabat acuta silex praecisis undique saxis
speluncae dorso insurgens, altissima visu,
dirarum nidis domus opportuna volucrum.¹

¹ [...] Dreimal den gewaltigen Aventinus | Spähet der zornige ganz, dreimal an der felsigen Schwelle | Strebt er umsonst, dreimal ein Ermüdeter saß er im Thale. | Spitz dort stand

Wenn Sie mit Ihrem Verweis die Vogelsymbolik aus Antike und den Heiligen Geist des Christentums mit der Moderne einer Dante-Tagung vermischen, ist dies gewissermaßen der dritte Schritt der Weltalter, den Dante noch nicht gehen konnte? Oder eine post-christliches Echo ohne heilsgeschichtliche Hoffnung?

LEWITSCHAROFF: Es freut mich sehr, daß Sie den Zusammenhang erkannt haben. Natürlich hat das Christentum am antiken Erbe geschmaust, es gleichsam in sich aufgesogen und zersetzt. Zugleich verkörpern die Vögel die Leichtigkeit, das sich aus eigener Kraft Erhebenkönnen in die Lüfte, das den Menschen nur mittels Gerätschaften vergönnt ist. Alle Geschäftigkeit des Heiligen Geistes weist nach oben, himmelwärts, da geht's nicht hinab in den Keller oder ins Erdloch. Natürlich hat die Taube, die einst die Sintflut überflog und den Ölzweig brachte, eine überragende Bedeutung im religiösen Kontext. Ich halte es aber mit den Dohlen als Flugbegleitern, dem „unholden Gevögel“, will es mit einer leicht spöttischen Abkehr von der Friedenstaube versuchen. Mein Erzähler, der sich ja nicht dohlenumsäumt, pneumatisch gehoben vom Pfingstgeist, gen Himmel aufgemacht hat, bleibt tatsächlich ein moderner Erdenwicht ohne heilsgeschichtliche Hoffnung (wiewohl mir der Mann sympathisch ist).

K. N.: In *Apostoloff* stellen Sie Ihre Großmutter und Ihren Großvater als konträr in ihrer religiösen Musikalität dar. Wer entspricht Ihnen mehr?

Sie: liebte Ikonen und hing inbrünstig an der orthodoxen Kirche.

Er: verachtete jede Religion als eine abergläubische, rückständige Geisteshaltung. Ikonen waren ihm zuwider.

Und da im Roman *Blumenberg* der Protagonist zu seinem Löwen sagt: „Ich bin katholisch, du kannst mich ruhig fressen“, ergänze ich: Wie halten Sie's mit dem Katholizismus?

LEWITSCHAROFF: Ich hänge nicht an der orthodoxen Kirche, finde allerdings die Gesänge und manche Ikonen sehr schön, die Ikonen allerdings nur, wenn sie in einem Kirchenraum hängen. Als Museumsstücke gehe ich eher gelangweilt an ihnen vorüber. Wie sich die orthodoxe Kirche derzeit in Rußland mit den Potentaten verbündet, erregt in mir allerdings Brechreiz. Katholisch bin ich nicht und werde auch nicht konvertieren, obwohl

ein Granit, ringsum von behauenen Steine, | Der von dem Rücken der Kluft aufstieg, hochragend dem Anblick, | Sicher zu Nest und Hecke dem Schwarm unholder Gevögel.“ Vergil, *Aeneis*, VIII, 230–236.

die Kirche, der ich angehöre, einen geradezu dramatischen Substanzverlust erleidet.

K. N.: Sie haben Bachs Kantaten in Konzertreden reflektiert und in Ihr Werk eingebaut, so besinnt sich zwar Mehliß in *Blumenberg* noch auf den Text ihrer Lieblingskantate, aber ausgerechnet das Wort ‚Gott‘ ist ihr dabei entfallen:

Adam muß in uns verwesen,
soll der neue Mensch genesen,
der nach –
– nach was, nach wem? –
geschaffen ist?

Welche der neun Pfingstkantaten von Bach würde Sie für den kommenden Roman interessieren?

LEWITSCHAROFF: Oh, das weiß ich leider noch nicht – bisher habe ich an mögliche Musikalien noch nicht gedacht. Das ist ein superber Hinweis, dem ich mit Freuden nachgehen werde.

K. N.: Sie sagen einmal, Sie seien durch eine Vorlesung des Religionsphilosophen Klaus Heinrich zum Studium der Religionswissenschaften gekommen, was Ihnen eine Nähe und doch – verglichen mit der Theologie – Distanz zur Religion gewährt hat.² Nun war ja auch Jakob Taubes seit 1966 Ordinarius für Judaistik und Hermeneutik an der Freien Universität Berlin. Im Gelehrtenroman *Blumenberg* spielen Sie mit Blumenbergs Neid auf Habermas und auf Taubes:

Eine Abneigung hatte er auch gegen den Kollegen Taubes gefaßt, von dem er ursprünglich viel gehalten und so manche Anregung empfangen hatte. Der Mann hörte das Gras auf den Schreibtischen wachsen. Aber sein Schwindeltalent, der Hang zur Intrige und zur Attacke, das Kritikgehabe, die verworrenen Umstände, in die er sich hineinmanövrierte, hatten ihm die Beziehung zu Taubes allmählich vergällt. Frostig hatte er ihm auf seine letzten Briefe geantwortet.

Die Forschung nennt „Jakob Taubes‘ Diktum [eine] hilfreiche Erklärungsfigur, daß zwei wesentliche Grundeinstellungen zur Welt durch die Stichworte ‚Pfingsten oder Babel‘ charakterisiert werden könnten.“³ Wie hat ihr Studium in Berlin ab 1973 die religiösen Themen Ihrer Prosa beeinflusst?

² Jutta Person, „Sibylle Lewitscharoff: ‚Ich bin ein Ordnungskasper‘“, *Cicero*, online: <http://www.cicero.de/salon/ich-bin-ein-ordnungskasper/46208/seite/2>.

³ Ulfried Reichardt, *Innenansichten der Postmoderne* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991), 213.

LEWITSCHAROFF: Bei den Religionswissenschaftlern standen die Griechen hoch im Kurs, aber natürlich auch die christliche Ikonographie. Den Vorlesungen von Klaus Heinrich habe ich gespannt gelauscht, aber nicht immer alles verstanden. In den Seminaren von Jakob Taubes war ich selten, da ging es tumultuarischer zu. Taubes war ein Provokateur, ziemlich aufregend. Ein interessanter Gegenpart zu dem in Ruhe hin- und herschreitenden Peripatetiker Heinrich. Das Paulus-Buch von Taubes fand ich inspirierend. Aber eigentlich hat so mancher Geistschatz, der mir damals ausgefolgt wurde, erst viel später gezündet, als ich längst nicht mehr studiert habe.

K. N.: Literarisch gesehen, ist der Gegensatz ja der zwischen der ‚einen‘ Sprache und der Vielsprachigkeit, wie dies Karlheinz Stierle bspw. in seiner Apollinaire-Lektüre formuliert hat:

Das Aufbrechen der einen Sprache in die Vielfalt von Sprachen, die Rückkehr aus der Vielfalt von Sprachen in die eine Sprache, die Geschichten von Babel und Pfingsten, stehen in einem inneren Zusammenhang.⁴

Man hat Sie häufig als Sprachvirtuosin bezeichnet, die zwischen Gelehrtheit und poetischen Wortschöpfungen, dem Schwäbischen und dem Latein usf. frei kombiniert. Ist nicht statt des Pfingstwunders der Turmbau Ihr Projekt?

LEWITSCHAROFF: Natürlich gibt es den Zusammenhang zwischen Babel und Pfingsten. Das Christentum war ja ausgehend von der jesuanischen Lehre bestrebt, Versatzstücke aus der jüdischen Bibel in einen neuen heilsgeschichtlichen Kontext zu rücken, der den eigenen Zwecken diene. Ich weiß allerdings nicht, ob ich tatsächlich eine Sprachvirtuosin bin – wenn ich an die exzentrische Übersetzung der *Comedia* von Rudolf Borchardt denke (er bestand auf der ursprünglichen Schreibform Dantes, verzichtete deshalb auf das ‚Divina‘ und das zweite ‚m‘), kommt mir meine Virtuosität eher kläglich vor.

K. N.: In Ihrer Poetik-Vorlesung *Vom Guten, Wahren und Schönen* betonen Sie die Rolle der Tradition:

Es ist sogar so, daß wirklich Neues niemals einfach nur aus Neuem heraus entsteht, das ist sogar menschenunmöglich, sondern aus anders aufgefaßten, anders belebten älteren Denk- und Beobachtungsmustern.

Ein Beispiel: würde ein heute Siebenundzwanzigjähriger einen Roman schreiben wollen, der naturgemäß in seiner Gegenwart spielte und nicht in

⁴ Karlheinz Stierle: „Babel und Pfingsten: Zur immanenten Poetik von Apollinaires ‚Alcools‘“, in *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, hrsg. von Rainer Warning und Winfried Wehle (München, 1982), 61–112, hier 72.

alten Zeiten, und gesetzt, dieser junger Mensch wäre kurioserweise durch und durch von Dante begeistert, so würde, ein gewisses Talent vorausgesetzt, mit Sicherheit etwas Verwegenes entstehen, wenn Schmuggelware aus der Dante-Lektüre, natürlich in camoufflierter Form, in seinem Roman auftaucht, und dieser würde dem Leser vielleicht neuer, frischer vor die Augen kommen als der Text eines anderen jungen Autors, der ausschließlich aus Gegenwartslektüren seinen Stoff anreicherte.

Wir vermuten, genau dies ist das Projekt Ihres *Pfingstwunders*, die sprachspielerische Camouflage der Tradition?

LEWITSCHAROFF: Was ich im Dante-Roman betreibe, ist weder im exakten Wortsinne pfingstwunderlich, noch wird da an einem Turm gebaut. Es handelt sich um einen ineinanderfließenden Sprachrausch, der sich zu hymnischen Höhenflügen aufmacht. Aber eines stimmt: ich war immer schon von seltsamen Wörtern fasziniert. Im Gymnasium alberte irgendjemand mit dem Wort ‚Apokolokyntosis‘ herum, gemeint war die Verkümbissung des Kaisers Claudius. Seither ist dieses kollernd kindliche Plapperwort eines meiner Lieblingswörter, und im Pfingstroman albert mein Erzähler damit herum. Am liebsten würde ich den ganzen Roman so nennen, aber das wirkt vielleicht doch etwas affig. Ich verwende das Wort aber nicht hochtrabend, nicht im Sinne einer Imponiergeste, sondern als kakophonierendes Wortsalatwort.

K. N.: Es gibt ja schon allein dadurch eine direkte Verbindung vom *Pfingstwunder*-Projekt zum Roman *Killmouisky*, weil der dortige Ermittler aus dem Hohenlohischen, Richard Ellwanger, zugleich Chronist und Erzähler des *Pfingstwunders* sein wird. Er hat in dem Buch ja ein Sprachenproblem mit dem Englischen, was er strategisch einsetzt:

Er war sich seines unsicheren Auftretens bewußt und verhedderte sich mehr als gewöhnlich im englischen Sprachdickicht, dachte aber zugleich, daß dies bestimmt keinen Schaden anrichten konnte, im Gegenteil, Larson würde ihn so eher für einen Trottel nehmen, von dem keinerlei Gefahr ausging.

Zugleich wird an seinem nur muttersprachlichen Verhörsgeschick deutlich, was Literaten wie Geisteswissenschaftler einem instrumentellen Sprachgebrauch der ‚Internationalisierung‘ entgegenhalten würden:

Ellwanger sperrte seine Ohren auf, soweit es irgend ging, aber er konnte an Larsons Art zu reden nicht die geringste Sonderbarkeit entdecken. Erst recht nicht war er imstande, hinter Larsons Sprechen etwas Verborgenes aus der möglicherweise deutschen Heimat herauszuhören. Ein kleiner verräterischer Klang, eine Wortwahl, wie sie die Deutschen im Englischen vielleicht

bevorzugt benutzten – nichts dergleichen. Das Verhör-As Ellwanger hatte in der fremden Sprache aufgehört, ein Verhör-As zu sein. Aus. Er war wie taub. Sein Englisch war viel zu schlecht, um Nuancen, gar einen geheimen unterirdischen Sprachstrom unter dem amerikanischen Englisch herauszuwitern. Es wäre ihm nicht einmal möglich gewesen zu beschreiben, wie Larson überhaupt sprach. Ellwanger spürte deutlich, daß er mit dem Mann, selbst wenn der ihm in einem Verhörraum gegenüber säße, nicht sonderlich weit kommen würde.

Ellwanger wird – wie Vergil – nicht mit ins Paradies kommen können, nehme ich an?

LEWITSCHAROFF: An „Killmouisky“ hat mich genau dieses Sprachphänomen am meisten interessiert: wenn der kriminalistische Sinn eines detektivischen Könners keine Feinheiten, keine Besonderheiten mehr aus dem Sprechen des Gegners herausfiltern kann, tappt er im Dunkeln. Und es hat mich natürlich auch gereizt, einen in seiner Muttersprache extrem feinhörigen Menschen in ein sprachliches Wirrland zu schicken. Der tapfere Ellwanger spricht ja ein grauslig schlechtes Englisch und versteht auch entsprechend schlecht, was die Amerikaner zu ihm sagen. Er ist aber ein tapferer Geselle, und ich hege für ihn doch gewisse Paradieshoffnungen. Würde er leben, wäre er jetzt um die dreiundsechzig herum, also schon in einem Alter, wo man überlegen muß, ob’s später mal weitergeht.

K. N.: Wenn Richard Baron 1870 Recht hatte, wurde zu Dantes Zeiten in Florenz nur an den Vorabenden von Ostern und Pfingsten getauft.⁵ Ist es Ihnen ernst mit Dante Alighieri, oder ist die *Commedia* für Sie vor allem ein Assoziationsraum, von dem Sie sich frei inspirieren lassen? So schrieb Beatrice von Matt einmal: „Hätte sie ihren theologischen Deutungen, ihren ausbrechenden Phantasien und Assoziationen energischer Grenzen gesetzt, ihr wäre ein ganz grosser Wurf gelungen.“⁶ Dem gegenüber stellt etwa Erich Auerbach klar, dass Dantes epische Reise keine autonome Phantasie zulässt:

⁵ „In dem Baptisterium der Kirche zum heil. Johannes zu Florenz befanden sich um das weite Taufbecken, welches wir uns niedrig denken müssen, runde gemauerte Löcher, in welche die Taufpriester stiegen, um dem Wasser nahe und vor dem Zudrange des Volkes geschützt zu sein. Es wurde nämlich damals nur an den Vorabenden von Ostern und Pfingsten getauft.“ *Dante Alighieri’s Göttliche Comödie*, 1. Abt.: Die Hölle neu metrisch übertragen mit Erläuterungen von Richard Baron (Oppeln: Reisewitz, 1870), 147.

⁶ Beatrice von Matt: „Aufbruch ins Herz der Wirklichkeit: Sibylle Lewitscharoffs üppiger Roman ‚Consummatus‘“, *Neue Zürcher Zeitung*, 26. September 2006, online: <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleEEXBO-1.63453>.

Der Inhalt der Komödie ist eine Vision; doch das in ihr Erschaute ist die Wahrheit als Gestalt, und also sowohl wirklich wie vernünftig. Die Sprache, die solche Wahrheit mitteilt, ist daher zugleich die Sprache eines Berichts und die eines Traktates. Eines Berichtes zunächst, nicht eines Epos: denn ihr ist nicht gestattet in einem fernen Sagen – und Heldenlande die Phantasie frei spielen zu lassen, sondern der Sprechende ist ein Zeuge, der alles selbst gesehen hat und man verlangt von ihm genauen Bericht: er hat das Un-erhörte und Sage an Wunderhaftigkeit Uebertreffende selbst gesehen, und er sagt nicht „Nenne mir Muse den Mann“ oder „Einst hielt der edle König Artus zu Pfingsten ein königliches Fest“, sondern er setzt ein: in der Mitte meines Lebens befand ich mich in einem dunklen Walde. Die Sprache ist, sodann, die eines lehrhaften Traktats; denn das in der Vision erschaute Geschehen ist das Sein oder die Wahrheit, es ist durchweg vernünftig geordnet, und bis hart an die Schwelle der eigentlichen *visio dei* ist es fest umschriebener gedanklicher Mitteilung zugänglich. Die Kombination dieser beiden Elemente: des authentischen und bis zur Härte exakten Berichts vom wirklich Geschehenen und der dogmatischen, bis zum Pedantischen rationalen Lehre von der wahren Ordnung bestimmen den Sprachcharakter des Werkes. Die beiden Elemente sind nirgends völlig trennbar und meist vollkommen verschmolzen; es geschieht nichts, was nicht die Lehre demonstrierte, und es wird nichts gelehrt, es sei denn am anschaulich gegenwärtigen Tatbestande. Aber das eigentliche Element des Poetischen, nämlich die Phantasie, sei es die epische, die das Material des Geschehens aus ferner Sagensphäre frei verknüpfend, umformend, verarbeitend ausspinnend, sei es die lyrische, die die rationalen Grenzen verläßt, um das eigentlich Grenzenlose, das Gefühl, zu erwecken und frei ausklingen zu lassen – dies Element hat in der Komödie seine Autonomie eingebüßt.⁷

Muss Ihnen dieser Dante nicht reichlich fremd bleiben – bzw. Sie ihm?

LEWITSCHAROFF: Natürlich ist mir die Welt Dantes fremd, ich kann seine poetischen Gedanken niemals so erfassen, als säße er mir gegenüber und würde sie mir vortragen. Auch bin ich sprachlich längst nicht so diszipliniert, wie Dante es war. Außerdem trug Dante mit seiner *Commedia* eine Riesentlast auf den Schultern. Es ist keine Kleinigkeit, in religionshöriger Zeit das Jenseits bis in jeden Winkel hinein zu erkunden, beileibe keine spielerische Übung. Aber es ist äußerst reizvoll, sich in die Gedankenwelt eines Menschen zu wagen, der seit Jahrhunderten tot ist, und sich dabei von seinen Versen umrauschen zu lassen. Sie haben mit Erich Auerbach gesprochen im übrigen recht – Dante war kein Schwadronneur, den poetische Girlanden faszinierten. Sein großes Werk ist trotz aller Sprachkraft gezügelt, und es ge-

horcht präzise den Anschauungen der Zeit, eben dem, was man sich damals über Hölle und Himmel zusammenspekuliert hat und aus theologischen Einlassungen über das Jenseits destillieren konnte.

Man darf auch nicht vergessen, welche extreme Aktualität die *Divina Commedia* im Zwanzigsten Jahrhundert gewann. Für die in den deutschen Konzentrations- und Kriegsgefangenenlagern inhaftierten Italiener und auch für einige Gebildete aus anderen europäischen Ländern wurde Dantes Beschreibung der Hölle zu dem Text, in dem sie ihre unglaublich grausamen Erfahrungen gespiegelt sahen. Natürlich war da eine Art Fehllesen im Spiel, Dantes Hölle gehorcht ja einer zu seiner Zeit allgemein verbreiteten Strafologik. In der *Divina Commedia* werden Sünder bestraft. In den deutschen Lagern sind Menschen zusammengewürfelt, ohne daß deren Sünden speziell erkennbar wären. Es war ja im Gegenteil sogar so, daß man wirklichen Straftätern das ‚Privileg‘ gewährte, über Unschuldige zu herrschen.

K. N.: Auch wenn Ihr nächstes Buch als Dante-Roman *prima vista* wieder ein ganz neues literarisches Projekt ist, scheint er mir doch einige Leitmotive und -themen Ihrer vorangegangenen Romane weiterzuführen, etwa die Präsenz des Wunderbaren, die Jenseitsreise aus *Consummatus*, die ebenso ins Orphische verweist wie auf das vorletzte der sieben letzten Worte Christi, denn der Lehrer Ralph Zimmermann (der Beruf Jesu nach Markus 6,3) ist ins Reich der Toten eingedrungen und wieder zurückgekehrt, die Worte aus dem Jenseits und dem Diesseits eines Stuttgarter Cafés vermischen sich, werden aber typographisch differenziert.⁸ Welche Ihrer Bücher würden Sie vor der Lektüre des *Pfingstwunders* warum zur Vorbereitung empfehlen?

LEWITSCHAROFF: Das stimmt. Es ist eine Weiterführung von Themen, die auch in meinen anderen Romanen herumgeistern. Aber ich hoffe, daß man den neuen Roman einfach auch so wird lesen können, ohne sich umständlich darauf vorzubereiten. Ich muß ja obendrein Leser erreichen, die Dantes *Commedia* niemals in Händen hielten. Ausschließlich für ein wissendes Publikum zu schreiben, ist eine eher öde Angelegenheit.

K. N.: Das Pfingstwunder hat Sie bereits im Roman *Blumenberg* beschäftigt:

Schon dem Kinde Richard hatte das Ausgießen des Heiligen Geistes großen Eindruck gemacht, besonders die Flämmchen, die auf die Köpfe der Versammelten gesprungen waren. Als ihm die Großmutter auf seine Bitten hin die Geschichte wieder und wieder erzählte, hatte sich der kleine Richard immer

⁷ Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Berlin: De Gruyter, 2001), 197–98.

⁸ Vgl. Sigrid Löffler, „Mit einem Haifischbiß‘: Die Schriftstellerin Sibylle Lewitscharoff in ihren Romanen“, *Stimmen der Zeit* 3 (März 2012): 197–204.

oben an den wassergezogenen Scheitel gegriffen in Erwartung eines Flämmchens, das sich zu seiner Enttäuschung aber niemals dorthin hatte verirren wollen. [...] Zäh, ja, zäh war er zwischen dem Alten und dem Neuen Testament hin- und hergekreuzt, hatte brav bei Moses begonnen, war über das Buch Ruth zu Joel, zur Apostelgeschichte, zu Johannes gelangt, hatte brav von den Reparaturleistungen gehandelt, die das Pfingstwunder an der Geschichte vom Turmbau zu Babel vornahm, aber so geistesöde wie ein Bibelingenieur, und nicht einmal ein guter, bis auf der vermaledeiten Seite sechsundachtzig die Quälerei zum Erliegen gekommen war.

Erklären Sie uns die Rolle ausgerechnet von Pfingsten für Ihr Schreiben?

LEWITSCHAROFF: Beim biblischen Pfingstwunder geht es um die in eine fremde Sprache sich ergießende Rede, die der Sprecher eigentlich nicht beherrscht. Die Zunge fließt ihm über von der Heilsbotschaft, von den er zu berichten weiß, und er wird dabei von einem Übersetzungswunder ergriffen, das die Sprachverwehungen der babylonischen Diversifikation heilt. Das Pfingstwunder dient ja einem konkreten Zweck, es dient der Mission. Die Lehre vom Tod Jesu und seiner Auferstehung soll in Gebiete getragen werden, in denen Menschen wohnen, die von Gottes Sohn noch nie gehört haben. Da bedarf es natürlich einer gewaltigen rhetorischen Überzeugungskraft. Eine auch nur annähernd ähnliche Kraft traue ich mir gewiß nicht zu. Aber der Turmbau zu Babel und das Pfingstwunder sind nunmal die beiden zentralen Sprachgeschehnisse, die in der jüdischen Bibel und im Neuen Testament eine Rolle spielen. Von ihrer Essenz ein wenig zu schmausen, ist literarisch sehr verführerisch.

K. N.: Dante selbst spielt auf die Flammenikonographie der Pfingstszene an.

How else are these particular souls punished? In an overt parody of the Pentecost, with flames. There is a rain of fire that comes down upon them, and they have flames running along their feet. This is a horrible inversion and perversion of prophecy and of the gift of languages, for we are all capable of speaking everybody else's language. I'm sure that there are polyglots among you, but we all speak the language of charity, and therefore we can all understand each other that way. These souls, instead, have no gift of language at all.⁹

Wird es züngelnde Flammen auch in Ihrem Roman geben?

LEWITSCHAROFF: Claro, claro!

⁹ Giuseppe Mazzotta, *Reading Dante* (New Haven: Yale University Press, 2014), Kap. 7. Inferno 17–26, 81.

K. N.: Im Roman *Apostoloff* ist die Hölle nicht mehr wie bei Dante poetisch, sondern eine bulgarisch-irdische geworden, man denkt zugleich an Sartres *Huis clos*:

Nach Varna ist es nicht weit. Bevor die Stadt in Sicht kommt, stehen auf der staubigen Lastwagenroute die Prostituierten. Es ist brühwarm. Schwitzwetter. Die Frauen sind zum Erbarmen. Nie habe ich so hässliche, so elende Prostituierte gesehen, ihre Leiber in knallfarbendes Plastik geschnürt, an den Füßen tragen sie Stiefel. Es verdingen sich Frauen fast jeden Alters, sie stehen vor den müllübersäten Böschungen und grinsen die Fahrer verzweifelt an. Irrsinnige Hoffnung, sich für einen winzigen Betrag mit einem Mann hinter Gebüsch verziehen zu dürfen oder zu ihm in die Fahrerkabine zu klettern und auf den nächsten Parkplatz zu fahren. Die Qualen der Hölle, wie Dante sie ausgemalt hat, scheinen mir plötzlich harmlos, es sind poetische Qualen, Feuer, die nicht wirklich brennen, Schwären, die für den poetischen Genuss eitern. Hier, im Sonnenglast, kommt alles verschärft zum Ausdruck, das große Widrige wie das kleine Widrige, Schweiß, Sperma, Urin, die Abszesse, das Blut, Schreie, Schläge, Juckreiz, Fliegen, zerbrochene Flaschen, Plastikdreck, Brennesseln, Getreidespelzen, die sich in die Haut bohren. Das Schicksal der bulgarischen Landstraßenhuren ist ebenso grausam, wie es das Schicksal der Leprösen über viele Jahrhunderte hinweg war. Doch weit und breit kein Christusfolger in Sicht, der ihnen die schmerzenden Füße salbte oder wenigstens eine von ihnen erlöste.

Wird *Das Pfingstwunder* uns doch eine Hoffnung gewähren?

LEWITSCHAROFF: Ja, schon. Aber Hoffnung ist für den Erzähler des Romans nicht in Sicht. Er wurde ja vom Wunder förmlich ausgestoßen und ist deshalb zum Erzählen verdammt. Eine höchst unglückliche Position, die aber auf das Erzählen generell zutrifft. Nur die Unglückswürmer, die aus dem Paradies Vertriebenen, erzählen. Warum um Gotteswillen sollte ein zutiefst glücklicher Mensch einen Roman schreiben?

K. N.: Ijoma Mangold las Blumenbergs Tod in Ihrem gleichnamigen Roman in der Tat „wie in Dantes *Paradiso*“ als „eine Art postmortale Wesensschau“¹⁰. Ihre Rede zum Büchner-Preis wurde nachträglich auf Aussagen zur Reproduktionsmedizin verkürzt. Sie schreiben darin aber auch u.a. über Ihre grundsätzlich andere Verfasstheit von Hölle und Paradies:

Will ich ihrem Weltbild, oder genauer: ihrem Himmelsbild folgen, sind komplizierte Operationen nötig. Kurz gesagt: Ich rette mich in zwei Weltbilder, die kaum etwas miteinander zu tun haben. Zum einen bin ich neugierig

¹⁰ Ijoma Mangold, „Der Trost des Löwen“, *Die Zeit* 37, 13. September 2011, <http://www.zeit.de/2011/37/L-B-Lewitscharoff/komplettansicht>.

auf die inzwischen ungeheuerlichen Aufnahmen aus den Tiefen des Weltalls mitsamt den Theorien der tonangebenden Astrophysiker, wie sie mir in Zeitungsartikeln nahegebracht werden. Ich lese diese zwar gern, verstehe allerdings nur einen Teil davon, weil sich das meiste meinem Vorstellungsvermögen entzieht. Der andere, christlich verankerte Vorstellungskreis existiert unbehelligt davon. Er nährt sich von Dantes *Commedia*, allerdings in veränderter Gestalt. Die Strafen der Hölle sind bei mir anders verfasst, auch ist der Fluchort mit anderen Bewohnern bestückt. Die florentinischen Übeltäter, mit denen Dante zu kämpfen hatte, sind inzwischen in Vergessenheit gesunken, sie sind jedenfalls nicht meine Feinde. In meinem Paradies wird auch nicht unentwegt hymnisch gesungen, dafür tummelt sich allerhand Getier in dem schönen Gefild, mit dem die himmlischen Bewohner herrliche Gespräche führen. Rechnen Sie es mir bitte nicht als Eitelkeit an, wenn ich Ihnen diesbezüglich eine kleine Stelle aus meinem Roman *Consummatus* zitiere, der die Sache ziemlich genau trifft, eine kleine Konversation des Protagonisten mit einer riesenhaften Eule [...].¹¹

Wohin führt die Beschäftigung mit Dante denn nun Ihre Wissenschaftler?

LEWITSCHAROFF: Es führt sie zu einem aufgekratzten, beschwingten Kongreßerlebnis, das zunächst den ordnenden Rahmen der *Divina Commedia* nicht verläßt. Aber dann werden die Halteseile gekappt, und es geht es hoch und immer höher hinaus. Reproduktion ist dabei nicht im Spiel, weder bezüglich der *Commedia*, noch mit Blick auf die heilsbewimmelten Danteforscher.

K. N.: Nicht nur wir Italianisten sind gespannt auf Ihren Dante-Roman. Vielen Dank für das Gespräch, Frau Lewitscharoff.

„Sembrava una nuvola“: Pascal Dusapin liest Palazzeschi

Gedanken anlässlich der deutschen Erstaufführung der Oper *Perelà. Uomo di fumo* in Mainz

Caroline Lüderssen (Frankfurt/Heidelberg)

ZUSAMMENFASSUNG: Besprechung der deutschen Erstaufführung 2015 der Oper *Perelà. Uomo di fumo* von Pascal Dusapin in Mainz und der literarischen Vorlage *Il Codice di Perelà* von Aldo Palazzeschi.

Aufführungstermine der kommenden Spielzeit: 11. und 27. März 2016, www.staatstheater-mainz.com/web/veranstaltungen/oper15-16/perela.

SCHLAGWÖRTER: Oper; Theaterkritik; Dusapin, Pascal; *Perelà. Uomo di fumo*; Palazzeschi, Aldo; *Il Codice di Perelà*; Futurismus; Staatstheater Mainz

- Ora che abbiamo un uomo tanto carino ce lo toglieranno per una delle loro solite stupidaggini.
- Ma è importante sapete, è importante, è il nuovo Codice!
- Glie lo ànno affidato definitivamente?
- Altro! Il Re e il ministro metteranno le loro firme sotto quella di Perelà, essi non potranno replicare sopra uno solo degli articoli ch'egli avrà dettato.¹

Ein Unbekannter taucht plötzlich in einem kleinen monarchischen Staat auf, nur mit glänzenden Stiefeln bekleidet. Er ist durch einen Kamin gekommen (vgl. Abb. 1, S. 331), scheint aus Rauch zu bestehen und bezeichnet sich als „molto leggero“. Die Menschen, denen er begegnet, sind von ihm fasziniert, er wird in den Salons herumgereicht und vom König, Torlindao, empfangen, der ihn schließlich beauftragt, eine neue Verfassung zu entwerfen. Ein Mann aus dem Ort, Alloro, zündet sich an, weil er so sein möchte wie der

¹¹ Sibylle Lewitscharoff, „Von der Machbarkeit: Die wissenschaftliche Bestimmung über Geburt und Tod“, *Dresdner Reden* 2014, http://www.staatsschauspiel-dresden.de/download/18986/dresdner_rede_sibylle_lewitscharoff_final.pdf.

¹ Zitate nach: Aldo Palazzeschi, *Il Codice di Perelà: romanzo futurista* (1911), in ders., *Tutti i romanzi*, volume primo, a cura e con introduzione di Gino Tellini e un saggio di Luigi Baldacci (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2004), 131–352, hier 212. Im weiteren Verlauf wird der Roman im Text unter Angabe der Seite zitiert.

Mann aus Rauch. Daraufhin kippt die Stimmung gegen Perelà, er wird eingesperrt und zum Tode verurteilt. Er verlässt sein Grab und kehrt als Rauchwolke in den Himmel zurück. Die Stiefel nimmt er nicht mit. Seine „Zieh-mütter“ Pena, Rete und Lama (daher der Name: PeReLa) hatten sie ihm als Vermächtnis hinterlassen. Die Stiefel machten ihn dem Menschen ähnlich – „di uomo mi sembra non abbiate che le scarpe“ (139) – und nachdem die Menschen ihn verraten haben, lässt er sie bei ihnen zurück mit einer rätselhaften Botschaft: „questo solo può essere il Codice ch'io vi lascio, esso custodiva sulla terra la mia sola virtù“ (350).

Aldo Palazzeschi (1885 – 1974) dystopische Vision einer dekadenten, korrupten und opportunistischen Gesellschaft, die einen Fremden erst wie einen Helden vergöttert und dann verstößt, gilt als sein bester Roman. Im März 1911 erschien nach jahrelanger Arbeit die erste Fassung eines Texts, der der futuristischen Ästhetik verpflichtet war, jener literarischen Bewegung, die Palazzeschi selbst in einem Brief an seinen Mentor und Freund, den Ur-Futuristen Filippo Tommaso Marinetti, als „unico raggio di luce in questa povera palude che si chiama letteratura italiana“ bezeichnete.² Palazzeschi war Marinetti zunächst in Verehrung und Dankbarkeit zugetan und teilte dessen poetische und ästhetische Ideale,³ verfolgte aber das futuristische Programm nicht mit der gleichen Ausschließlichkeit: Später (1915) wandte er sich von Marinetti wegen dessen Neigung zu nationalistischen Tendenzen und zur Ablehnung jeglicher Traditionen sogar ab.⁴ Marinetti schrieb ihm im Hinblick auf das „Perelà“-Projekt, er solle für die ‚dummen Kritiker‘ ein futuristisches Vorwort schreiben, das „goliardico, [...] impetuoso e [...] originalissimo“ sein sollte,⁵ aber Palazzeschi kam dem nicht nach, sondern beschränkte sich, wie Gino Tellini hervorhebt, auf eine Widmung voller Ironie:⁶ „Affettuosamente dedico: al pubblico! Quel pubblico che ci ricopre di fische, di frutti e di verdure, noi lo ricopriremo di deliziose opere d'arte.“ (133)

² In einem Brief vom Juli 1910, zitiert nach: *Tutti i romanzi*, 1466.

³ Vgl. die Anmerkungen Gino Tellinis in *Tutti i romanzi*, 1467: „Palazzeschi ammira Marinetti e gli è affettuosamente riconoscente, per essere stato da lui liberato dall'isolamento fiorentino, per essere stato tonificato con un'energica dose di fiducia in se stesso, per essere stato imposto all'attenzione nazionale.“

⁴ Vgl. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek: Rowohlt, 1993), 259.

⁵ In einem Brief an Palazzeschi vom Juli 1910, zitiert nach: *Tutti i romanzi*, 1466.

⁶ „[...] un palese attestato di adesione al gusto ironico-sarcastico futurista, non l'«elogio» tribunizio del movimento.“ *Tutti i romanzi*, 1467.

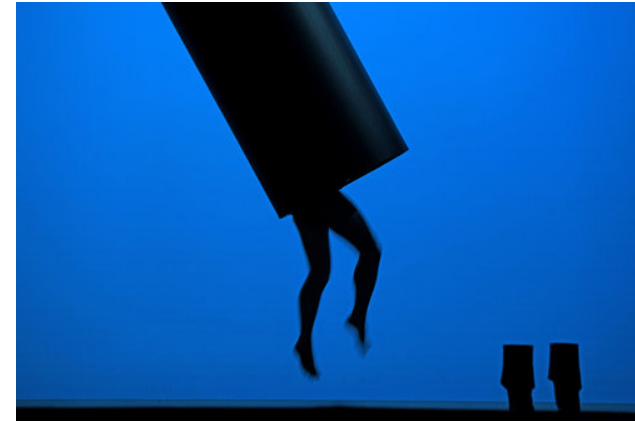


Abb. 1: Inszenierungsfoto *Perelà*. *Uomo di fumo*, © Andreas Etter

Trotz aller Unsicherheiten war sich Palazzeschi der „inedita energia“⁷ seines Romans bewusst, mit dem er die Anerkennung Marinettis (des *capo banda*)⁸ erlangen wollte und auch erhielt – Marinetti war von dem Text wegen dessen Originalität hellauf begeistert.⁹ Diesen Text gerade dem Publikum zu widmen, das sich von den neuen Texten provoziert fühlte, war eine futuristisch-offensive Geste, die zu dem 1913 erschienenen poetologischen Text Palazzeschi passt, in dem er fordert, den Schmerz, das Hässliche, das Erschreckende zu poetischen (und in einer Theorie, die Kunst und Leben eng verschränkte, damit auch realen) Werten zu erheben.¹⁰

Die Geschichte um Perelà entfaltet sich in 16 Kapiteln (*capitoletti*), die in drei Blöcke unterteilbar sind: I–IV¹¹: Ankunft Perelàs, erste Erfahrung

⁷ Gino Tellini, in *Tutti i romanzi*, 1476.

⁸ Vgl. *Tutti i romanzi*, 1476: „io voglio, fra tutta la tua combriccola futurista diventare il preferito dal *capo banda* e sarò tanto brigante da meritarmi presto affetto particolare“, Januar 1911.

⁹ „Bravo! Bravo! Bravo! Bravo! Il tuo romanzo è magnifico. Ne sono entusiasta. Originale! Originalissimo!“ Marinetti an Palazzeschi im Dezember 1910, zitiert nach: *Tutti i romanzi*, 1468.

¹⁰ Vgl. Aldo Palazzeschi, „Il controdolore“ (29 dicembre 1913), http://www.classicalitaliani.it/futurismo/manifesti/palazzeschi_controdolore.htm (aufgerufen am 5.7.2015), dt.: „Der Gegen-schmerz“, in: Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, 98–106.

¹¹ *L'utero nero*, *Il Thè*, *Dio*, *Il Ballo*.



Abb. 2: Inszenierungsfoto *Perelà. Uomo di fumo*, © Andreas Etter

gen; V–X¹²: Erkundungen Perelàs; XI–XVI¹³: Tod Alloros, Prozess und Haft, Flucht. Der Text reiht Dialoge und Monologe so aneinander, dass die Erzählperspektive oft unklar bleibt, Groteskes und Komisches wird mit Ernstem vermischt, es wird mit Klängen und Worten gespielt, Bilder des Surrealen und der Technik evozieren die futuristischen Ästhetiken.¹⁴

Der Blick auf den Futurismus als erste Avantgarde kann „kein ungetrübter“¹⁵ sein. Was also mag dieser „Staatsroman“, den Heinz Thoma und Hermann H. Wetzel „spielerische[n] Kontrapunkt zu Marinettis monströsem *Mafarke le Futuriste*“ nennen,¹⁶ möglicherweise für den heutigen Leser bedeuten? Überwiegt bei einer Lektüre, die nicht nur aus historischem Interesse erfolgt, nicht das Unzugängliche des Textes? Eine Antwort gibt – wie so häufig

¹² Visita a Suor Mariannina Fonte. Suor Colomba Mezzarino..., Ala, Il prato dell'amore, Iba, Villa Rosa, Delfo e Dori.

¹³ La Fine d'Alloro, Il Consiglio di Stato, Perché?, L'indisposizione di Perelà, Il processo di Perelà, Il Codice di Perelà.

¹⁴ Insofern negiert der Text die Tradition des Romans, so Winfried Wehle „Wer bin ich? Aldo Palazzeschi's bizarre Kunst der Selbstfindung“, Programmheft, 30–38, hier 30, und weiter: „Wer auf den Codice di Perelà eingehen will, muss sich zunächst seine bisherigen Leseerfahrungen annullieren lassen: kein Erzähler, der ihn durch den Text leitet; keine Einheit der Handlung; kein Anfang; schnell wechselnde, kaum verbundene Szenen wie Filmschnitte; keine durchgehende Motivation.“ Wehle, „Wer bin ich“, 31.

¹⁵ Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, 9.

¹⁶ Vgl. Heinz Thoma und Hermann H. Wetzel, „Novecento“, in *Italienische Literaturgeschichte*, hrsg. von Volker Kapp (Stuttgart: Metzler 1992), 342.

– die zeitgenössische Oper, hier eine Umsetzung ins Musiktheater durch den französischen Komponisten Pascal Dusapin (geboren 1955 in Nancy), die im Januar 2015 am Staatstheater Mainz als deutsche Erstaufführung¹⁷ in einer Inszenierung von Lydia Steier (Dramaturgie Ina Karr) herauskam: *Perelà. Uomo di fumo*. Dusapin ist einer der großen Komponisten der Gegenwart, und er hat verschiedentlich für das Musiktheater gearbeitet: beginnend 1986 mit *Roméo et Juliette* in Montpellier, gefolgt von *Medeamaterial* (auf einen Text von Heiner Müller) 1991 in Brüssel, *To Be Sung* (nach Gertrude Stein) in Nanterre, und – nach *Perelà* – 2006 *Faustus. The Last Night* an der Berliner Staatsoper sowie *Passion* (eine Orpheus-Oper) in Aix-en-Provence 2008. Das Libretto (vom Komponisten) reduziert die Handlung von *Perelà* auf zehn Kapitel, behält die Dramaturgie in ihren wesentlichen Grundzügen aber bei.¹⁸ Zwei Änderungen setzen neue Akzente: Die Kapitel, in denen Perelà Material für die neue Verfassung, die er schreiben soll, sammelt, reduzieren sich auf eins (Nr. V: Bellonda & Perelà), und den Schluss bildet eine Reverenz an den Protagonisten (Nr. X: La sua leggerezza Perelà). Die Oper endet mit der „Himmelfahrt“¹⁹ Perelàs. Dramaturgisch ist also das Libretto auf den Protagonisten zugeschnitten, jenen Perelà, der alle, die ihm begegnen, dazu veranlasst, „seine Leerform mit ihren Ansichten zu füllen.“²⁰ Als Perelà ihre Erwartungen nicht erfüllt, verstoßen sie ihn. Die Assoziation der Messias-Thematik ist nicht zufällig: Perelà kommt im Alter von 33 Jahren auf die Erde, demselben Alter, in dem Jesus von Nazareth an die Öffentlichkeit trat.²¹ Die drei Frauen, die ihn ernährten, Pena, Rete, Lama – „tre madri“ (146) – stehen für Leid, Verstrickung und Gewalt: „Una racconta tutta la pena di un cuore; una spiega ora tutta la rete che lo allacciò, quel cuore; ed una tiene ancora in mano la lama che lo trafisse!“ (203). Perelà wird unschuldig für den Suizid Alloros verantwortlich gemacht, und den Anschuldigungen im Prozess, den man ihm macht, entgegnet er lediglich die Worte „Io sono leggero“.

Dreh- und Angelpunkt ist der Protagonist: „Perelà ist ein freier Mensch. Er wird von nichts belastet. [...] Er hat alles, aber er fordert nichts.“²² Dusapin

¹⁷ Die Uraufführung fand 2003 in Paris statt. Aufführungsrechte: Verlag G. Ricordi & Co.

¹⁸ *Utero nero, Il Thè, Dio, Il Ballo, Bellonda & Perelà, La Fine d'Alloro, Perché, Il Processo di Perelà, Il Codice di Perelà, La sua leggerezza Perelà*. Zitiert nach dem Programmheft.

¹⁹ Vgl. Lydia Steier im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 23.

²⁰ Wehle, „Wer bin ich“, 31.

²¹ Vgl. Wehle, „Wer bin ich“, 32.

²² Dusapin im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 13 u. 14.

bezeichnet den Stoff als „Parabel, die alles in sich trägt.“²³ Er vergleicht die Figur mit Faust, die jedoch nichts hat, aber alles fordert, und folgert: „Man könnte also sagen, dass ein Mensch wie Perelà genau das ist, was uns heute fehlt...“²⁴ Wird also aus der Dystopie Palazzeschis in Dusapins Deutung eine Utopie?

Die szenische Umsetzung in Mainz lässt dies fast vermuten. Denn dieser Perelà, anrührend weich und „leicht“ dargestellt (und mit ebenso weich timbriertem Tenor gesungen) von Peter Tantsits, wirkt tatsächlich wie ein Hoffnungsschimmer in der grellen Welt, in die er hineingerät: kostümiert mit grotesken Hüten und Clowns-Habit, überschminkt, mit langen Nasen und Glatzen oder Perücken, wirkt die Gesellschaft, die ihn auf der Erde empfängt, erschreckend und abstoßend. Perelà hingegen, der Mann aus Rauch, präsentiert sich ungeschminkt (lediglich die grau-weiße Farbe am ganzen Körper kostümiert ihn als ‚Mann aus Rauch‘) und nackt (vgl. Abb. 2, S. 332), die roten Stiefel wirken märchenhaft, später trägt er einfache weiße Hosen mit Hosenträgern dazu, die ganze Gestalt vermittelt Fragilität, Zartheit, Verletzlichkeit. Der Gestus des Unverwandten, mit dem er allem Neuen begegnet, ist gleichzeitig die Geste der Zugewandtheit, die ihm jedoch letztlich nichts nützt.

Eine große Treppenkonstruktion (vgl. Abb. 3, S. 335) dient auf der Bühne der Vermittlung verschiedener Szenarien: Innen- und Außenräume, Auftritte und Abtritte. Sie verweist symbolisch auf die Unendlichkeit, auf Ab- und Aufstieg, auf Bewegung (damit sei, so die Regisseurin Lydia Steier, auch der futuristische Kontext aufgerufen).²⁵

Dusapin ist, ähnlich wie Palazzeschi es war, als zeitgenössischer Komponist unabhängig von ästhetischen Dogmen. Sein Orchester ist klassisch aufgebaut, und Expressivität ist für ihn kein Tabu.²⁶ So stattet er die Figuren mit eigenen musikalischen Chiffren aus, die ihre jeweilige Gefühlslage zeigen. Die reiche Instrumentierung besticht auch durch ihren Variantenreichtum: viel Schlagwerk und die Instrumentengruppen isoliert einsetzend erreicht Dusapin eine suggestive Einheit mit dem in Text und Szene vermittelten Inhalt und erzählt doch mit der Musik eine zweite Geschichte. Er sagt



Abb. 3: Inszenierungsfoto Perelà. Uomo di fumo, © Andreas Etter

selbst, er habe den Text reduzieren müssen, gerade im Hinblick auf ironische Passagen, und habe dies mit der Musik wieder eingeholt.²⁷ Dies gelingt ihm besonders etwa in der Ballszene (IV), in der melodische Fragmente, hervorgestoßen vom Blech, Akzente setzen.

Die Integration von Text in Musik im Musiktheater sei für ihn eine willkommene Möglichkeit, die für ihn abstrakte Welt der Musik mit der Realität zu verbinden, sagt Pascal Dusapin. Dass er mit Perelà eine Botschaft vermitteln will, scheint also außer Frage zu stehen. Sie fällt – auch im Dialog mit Palazzeschis Text – nicht eindeutig aus, und darin liegt ihre besondere Stärke. Denn was ist der Codice di Perelà? Er erscheint in dem anfangs zitierten Dialog als ein fernes Konstrukt, dessen Wert die Menschen zunächst nicht erkennen, dann als Utopie der Befreiung. Perelà endet als grau-weiße Wolke, als Zeichen einer Leichtigkeit, die man auch poetologisch verstehen kann. Der Codice di Perelà wäre dann die ästhetische Freiheit. Italo Calvino hat die erste Lektion seiner *Lezioni Americane* der *Leggerezza* gewidmet: Sein schriftstellerisches Leben habe er vor allem damit verbracht, der Erzählung die Schwere zu nehmen.²⁸ Unpolitisch ist er (und sind Palazzeschi und Dusapin) deswegen nicht. In der poetischen Distanz liegt die Stärke einer kritischen oder auch mahnenden Stimme. Wie kaum ein anderes hybrides Genre kann Oper mit ihrer pluralistischen Produktions- und Rezeptionsästhe-

²³ Dusapin im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 13.

²⁴ Dusapin im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 14.

²⁵ Vgl. Programmheft, 27.

²⁶ Vgl. Dusapin im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 16.

²⁷ Dusapin im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 15.

²⁸ Vgl. Italo Calvino, *Lezioni Americane* (Milano: Garzanti 1988), 5.

tik Sinnverschiebungen erzeugen. Dusapins Werk hat dem futuristischen Roman von Palazzeschi hundert Jahre nach dessen Erscheinen unverhoffte Aktualität verliehen.

Un'esile impronta: profonda fino al centro della terra

Laura Canali (Roma)

SCHLAGWÖRTER: Zanzotto, Andrea; Il Galateo in Bosco; Erster Weltkrieg; Imaginäre Kartographie

PAROLE CHIAVE: Zanzotto, Andrea; Grande Guerra; cartografie dell'immaginario

Un'esile impronta è una mappa geopoetica realizzata nell'ambito del progetto "Cartografie dell'immaginario" pubblicato sul sito di *Limes, rivista italiana di geopolitica*.¹ I colori, forti e decisi, come sempre nei miei disegni.

Lo scopo è quello di individuare luoghi geografici esistenti che vengono indicati nelle poesie di alcuni tra i poeti più significativi del '900. Questo disegno è dedicato ad Andrea Zanzotto e alla raccolta di versi *Il Galateo in Bosco*.²

La chiave di lettura del mio disegno è l'individuazione del luogo/fulcro.³ Questa scelta è legata ad un punto geografico esistente ed evocativo allo stesso tempo, suggerito dai versi stessi. Questo luogo focale è per me un'ancora che fissa il punto al quale tornare dopo essersi lasciati trasportare dal viaggio interiore che la poesia ci stimola a seguire.

In questo disegno il centro, da cui si dipana tutto il resto, è la Faglia Periadriatica (linea tettonica) che ho colorato di rosso. Questo punto del disegno è connesso alla linea trincee-ossario (segnata con i pallini bianchi) che scende verso il Mare Adriatico. La guerra a cui si fa riferimento è quella del '15-'18.

È forte il legame tra memoria storica e profondità della terra attraverso la Faglia Periadriatica che è in stretto contatto con il centro magmatico terrestre. La vita sulla superficie della terra è incerta e fragile, acquista spessore e solidità attraverso la morte. Gli ossari s'infiltrano nella faglia e diventano radici che tengono unite terra e anima.

¹ www.limesonline.com/sezione-rubrica/cartografie-dellimmaginario

² www.limesonline.com/rubrica/andrea-zanzotto-geopoeta-della-grande-guerra, cf. Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco (Milano: Mondadori, 2011).

³ Andrea Zanzotto, *Luoghi e Paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti (Milano: Bompiani Editore, 2013).

In alto a sinistra del disegno c'è una mappa storica del fronte sul fiume Piave. Non è esattamente la mappa dell'Isola dei Morti che si trova ai piedi del Montello. Vuole ricordare non solo l'attacco vincente degli Arditi del 4 novembre 1918 ma tutta la generazione dei Ragazzi del '99 che sacrificarono le loro giovani vite per la conquista delle "terre irredente".

La Faglia Periadriatica in rosso è collegata ad altre linee di uguale spessore ma di colore marrone scuro. Sono altre faglie ma anche radici che si insinuano e si connettono a un feto che rappresenta la nascita della lingua. È un omaggio a Jacques Lacan (psichiatra, psicanalista e filosofo francese).

La lingua come movimento del venire al mondo. La lallazione prima, come fase transitoria tra madre e bambino, poi lalangue, lingua materna contaminata da particolari inseriti dal soggetto che la utilizza e che è anche il tramite con cui si manifesta l'incoscio.

Questa fase transitoria permette all'individuo di aprirsi al mondo attraverso la lingua vera e propria. Per rappresentare questo ho scelto delle linee nere più distese e che entrano in connessione con altre linee accompagnate dai colori verde e giallo, il verde legato all'idea della vita nella sua prima fase e il giallo/arancio ad indicare il calore della maternità. Il disegno si srotola in slanci e connessioni per finire con una freccia verso lo spazio e verso una direzione scelta in autonomia.

Ma se la lallazione non si connette con una lingua vera e propria, può rimanere imbrigliata nel dialetto che chiude l'orizzonte in uno spazio ristretto e limitato e diventa simbolo idiota della paura che costruisce muri contro il "fuori" (superbia da pollaio). Per esprimere questo concetto ho scelto di mettere le parole a forma di spirale che si avvita su se stessa e che non è in connessione con niente perché non porta a niente. Il dialetto che non evolve in lingua, attraverso le "idiozie identitarie", si chiude nel cortile di casa propria e lì muore.

Ecco che la lingua dell'inconscio (lalangue) viene sussurrata dalla donna nera che emerge dalle acque melmose della laguna di Venezia. Un'antica lingua infantile (petél) mista a dialetto veneziano. Agita le acque immobili evocando passione e trasgressione. Non ce la farà ad emergere totalmente salvaguardando i sogni e i desideri dentro se stessa. Parole e frasi chiave seguite per la costruzione della mappa un'esile impronta: Faglia Periadriatica; Linea degli ossari; Montello; gnessulógo; Prima Guerra Mondiale; Isola dei morti; lalangue e lallazione; la lingua; il dialetto.

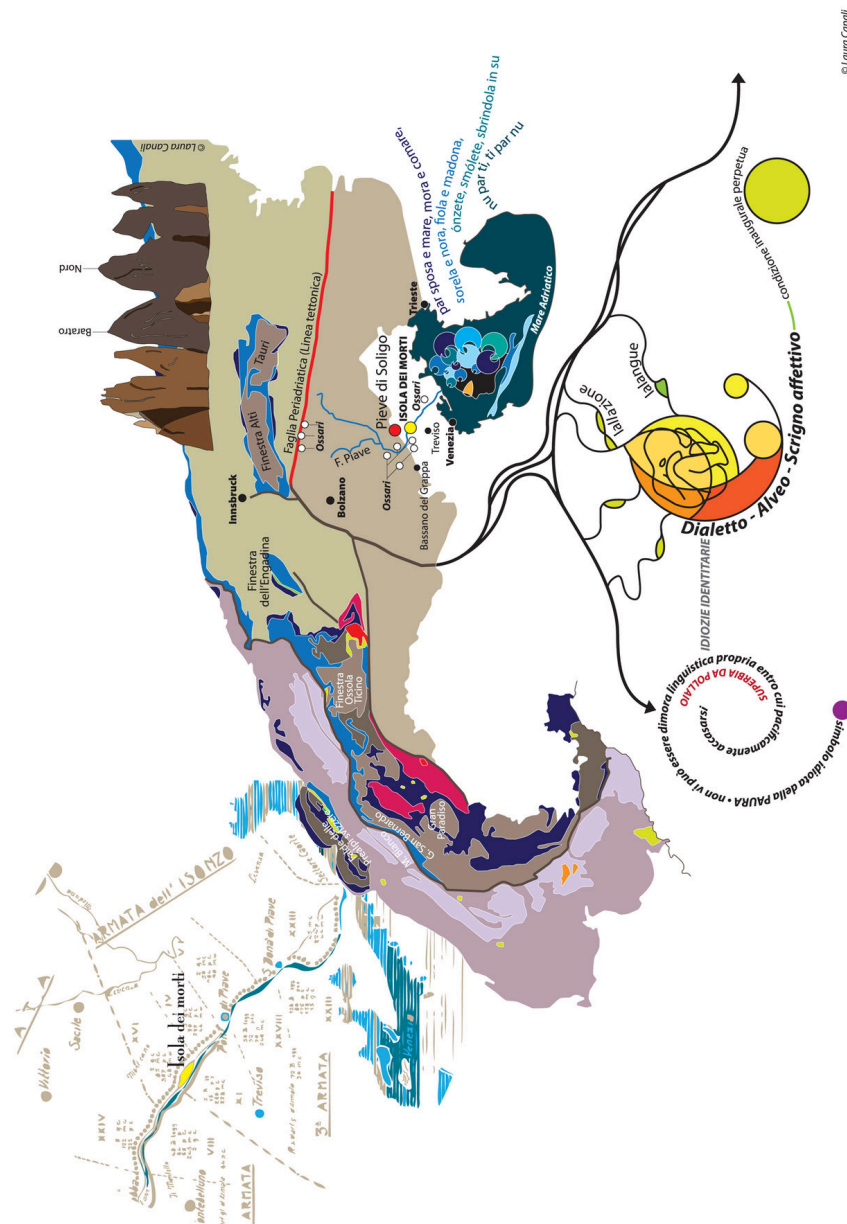


Fig. 1: Laura Canali, „Andrea Zanzotto, geopoeta della Grande guerra“

Forum

Festrede bei der Abschiedsfeier für Charles Grivel an der Universität Mannheim, 12. Juli 2002	343
Joseph Jurt	
Entre deux langues	353
Charles Grivel	
Warum man sich in eine norditalienische Stadt im Meer begeben sollte, oder: Das Deutsche Studienzentrum in Venedig	365
Romedio Schmitz-Esser	
Dante Alighieri: quo vadis?	369
Nuove prospettive nel dialogo delle discipline Franziska Meier	
Tagungsbericht „Terrain vague: Die Brache in den Stadt- und Kulturwissenschaften“.	379
Daniel Ritter und Jacqueline Maria Broich	

Festrede bei der Abschiedsfeier für Charles Grivel an der Universität Mannheim, 12. Juli 2002

Joseph Jurt (Freiburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Zur Erinnerung an Professor Dr. Charles Grivel, der in diesem Jahr verstorben ist.

SCHLAGWÖRTER: Grivel, Charles; Festrede; Universität Mannheim

I

Charles Grivel hat schon bei seiner Geburt Glück gehabt. Er ist in Genf geboren. Er reiht sich ein in eine prominente Reihe, die von Rousseau bis Saussure reicht. Für Rousseau war aber die Geburt der Beginn einer Serie von Unglück. Nicht so bei Charles Grivel. Denn er ist Sohn einer französischen Mutter und eines Schweizer Vaters; er verfügt über zwei Staatsangehörigkeiten. In Genf auch Franzose zu sein ist etwas Besonderes. So erklärte mir unlängst eine Frau, die aus einer französischen Grenzgemeinde kommend das Gymnasium in der Calvinstadt besuchte: „Tu as de la chance, tu es française“ – Du hast Glück, denn du bist Französin, das hätten ihr immer ihre Genfer Schulkameradinnen gesagt. In Genf schaut man in der Tat mit einer gewissen Bewunderung hoch zum großen französischen Bruder. Charles hatte Glück: er war selber der große Bruder.

Zunächst wurde er geprägt durch seine Heimatstadt. Er absolvierte das Collège Calvin und studierte dann bis zum Lizentiat bei den berühmten Literaturwissenschaftlern der Genfer Schule, die ganz wesentlich zur Öffnung einer im Positivismus erstarrten Literaturbetrachtung beitrugen: Marcel Raymond, Jean Rousset und Jean Starobinski.

In der Schweiz ist man nicht einfach Bürger eines Staates, sondern Bürger einer Gemeinde. Diese Heimatgemeinde und nicht der Geburtsort ist im Pass eingetragen. Und diese Heimatgemeinde muss für einen aufkommen, wenn man verarmt; dort hat man einen Platz im Altersheim sicher. Nun, die Heimatgemeinde von Charles hat einen besonders schönen Namen; einen

besseren Ursprungsort könnte sich ein Literaturwissenschaftler, ein Gelehrter, der ein Leben lang mit Büchern zu tun hat, nicht ausdenken. Der Heimatort von Charles Grivel heißt schlicht und einfach: Saint-Livres.

Charles Grivel ist nun aber keineswegs einer, der sich über seine Wurzeln bestimmen lässt. Wurzeln haben die Bäume, die immer am selben Ort stehen. Charles Grivel hat nicht so sehr Wurzeln; er hat Flügel. Nach seinem Lizenziat in Genf wechselte er nicht bloß die Universität; er wechselte den Kontinent; er war während eines Jahres Stipendiat an der französischen Universität in Dakar, betrieb dort Forschungen im Bereich der Kunst-, Kultur- und Religionsgeschichte sowie der Kulturanthropologie. Seine Felderkundungen führten ihn über Senegal hinaus bis nach Guinea und Mali.

Nach einem Jahr Afrika begann für ihn wieder eine neue Etappe, ein neues Land, wo er auch wieder Feldforschung betreiben konnte, Feldforschung einer anderen Art. Charles Grivel kam 1961 nach Deutschland. Ich weiß nicht, ob er damals ahnte, dass diese Beziehung von Dauer sein sollte, eine Beziehung, die bis heute anhält, und die uns hier zu dieser Feierstunde in Mannheim zusammenführt. 1961 wurde Charles Grivel Lektor für Französisch am Institut für Romanistik in Gießen bei Hans-Robert Jauß. Eine Linie, die schon in Genf begonnen hatte, setzte sich so fort: die Begegnung mit berühmten Persönlichkeiten des wissenschaftlichen Lebens. Charles Grivel blieb aber bloß zwei Jahre in Gießen. Dann begann seine holländische Periode. Von 1961 bis 1975 war er Assistent und dann Oberassistent für zeitgenössische französische Literatur und Literaturtheorie an der Freien Universität von Amsterdam. 1973 hatte er sich in Leyden habilitiert, lehrte dann in Amsterdam und Groningen, wo er 1980 zum Lehrstuhlinhaber berufen wurde.

Doch sein wissenschaftlicher Ruf war in der Zwischenzeit weit über Holland hinausgedrungen. Schon 1970/71 hatte er in Konstanz den Lehrstuhl von Hans-Robert Jauß vertreten. 1980 wirkte er als Gastprofessor an der Universität Bochum. 1981 war der große Einschnitt. 1981 begann nicht bloß eine neue Zeitrechnung in Frankreich, sondern auch in Mannheim. 1981 wurde Charles Grivel auf einen Lehrstuhl für Romanische Philologie an dieser Universität berufen und er ist dieser Universität, wie man schön sagt, bis heute treu geblieben. Sein Wirken an der Mannheimer Universität ist bereits schon von der Dekanin der Philosophischen Fakultät ausführlich gewürdigt worden. Die Treue bedeutet aber nicht, dass Charles Grivel in Mannheim zum Stubenhocker wurde. Er verschloss sich auch hier nicht ehrenvollen

Einladungen an ausländische Universitäten. So nahm er Gastprofessuren in Québec, an der Sorbonne Nouvelle, in Montréal, in Salzburg wahr.

Wenn man alle die Orte aufzählen würde, wo Charles Grivel zu Gastvorträgen eingeladen wurde, und sie mit einer Stecknadel auf einer Weltkarte markieren würde, dann bekäme man ein sehr farbiges Bild. Ich zähle bloß einige Orte der letzten Jahre auf, wo Charles Grivel Vorträge hielt: Paris, Montpellier, Cerisy-la-Salle, Montréal, Besançon, Dunkerque, Cáceres, Amiens, Sofia, Dresden, Trient, São Paulo, Cuiabá (Mato Grosso), Campinas, Venedig, Aix-en-Provence, Bordeaux, La Réunion, Osnabrück, Dortmund, Löwen, Strasbourg, Budapest, Düsseldorf, Bochum, Vezelay, Weimar, Limoges, Albi, Lyon, Bielefeld, Toulouse, Jena, Kassel, Trier, Salzburg, Saint Etienne, Santiago de Compostela, Siegen, Versailles, Dublin, Cergy-Pontoise, Antwerpen, Konstanz, Grenoble, Fès, Münster, Poitiers, Bad Homburg, Lille, Valencia, Nantes, Turin, Clermont-Ferrand, San José (Costa-Rica), Bahia, Recife, Berkeley, Passau, Freiburg. Ich breche hier willkürlich ab. Das sind bloß Einladungsorte der letzten zehn Jahre. Die Liste spricht für sich.

„Charles Grivel ist doch ein Holländer“, meinte kürzlich ein Kollege zu mir. Das ist durchaus bezeichnend. Denn er ist nicht schlicht einer festen, unbeweglichen Identität zuzuordnen. Er ist Schweizer, er ist Franzose, er ist deutscher Beamter, er wirkte lange in Holland. Ich würde jetzt nicht einfach sagen, er ist ein Europäer. Das wäre zu vordergründig. Er gehört zum Collegium invisible der Gelehrten, ein Collegium, das nicht durch nationale Grenzen und Zuordnungen bestimmt wird, ein Collegium, das früher einmal ‚La République des lettres‘ hieß, eine Republik, deren Bürger aus unterschiedlichsten Ländern stammten und die die Liebe zur Philologie, zur Literatur einte. Charles Grivels Weg ist eine beispielhafte internationale Karriere, wie sie leider heute noch so selten ist, da die Wissenschaftssysteme noch so stark national geprägt sind, auch und gerade in der Romanistik. So lassen sich die französischen Lehrstuhlinhaber im Fach Romanistik an den achtzig deutschen Universitäten an einer Hand aufzählen. Es war gut, dass Charles Grivel da war und auch da ist. Er hat frischen Wind in die deutsche Romanistik gebracht.

Dass Charles Grivel, der Internationale, in Mannheim während zwei Jahren eine interdisziplinäre Forschungsgruppe zum Thema ‚Regionale Identität‘ leitete, ist nur scheinbar ein Paradox. Gerade weil er über eine so intensive internationale Erfahrung verfügt, weiß er um die Notwendigkeit, aber auch um die Relativität des regionalen Bezuges. Dazu legte er einen schönen

Text „Identitätsräume“ vor. Darin betont er, dass der Hang zum Nomadentum beim Menschen nie ganz verschwunden sei und dass nationale, regionale oder private Gebiete in ihrer Entstehung vollkommen *zufallsbedingt* seien.

„Dennoch“, so führt er weiter aus, „impliziert die Vergabe einer Identität ein Gebiet, und zwar sowohl auf der Ebene der Gemeinschaft (beispielsweise der Nation) als auch auf der individuellen Ebene (des Wohnorts und der eigenen vier Wände). In diesem Rahmen drücken Empfinden und Erleben der Identität eine Beziehung der Befriedigung aus, die den Menschen an einen Ort bindet. Identität setzt voraus, dass der Mensch sich zumindest minimal wohlfühlt.“ Charles Grivel fügt dann in Klammern hinzu: „Dieses ‚Wohlbefinden‘ äußert sich u.a. bei offiziellen Anlässen und Festen: wir müssen hier allerdings auch die Tatsache berücksichtigen“, so schreibt er weiter, „dass es sich hierbei eher um ein gemeinschaftliches Zurschaustellen von Wohlbefinden, denn um eine einfache Kundgabe desselben handelt.“

Ich glaube indes behaupten zu dürfen, dass es sich zumindest heute nachmittag, bei diesem Fest zu Ehren von Charles Grivel, sicher um mehr handelt, als um ein gemeinschaftliches Zurschaustellen von Wohlbefinden.

II

Wenn Charles Grivel nicht nur in Deutschland, sondern international auf so große Resonanz gestoßen ist, dann liegt es an seinem Werk, am spezifischen Profil seines literaturwissenschaftlichen Schaffens. Das, was dieses Schaffen zuallererst auszeichnet, das ist Originalität. Charles Grivel ist nicht ausgetretene Pfade gegangen. Er hat nicht abgegraste Wiesen noch einmal gemäht. Schon seine Habilitationsschrift von 1973 *Production de l'intérêt romanesque* ließ aufhorchen. Dieses Projekt schrieb sich nicht mehr in die traditionelle Literaturhermeneutik ein, die von einer nicht hinterfragten vorwissenschaftlichen Selbststilisierung ausging und die Literatur auf kanonisierte Werke kanonisierter Autoren reduzierte.

Charles Grivel definierte Literatur ohne vorgängige Valorisierung als ein Ensemble von Texten, für die eine Analysemethode gefunden werden sollte, die auch auf andere bedeutungsgenerierende Praktiken angewandt werden könnte, ein Verfahren, das unter dem Namen Semiotik den Platz beanspruchte, der an der Schnittstelle von Linguistik und Philosophie offen blieb. Das Verfahren, das Charles Grivel hier anwandte, war sehr subtil. Von verschiedenen fortschreitenden Analyseebenen ausgehend untersuchte er sein

Corpus, das aus Romantexten bestand, zunächst unter den allgemeinen Gesichtspunkten der Kommunikationstheorie, um dann zu einer strukturalistischen Feinanalyse überzugehen, um schließlich die spezifische Wirkung zu ermitteln, die die beschriebene Textsorte innerhalb der kulturellen Institution ‚Literatur‘ erzielt. Als Corpus dient hier das Gesamt der französischen Romane, die zwischen 1870 und 1880 veröffentlicht wurden, das heißt etwa 3000 Werke, aus denen 200 repräsentative Exemplare ausgewählt wurden. Die Analyse beschränkte sich aber nicht auf den Romantext, sondern bezog auch die interpretativen, didaktischen oder parodistischen Texte mit ein, die auf den Romantext aufgepropft wurden. Der Text wird so nicht als ein abgeschlossenes System, sondern als Prozess betrachtet. Schon in diesem Werk findet man eine ganz persönliche Handschrift, eine Schreibweise, die mit dem üblichen akademischen ausgewogenen Stil bricht, eine Schreibweise, die unzählige Referenzen aus der riesigen Text- und Theorieproduktion beschwört und den Mut zu radikaler These über das Romaneske findet und über den Weg, wie man wieder aus dem Romanesken herausfindet.

Charles Grivel hat sich, wie gesagt, schon hier nicht bloß an die kanonisierte Literatur gehalten. In dem bereits genannten Text über Identitätsräume definiert er Identität einerseits als bestehende oder angestrebte Existenz mit einer Gruppe auf deren Gebiet, andererseits als das, was sich manchmal bestätigt, aber öfter durch Bücher (Erzählliteratur) oder Bilder in Frage gestellt wird. Selbst wenn man versuche, durch nationale oder regionale Zeremonien Wohlbefinden darzustellen, reiche dies aber als symbolischer Überbau nicht aus, schreibt Charles Grivel, um dann fortzufahren:

Denn die Fiktion eines Missstandes, welcher beispielsweise die Literatur – die nicht öffentliche Meinung – permanent in Umlauf bringt, zersetzt und destabilisiert den offiziellen Diskurs. Hier steht Repräsentation gegen Repräsentation, keine der Identitäten wird sich definitiv behaupten können.

Charles Grivel hat so immer wieder Literatur untersucht, die die bestehenden Gewissheiten in Frage stellt. Eine Literatur, die nicht im Zentrum steht, sondern die vom Rande her das Zentrum in Frage stellt. Dazu zähle ich das schöne Buch über das Fantastische und die Fiktion, *Fantastique – Fiction*, das 1992 im Verlag Presses Universitaires de France erschienen ist. Charles Grivel überschreitet hier aber auch die engen Grenzen der Literaturwissenschaft in Richtung visueller Kunst, indem er ein ganzes Kapitel Max Ernst widmet. Das ist noch offensichtlicher im Sammelband, den er 1997 in der Reihe ‚Cahiers de l’Herne‘ herausgab und der Dracula galt, der Vampir als

fantastische Figur, der im Text, im Bild, im Film seine Wiederkehr findet.

Das Interesse Charles Grivels gilt überdies dem roman populaire. So widmete er zahlreiche Studien Alexandre Dumas, Féval, Gaston Leroux. Innerhalb dieses Forschungsgebietes nahm er auch wichtige forschungsorganisatorische Funktionen wahr. Von 1993 bis 1999 war er Präsident der Association des Amis du Roman populaire und Leiter der Zeitschrift dieser Vereinigung *Tapis-Franc*. Überdies stellte er ein Netzwerk der Forscher, die sich dem französischen Volksroman widmen, auf die Füße, das vor allem Forscher aus Limoges, Paris VII, Montréal und Löwen vereint.

Ein weiterer Schwerpunkt stellt die Literatur des Fin de siècle dar. Ich erwähne hier die von ihm besorgte Taschenbuchausgabe *Tout Ubu* von Alfred Jarry, die Arbeiten über Villiers, Lorrain, Rachilde und die Brüder Goncourt. Seit letztem Jahr gehört er auch dem Redaktionskomitee der Cahiers Edmond et Jules de Goncourt an.

Schließlich darf ich auch das Forschungsinteresse für den Surrealismus und die Avantgarden erwähnen (mit den Studien über Breton, Aragon, Rigaut, Soupault) sowie für die zeitgenössische Literatur (Cendrars, Bousquet, Ollier).

Charles Grivel zeichnet sich so durch eine stupende Kenntnis der französischen Literatur auch in ihren nicht-konventionellen Formen aus. Bei einem Romanistischen Kolloquium in den 80er Jahren, das der französischen Klassik galt, stellte er Tabarin vor. Diesmal sei Charles Grivel zu weit gegangen, meinte einer der Verantwortlichen des Kolloquiums. Er habe einen Autor erfunden. Nur Tabarin, ein Pseudonym für einen damals berühmten Farceur, existierte sehr wohl; er gehörte bloß nicht zum Kanon der in der deutschen Romanistik behandelten Autoren. Charles Grivel brachte so nicht nur neuen Wind in die Romanistik, er erweiterte auch ihren gängigen literarischen Kanon.

Diese deutsche Romanistik war ihm ein Anliegen. Bei seinen zahllosen internationalen Beziehungen hätte er sich sagen können: Qu'importe? Was soll's? Er engagierte sich jedoch insbesondere für das Französische, die Sprache und die Literatur Frankreichs, die in den letzten Jahren an den deutschen Universitäten einen besorgniserregenden Rückgang erlebten. So war er sehr aktiv bei der Gründung des Deutschen Frankoromanistenverbandes beteiligt und wurde 1999 zu dessen ersten Vizepräsidenten gewählt. Sehr aktiv beteiligt er sich auch an den Frankomanisten-Kongressen, die bisher in Mainz, in Dresden stattfanden und dieses Jahr in Aachen. Frankreich hat

ihm dafür zu Recht gedankt. 1995 war er mit einem großen französischen Orden ausgezeichnet worden: er wurde zum Officier dans l'Ordre des Palmes académiques ernannt.

III

Charles Grivel ist ein großer Literaturwissenschaftler. Er hielt sich aber – zum Glück – nicht an die engen Grenzen seines Fachs. Schon früh erkannte er, dass es neben der Literatur andere symbolische Repräsentationsformen gibt, dass Literatur in einem größeren Medienkontext, in Rivalität zu anderen Medien steht. Charles Grivel spielte hier zweifellos eine Pionierrolle und er verlieh so seinem Fach durch den Aufbau eines Medienswerpunktes ein spezifisches Profil. Ich erinnere hier an den Sammelband *Appareils et machines à représentation*, den Charles Grivel 1988 in der Reihe MANA herausgab. Der Band, an dem so viele Kollegen und Kolleginnen aus Mannheim mitarbeiteten, ist gleichzeitig lebendiger Ausdruck der Teamarbeit einer jungen Equipe, die sich um Charles Grivel scharte und die sich mit großem Elan der faszinierenden Medienthematik zuwandte. Hier finden sich Beiträge über die neuen Reproduktionsformen, die sich der Apparate und der Maschinen bedienen wie Photographie, Radio oder Phonograph, die neue symbolische Güter und trotz der maschinellen Reproduktion auch neue Typen von Symbolen schaffen. Charles Grivel veröffentlichte in diesem Band neben einer Studie über den Phonographen einen sehr originellen Aufsatz über die Taschenuhr mit ihren Bildern, ein Apparat, der die Zeit verkörpert und den Körper verzeitlicht. Nach der Anspielung auf die jurassischen Uhrmacher, die Anarchisten und auf ein Bild Lenins mit Uhrenkette in Genf spricht Charles Grivel auch von der Rock-Watch, Marke Tissot, die er am 15. Mai 1986 in Genf gekauft hat. Die Apparate führten ihn zurück an seinen Geburtsort. Die Zeiger seiner Uhr waren gelb und rot – die Genfer Farben.

Rouge et jaune sont au drapeau de la République et canton de Genève, lieu natal – j'aime emporter avec moi, moi migrant, exilé volontaire, les signes non patents d'une si improbable origine.

Die Maschine, die die Zeit reproduziert, führte, wie gesagt, Charles Grivel nach Genf zurück, aber auch die Medien. So gab er einen Band des Genfer Schriftstellers und Malers Rodolphe Töpffer aus dem Jahre 1865 neu heraus. Töpffer war nicht bloß für die Ausbildung einer regionalen Westschweizer literarischen Identität wichtig, weil er in seinen Romanen, etwa in *Le Presbytère*, die Personen auch in ihrer regionalen Variante sprechen ließ. Er war

als Maler und Zeichner bedeutsam durch seine *Réflexion et menus propos d'un peintre genevois*. Denn Töpffer entwickelte eine Konzeption der Illustration und der Zeichnung, die sich von der Malerei zu emanzipieren suchte und die er der neuen Kunst der Photographie entgegenstellte. Er gilt heute als Erfinder des Comics und einer neuen Form der Karikatur im 19. Jahrhundert. Die Neuausgabe dieses Textes war so auch eine Art Archäologie der Medienreflexion. Charles Grivel hatte überdies die gute Idee, in dem genannten Band auch einen Text Töpffers aus dem Jahre 1840 zu den frühen photographischen Versuchen von Daguerre beizufügen. Die Beziehung Bild und Text steht generell im Zentrum des Medieninteresses von Charles Grivel.

Davon zeugen seine neuesten Publikationen über das illustrierte Buch: *Le passage à l'écran: littérature des hybrides* (2000). Ich erinnere auch an seine Studien über die photographische Illustration *Le roman mis à nu par la photographie* [1999], über die filmische Intermedialität, (*D'un écran automobile* [1999] sowie über die zeitgenössische Photographie: *Stella – im Namen des Himmels: die Fotografie nach Alain Fleischer (und einigen Vorläufern)* [1997]). Charles Grivel leitete überdies in Mannheim ein Forschungszentrum über die Theorie der Photographiegeschichte in Zusammenarbeit mit der Société Française de Photographie.

Charles Grivel manifestierte mit dem Aufbau dieses Medienswerpunktes mit dem Hauptakzent Photographie seine große Kreativität. Mannheim wird ihm dankbar sein. Dieser Forschungsschwerpunkt wirkt aber über Mannheim hinaus. Charles Grivel hat hier – wie könnte es anders sein – auch junge Forscher angezogen, die von seiner Kompetenz profitieren wollten und die unter seiner Ägide wichtige Forschungsarbeiten zur Medientheorie und -geschichte vorlegen konnten. Ich denke hier etwa an Bernd Stieglers Habilitationsschrift über die Photographie.

IV

Ich denke, Sie haben mittlerweile auch den impliziten Aufbau meiner Ausführungen erkannt. Es handelt sich um eine klassische Dreiteilung: Charles Grivel, der Internationale; Charles Grivel, der originelle und weitbewanderte Literaturwissenschaftler und schließlich Charles Grivel als innovativer Medientheoretiker. Doch ist wohl eine solche Dreiteilung für Charles Grivel zu klassisch.

Man müsste noch einen weiteren Teil, einen Epilog, hinzufügen, in den man all das aufführte, was man – faute de temps – nicht vertiefen konnte.

Man müsste auch von Charles Grivel als Schriftsteller sprechen. Er schrieb nicht nur über Literatur; er schrieb selber Literatur. Stellvertretend seien bloß ein paar wenige Titel erwähnt: *Le messenger boiteux* (1974), *Le voyage en Orient* (1982), *Précipité d'une fouille* (1990), *La Retenue / La Prisa* (1992). Nicht erwähnen konnte ich seine Radio-Beiträge, die Beiträge zu Ausstellungen und Cédéroms oder seinen Auftritt als Schauspieler in Marie-Françoise Plisterts Suite photographique *Aujourd'hui*.

Schließlich müsste ich noch sehr viel sagen über das, was man so schön und schlicht den Menschen nennt. Wenn Charles Grivel auftritt, füllt er den Raum mit seinem scharfen, neugierigen, aufmerksamen und zugleich leicht schalkhaften Blick. Er ist immer gut für ein Bonmot, eine freundschaftliche Geste. Wenn man bloß seine vielfältigen Aktivitäten, seine zahlreichen Engagements überblickt, stellt man sich einen Gelehrten vor, der sich nur in seiner Studierstube aufhält und kaum Zeit findet. Der Gegenteil ist der Fall. Das, was Charles Grivel neben seiner großen intellektuellen Neugierde so sympathisch macht, das ist sein steter Humor, seine Selbstironie, der ludische Umgang mit seinen Forschungsgegenständen. Diese ludische Haltung kennzeichnet letztlich den Ästheteten und den honnête homme, der das absolute Gegenbild zu jeder Pedanterie darstellt.

Eingeladen wurden wir heute zu einer Verabschiedung. Es ist aber kein Abschied. Der Einschnitt ist bloß Ausdruck quantitativer beamtenrechtlicher Vorgaben. Charles Grivels Dynamik ist ungebrochen und das ist gut so. Er wird seine Felder weiter bearbeiten und wir alle werden davon profitieren. Wenn sich eine Tür hier schließt, so öffnen sich viele andere, sagte der andere, André Gide. Wir freuen uns mit Dir, Charles, heute ein Fest zu feiern, das gleichzeitig Ausdruck Deines und unseres Wohlbefindens ist.

Joseph Jurt, 12. Juli 2002

Entre deux langues

Charles Grivel (Mannheim)

ZUSAMMENFASSUNG: Zur Erinnerung an Professor Dr. Charles Grivel, der in diesem Jahr verstorben ist.

SCHLAGWÖRTER: Grivel, Charles ; Erinnerungen ; Spracherfahrungen Frankreich–Deutschland

« Il est inévitable que nul ne soit prophète en sa langue. »
(Philippe Lacoue-Labarthe, *Phrase* 2000)

« L'autre est une communication dangereuse. » (Odilon Redon)

I – Le refoulement

1. Une grande feuille de papier granulé, rectangulaire, rigide, à tenir à deux mains pour considérer le dessin dont je suis indubitablement l'auteur. Qu'on me montre. Qui s'est trouvée rangée là où je pose mes dessins d'ordinaire, quatre ans, cinq ans, c'est la guerre, sous la chaise haute où le bébé reçoit à manger. Un bateau rectiligne navigue sur une mer absente. Gros traits. Etaler la couleur sur l'ensemble de la coque a excédé ses forces : la proue seule émerge, bien noire et bien polie. Les différents ponts étagés les uns sur les autres sont, quant à eux, vides. Les écoutilles penchent (cœurs rouges des écoutilles), les cheminées crachent (fuseaux filiformes dressés drus vers le ciel). Sur les flancs, à l'extrémité de chaque pont, de belles croix gammées (les croix gammées sont difficiles à faire pour les enfants). La mère : « Qu'est-ce que tu dessines là ? » Le père (voix off, retentissante, débit précipité) : « Tu n'as pas honte de faire ça ?! » La grand'mère : « On ne t'a jamais raconté ce que les boches nous ont fait ?! » La seconde grand'mère : « Cet enfant ne sait pas ce qu'il peinturlure ! A qui la faute ? » Le reste du temps dans le souvenir est passé prostré contre le mur (frappé ?), réfléchissant à l'événement : que

^o Erstabdruck in : *Romanistik als Passion : Sternstunden der neueren Fachgeschichte II*, hrsg. von Klaus-Dieter Ertler, Fachgeschichte Romanistik 2 (Wien/Berlin : LIT-Verlag, 2011), 131–144. Mit freundlicher Genehmigung des Verlags und des Herausgebers. Zur Publikationsreihe *Fachgeschichte Romanistik* : <http://www.lit-verlag.de/reihe/fagero>.

j'ai préféré à côté, que j'ai prêté corps à ce qui n'était pas permis ; il y avait donc quelque chose à ne pas désirer, un mauvais triomphe, une partie qu'il ne fallait pas gagner ; les ennemis avaient tort d'être les plus forts, ainsi que je le constatais à l'intonation prise par la voix des adultes ; cette inclination pour le gagnant (avancée des troupes chaque soir comptabilisée sur le terrain à la radio), je m'en taisais, aucune puissance au monde n'aurait pu me la faire avouer, mais un dessin que je ne surveillais pas l'expose à l'assistance ; je me suis trahi par un dessin. Conclusion butée de l'enfant mis en punition hors du cercle familial, et que le froid gagne : si je ne veux pas changer d'avis, il va falloir raffiner ... Un silence obtus a fondu alors dans la pièce commune, au moment même où je pus à nouveau y pénétrer.

2. N'avez-vous pas de la parenté allemande ? – dit Monsieur J., le maître de français, en lui tendant le corrigé de sa dissertation –, il me semble remarquer dans votre style une confusion qui vient des pays germaniques, cette même élongation des phrases, ces méandres, ces énoncés biscornus avec entassement démesuré des épithètes, les substantifs, chez vous, chez eux, se font verbes, et les verbes substantifs ; vous aimez trop les séquences réfléchies, les adverbiales, les ablatives ; vous ne composez pas, vous désarticulez, vous ne pouvez vous contenter de la jonction simple de deux éléments, vous en remettez toujours dans votre pensée. Quant à votre vocabulaire, il contient plus d'imprévu que nécessaire, les mots reçoivent sous votre plume d'autres sens encore que ceux auxquels on leur rattache ordinairement avec légitimité. Je ne nie pas que vous n'obteniez par la d'intéressants aperçus, mais le doute les entache – mon doute ; comment croire, en vous lisant, à ce qu'on ne comprend pas tout ? C'est cette langue torturée, comprenez-vous ? cette insaisissable chose que vous pétrissez sans pitié dans votre phrase qui fait mal ! Etes-vous, comme ces germaniques qu'on dit un peu vite « philosophes », profond, véritablement profond, je serais bien empêché d'en décider. En tout cas, la note que je vous mets, qui est la meilleure, tient compte de l'incertitude que vous provoquez, malgré vous, je l'espère, en moi ». Et, après un temps : « On dirait qu'un autre a tenu votre plume ».

3. Soit un épais volume, soigneusement relié de toile grise, « tiré sur papier alfa d'Avignon », « composé en Garamond », titre et nom de l'auteur et de son traducteur en lettres écarlates, comme il n'en a encore jamais vu, « achevé d'imprimer le 30 août 1955 ». « Exemplaire n° 1999 ». Ni prose, ni poème. « Pour tous et pour personne », dont les intitulés de chapitres, énigmatiques, offrent la plus grande extension de sens possible : « Lire et écrire »,

« Mille et un buts », « L'enfant au miroir », « Des tarentules », « De l'esprit de lourdeur », « Du grand désir », « La fête de l'âne ». Soit précisément ce livre-là disposé sur la table du libraire, à l'écart, sous l'escalier qui permet d'accéder à l'étage, rayon philosophie. Soit l'argent qu'il n'a évidemment pas en poche. Soit l'imperméable qu'il tient, comme par hasard, inutile, sur le bras. « D'un incoercible besoin de prendre ». *Ainsi parlait Zarathoustra* a été son premier vrai larcin. Ce n'est sans doute pas pour rien qu'à quelque temps de là, devant livrer à son professeur de français une dissertation sur le thème du portrait, il choisit de peindre la figure supposée, avec et sans moustache, d'un philosophe dont il n'avait jamais rencontré l'image : Nietzsche ! Provocation, gaigeure, rencontre imaginaire ? Penser qui écrit au travers de sa langue – et de sa langue transcrite – à partir des seules phrases compulsives d'un seul texte, isolé de sa base, et dans l'ignorance complète où l'avait laissé une bibliothèque maternelle rigoureusement vide de ce qu'il découvrirait là. Peut-on inventer ce qu'on lit ? La suite prouva bien que ce pouvait être entièrement le cas.

4. Le chien prend son élan (c'est un Doberman), met ses deux pattes face à face sur les épaules de l'homme, en faisant entendre un grognement menaçant. L'agent douanier Ami Flückiger, mon oncle, le mari de la sœur aînée de ma mère, un suisse allemand venu d'Argovie, a commis l'erreur d'étreindre sa femme sans mesurer la dévotion dont elle est l'objet de la part de l'animal. J'assiste à la scène devant le treillis du chenil, à La Louvière. Il est difficile de faire lâcher prise à la bête. Moi qu'elle effraie et qui me tiens prudemment éloigné de son champ d'action, je me sens subitement relié à elle par la fibre sensible. L'homme prend son élan, les deux coudes sur la table, le couteau brandi dans le poing droit, la fourchette fichée dans le gauche, il prononce le sacramentel « A l'attaque ! », car il a faim et cela ne peut attendre, sous les regards réprobateurs des romands de l'assemblée réunie pour l'occasion. L'enfant prend son élan, pose ses lèvres sur les joues rêches de l'homme, l'embrasse avec application, comme on le lui demande. Gotthard Diethelm, le mari de la fille de mon grand-oncle, un suisse allemand lui aussi, magasinier de son état, encore vêtu de sa blouse de travail et qui dégage de tout son être une tenace odeur de pneumatique, le tient serré longtemps contre lui dans ses deux bras à hauteur du visage, lui pousse tout son parler fauve et ses mots déchiquetés violemment jusqu'au fond de l'oreille. Son genre et sa langue furent à l'enfant depuis ce temps en quelque sorte interdits.

5. Il avait été entendu que la langue allemande devait être apprise à l'école. Les élèves marquant un désintérêt, voire une répugnance sensible pour cet apprentissage, un système d'échanges, soutenu par le Ministère de l'instruction publique, avait été mis en place, dans le but de faciliter la venue à Genève d'enfants en provenance de la Suisse allemande et, inversement, l'accueil, outre-Sarine, de jeunes genevois. Les premiers arrivaient, comme en vacances, dans un pays visiblement béni à leurs yeux, les seconds partaient, chez les barbares, comme au supplice. Le hasard fit que je dus prendre mes quartiers, quelques semaines durant, sur les bords du lac de Zurich, à Kirchberg, chez un ingénieur qui n'était pas francophone. Je serai là, disait-on, « dans le bain » et, comme on sait, c'est à de telles profondeurs qu'un langage véritablement s'imprègne. Lui aussi avait les joues généralement mal rasées, lui aussi malmenait les sons en parlant dans sa bouche, de lui aussi émanait un terrible relent de caoutchouc ramené sans doute l'usine où il travaillait. Sa maison n'était pas fort loin située des usines d'une fameuse chocolaterie et, quand le vent s'y prêtait, un mélange d'effluves importunes, caoutchouc et chocolat, vous transportaient l'âme. On mangeait fort mal sur les bords du lac de Zurich, principalement des boulettes à la farine de pomme de terre accompagnées de pruneaux secs, qu'il fallait mettre dans la bouche et avaler : l'ignorance à peu près complète où j'étais du parler dont on usait autour de moi et qui n'avait pas grand'chose à voir avec la langue dont on avait tenté de m'inculquer les rudiments en classe ne me laissait pas le choix. Les mêmes bonnes intentions me firent stationner, les vacances suivantes, dans le même but, plus au nord, à proximité immédiate du véritable inconnu – l'Allemagne des allemands –, sur les rives du lac de Constance, à Kreuzlingen, chez un douanier. La douane, décidément, – mon grand-père était « garde-frontière » et mon parrain officiait dans les bureaux de ce redoutable service – me poursuivait, tel Argus, d'une vigilance qui ne se démentait pas. Je passais là, au-dessus du jardin potager, à deux pas de l'imaginaire ligne de partage – je la voyais invisiblement frayer son chemin entre asperges et choux –, un paisible mois à tracer des cartes et à en tirer des plans agrandis sur papier quadrillé. Mes pays et mes continents étaient certes utopiques, mais je prenais soin de les couvrir de tout ce qui convenait à une économie bien comprise et prospère. Je déployais beaucoup d'ingéniosité à doter tous mes ports, toutes mes îles, toutes mes capitales, des noms les plus anglais possibles, formés sur la partie intérieure la moins rétive de ma personne – un prénom convenant à tous les usages : *Charleshaven*, *Charles Island*, *Charlestown*.

6. Le train s'arrêta dans la nuit : Munich. Le train repartit dans la nuit : Berlin Zoologischer Garten. Ma destination à moi était Coburg, une petite ville du nord de la Bavière, collée à la frontière, en plein milieu des bois : de l'autre côté, la redoutable « Zone », la terre occupée, où le Russe a imprimé sa botte et son marteau. Comment prendre pied au bon endroit, en deçà, dans ce territoire inconnu ? Comment distinguer un panneau à travers le rideau pluvieux d'une vitre sale ? Comment déchiffrer ces lettres gothiques, reconnaître un nom, un envers, un endroit, sous ces voûtes assombries par le temps ? Comment veiller encore au bout de toutes ces heures suspendues, harassantes, au lointain point de chute ? Comment ne pas se réveiller malgré soi « de l'autre côté » – « drüben » –, là où le pire se tient tapi, à Eisenach, en Suisse saxonne, combinaison onomastique énigmatique et première station d'outre-tombe, droit sous le fer, droit sous la hache, le tranchant de la hache ? Comment ne pas trembler de ne sentir rien au passage de la frontière, aucun choc, aucun creux, aucun interstice de temps, comme si les rails qui soutenaient le wagon menaient de là vers l'ailleurs – juste avant l'ailleurs – sans solution de continuité, et comme si cette stase indolore constituait, au moment de sauter, justement le piège ?

7. Cette église, là-bas, au bout du champ, on dirait une bonbonnière, le rose, le pâle, le bleuâtre, le pastel dominant, l'or. Vierzehnheiligen. Une ruine de cascade figée transporte le tout. La crème suinte par tous les orifices. Un laitage éclatant coule le long des fûts plusieurs fois lubrifiés. Du dais sort la trompette. De la table ouvragée, un gros cœur sanguinolent. Du cintre, un sceptre. De l'abat-jour, un pied. Tous les personnages accrochés aux murs se portent bien. Ils ont les joues roses. Les femmes sont grasses, les chevaux transparent, il y a foule, on se bouscule, quelqu'un chante, on se croirait dans un prétoire. Cette église, là-bas, on dirait un opéra. Le chœur arrive devant vous tout à coup, bouches ouvertes, sur des mots que vous n'entendez pas, mais sonores, triomphaux, la balle du Freischütz atteint maintenant précisément son but. Tonnerre, tonnerres : on voit ce qu'on ne voyait pas, la musique est si forte et remplit si complètement l'édifice qu'elle émane de tous les pores disponibles, les miens, les siens, les leurs, le cœur. La vue est si brutale aussi de ces couleurs que l'œil obturé se révolte. Lui, l'impétrant, va-t-il gémir, va-t-il pleurer ? Est-il à la fête ou bien convié à figurer au sacrifice ? Anorak noir, pull orange, culottes courtes et mèche sur le front, il se gave, il s'empiffre. Rococo : son calvinisme du mur nu rencontre l'extase buccale et le débordement de la Figure.

8. Gisela a les pommettes hautes et les seins rebondis. Gisela a les yeux fort écartés. Gisela est blonde. Gisela possède un menton volontaire qui anéantit tout ce qui se présente à son passage. Gisela est belle. Regina, Barbara, Angelika, Veronika sont quelques-uns des autres noms qu'elle porte. Elle apprend le français comme moi l'allemand – il n'y aura donc jamais de fin à cette étude ? –, mais nous nous comprenons fort bien dans aucune langue. Je ne sais pas ce qu'elle veut : je remplace quelque chose qu'elle ne saurait nommer. Elle ignore le nom de ce que je désire : je ne puis le faire sien par des mots. Cette circonstance est heureuse, car c'est précisément ce flottement de la signification dans le sentiment que nous nous efforçons de faire partager qui me séduit et la stupéfie. Vaincre (le corps, l'esprit, l'autre) sans discontinuer, sous des balcons, derrière des vérandas, accroupis auprès des portes, au creux de buissons froids, a même des tapis de feuilles desséchées, au fond de bateaux plats évoluant au gré des flots, dehors, dedans, supplanter, l'emporter, mettre à mal l'insupportable résistance, entonner un chant de gloire. Le français est gaillard, le français est galant, le français est grivois, ce sont là les qualificatifs patronymiques des familles dont je suis, ce sont les marqueurs du destin de ma langue.

9. Vous êtes chargé d'un cours de grammaire française, matière rétive pour vous s'il en est. Vous choisissez un objet : le « sujet » est l'objet. Ce sera votre premier cours. Vous arrivez, un jour de décembre gris, dans une ville pluvieuse de Hesse, au fond d'un quartier mal éclairé, au bout d'une rue étroite bordée de bâtiments ruinés, semi-abandonnés. Nous sommes fin 1961. Vous gravissez l'escalier d'un immeuble vétuste ; le pied que vous glissez dans la rainure de la porte, à l'étage, au fond d'un corridor exhalant des relents de poussière froide et de carton moisi, tremble. Silence de la foule, absence de l'assistance. Dans cette maison rétive à toute approche, le rendez-vous semble manqué. Vous apprenez par courrier qu'il y a eu, malencontreusement, changement d'heure et de lieu. Vous êtes toujours chargé d'un cours de grammaire française. Le sujet est toujours votre objet. Cela reste votre premier cours. Vous arrivez un autre jour de décembre demeuré gris, au fond d'une rue tapissée de feuilles détremées tombées à terre en forme de cul-de-sac. Vous gravissez les marches du perron d'un immeuble récent mais sans charme. Le pied que vous glissez dans la rainure de la porte, à l'étage, au bout d'un corridor exhalant des odeurs de nettoyage et de vide ambiant, tremble. Vous apprenez, plus tard, par la voie hiérarchique, que le cours de grammaire française a été supprimé. Vous ne donnerez jamais

vos premiers cours ; vous ne maîtriserez jamais, ni son objet, ni votre sujet. Vous voici obligé d'inventer ce que vous enseignez¹.

10. L'étranger, ici, est un personnage notable. Il entre dans le salon, on fait cercle autour de lui, il pourrait retourner les tableaux, soulever les tapis, sans qu'on s'étonne. Ses exigences ont beau paraître incongrues, on les exécute ; on court au-devant de ses plus minces désirs, ceux-là mêmes qu'il ne formule pas. Quand il dévisage son vis-à-vis, celui-ci le gratifie d'un signe de satisfaction bien réel dont le sens lui échappe ; cette irrésolution ne l'embarasse pas, bien au contraire : il vogue, il flotte, il parvient à tous les ports qu'il ne désirait pas vraiment rallier. Les personnages sculptés des moulures, les dragons, les sphinx des meubles à dossier qu'il interroge quand il cherche hors sa langue le moyen de s'exprimer tonitruent rien que pour lui, puis convainquent : quand il parle, c'est le silence, tout ce qu'il veut dire, on le lui demande. Un soir, le père, la mère, les deux filles, ainsi que plusieurs jeunes garçons qui composent la famille saisissent leurs instruments, violonissent, trompétisent et pianotent à satiété jusqu'à ce qu'un morceau enfin lui plaise et qu'il le dise avec les mots les plus appropriés. Il n'a qu'un doigt à lever pour se faire obéir, comme un vizir. Il est libre. On lui offre des friandises ou alors « Käse mit Musik ». Il traduit Trakl et affirme nourrir un amour particulier pour les bosquets de coudrier – justement, de coudrier, Haselbusch – qui parsèment ses poèmes ; on le croit ; on lui sait gré de cette attention-là. Il est ici dans ses possibles. Il joue l'Allemagne toute de sa langue.

II – Le dédoublement

1. On n'est jamais seul avec sa langue (avec soi-même) : une seconde vous talonne, taquine. Insiste pour passer. Double et désemparé chacun de vos énoncés. Un bourdon, une basse, une rumeur. Parasitage du dedans. Vous vous écoutez et vous vous trouvez peu ressemblant – déphasé – désagréable – votre ton n'est pas bien posé, votre glotte coince un accent qui ne vient pas de vous-même : vous parlez à travers un enregistreur à timbre métallique et chantant. Le sentiment de la distance intérieure relativement à tout ce que vous proférez vous frappe. Quelqu'un de caché vous renvoie à tout instant à l'esprit l'idée de la séparation dès que vous ouvrez la bouche. Ce personnage est chargé de vous éclairer sur la pire de vos causes premières. Qu'il vous grimace ou vous sourie, c'est de toute façon le déficit dont vous êtes porteur qu'il représente. La langue de l'autre est une bonne image du manque.

¹ Peu de jours après, c'est Jacotot que vous découvrez.

2. On ne maîtrise jamais bien sa langue entière ; une langue prend toujours en défaut celui qui prétend se l'approprier. Je ne puis pas parler ce qu'elle me dit avec ses mots ; je ne puis les décliner tous et tous pourtant ne veulent pas pour moi rien dire. Il manque toujours un certain poli à ses formules, un certain lustre à ses tournures, un certain achèvement à sa substance. La réalité, à tout instant, me fait mesurer ce qu'il en est de mon incompetence langagière : ce caillou, de quelle pierre ? ce métal, de quel alliage ? cet instrument, cet animalcule, ce mouvement fugace, ce trait futile, ce sentiment fragile ? L'allemand me représente mon défaut de langage : je le touche du doigt à ses rudesses – à ce que je considère moi pour être ses rudesses. Que je le comprenne avec insuffisance, ou trop peu, ou trop bien, signifie un terrifiant laissé-pour-compte, une « inappropriation » fondamentale des mots dont je me sers naturellement. Le nez mis sur ma déficience, voilà qu'il m'incombe subitement d'y suppléer. Or, je ne puis compenser dans mon idiome, sans dégâts pour celui-ci, la pénurie que l'autre langue, pour lui, formidablement illustre.

3. Deux personnages sont en train de causer : « Qui est à l'œuvre dans le vis-à-vis ? Qui parle ? Qui regarde ? Question inexpugnable où le désir se porte mais ne se fixe. Cercle impensable de ce retour à la ressemblance »². Et, à la même page, Pierre Dhainaut, *Le Poème commencé*, citation : « Les mots disent l'autre, inlassables, infinis ». Je me déplace devant moi. Je sors de ma cage. Je m'introduis par plusieurs pores : me voici objet d'un transfert. Adapté à mon double rôle : me faire accueillir et me faire refuser. Mon discours, pour ainsi dire, tend l'oreille : mon interlocuteur, je me le prépare et m'ingénie à lui résister. Un allemand dans ma langue est un autre plus que je puis le penser – plus que nature – authentique celui-là. Il m'en faut un.

4. Plus et moins, mais d'un seul tenant. Un principe d'aisance contre – je veux dire : avec – un principe d'insistance. Le français désinvolte, l'allemand laboureur – organisé, soigneux, systématique. L'un se hâte, l'autre administre ses preuves par le fond. Légèreté associative contre méandres nombreux et retenues multiples. Avoir, en écrivant, toujours l'impression que l'action sourde du second principe est à l'œuvre. Tenir sous le coude de quoi contredire ce qu'on s'efforce d'affirmer pourtant. Ne pas passer outre à cette ... inquiétude, lui laisser tracer son chemin, faciliter sa tâche : voici pour moi écrire.

5. Le double est antérieur. « Le double antérieur est le principe du voir »³. On ne voit réellement que ce qui a été vu deux fois. Ainsi, je me frotte les paupières pour bien m'assurer de ce que je crois pouvoir identifier. En Allemagne, il me semble toujours avoir l'impression d'être déjà passé par là ; l'analogie est fictive, la ressemblance ne se justifie pas, et pourtant voici le moment que je vis divisé par sa base : l'autre est là, il existe, je le suis, il me parle en retrait, devant.

6. Mise en abîme, tout à coup, de par le simple fait de l'autre langue, de ce qui paraissait premier. Un parler « second » « désoriginaire » l'autre. Non seulement je ne puis m'exprimer dans mon discours, mais je ne le puis, pas mieux pourtant, que dans cet autre que je maîtrise mal (ou pas), qui résiste à ma demande, dont la filiation m'échappe.

7. La situation a ceci de paradoxal qu'elle ne se maîtrise pas : ce n'est pas en apprenant l'autre langue que la première – la « maternelle » – vous résistera moins. Bien au contraire, vous sentirez bien plus aisément ses fondrières s'abîmer sous vos pas. Écrire n'a rien d'homogène, ni lire, mais sautille et boitille sans ordonnance ni concept, du pour à son contraire, à mesure que le besoin s'en fait sentir, irrésistiblement⁴. Il n'y a pas de moyen de contrer le défaut de la langue ; accroître son défaut, n'importe comment, mais par le biais le plus opportun, est, au contraire, le seul salut.

8. Traduire vous coupe la parole. Vous constatez que ce qui est écrit ne peut être dit dans aucun sens, y compris dans le sens originnaire. Mon allemand me traduit mon français, mon français dérive de son sens propre originnaire.

9. L'autre langue, miroir obtus de la mienne, ne me la rend pas mieux, mais me permet de passer outre. Je me retrouve, grâce à elle, comme Alice, transformé en lapin, en vampire, au-delà du jeu de Rhin des glaces. Je m'y vois tour à tour rapetissé ou grandi, sous les traits de mon alter ego, handicapé, hurluberlu, unijambiste. Toutes sortes de créatures innommables me croisent sous la peau desquelles je me reconnais, toutes sortes de choses incongrues s'agglutinent à moi. J'écris un livre sur le fantastique, j'exorcise en vain : l'allemand de mon français a fait de moi son modèle et sa proie.

² Jacques Sojcher, *Le Professeur de philosophie* (Paris : Fata Morgana, 1984), 47.

³ Marc Le Bot et al., *Le Deux* (Paris : Union générale d'éditions, 1980), 12.

⁴ Jacques Derrida, *Épérons : les styles de Nietzsche* (Paris : Flammarion, 1978), 63.

10. L'allemand requiert un style, en français, dans ma langue : il améliore. La contradiction qu'il engendre à propos du mot propre, immédiatement dérobé, entraîne à surfaire (affiner, pousser, outrer). Je me déplace de parenthèse en parenthèse, d'hyperbole en hyperbole, en raison de l'obstacle qu'il avance, en toute une tribu de mots étrangers crus : plus la règle est contrariée, plus je touche à sa véracité.

11. L'allemand que je parle procure à mon langage une insécurité de plus. Satisfaction de se servir d'un moyen de parler nanti désormais de la déception qu'il génère. Mais aussi désir accru d'exprimer, encore et encore, ses inexorables, ses orientés, ses transfigurations, ses zones inoccupées ou fébriles ou « lointaines », ses « espaces du dedans », ses « infinis turbulents et remuants », ses « Grandes Carabagnes », quels qu'ils soient, qu'il m'inspire. (Je me dis : « Homme libre, en dépit de ce que tu entends, toujours tu chériras l'envers ! »).

12. « Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, dass er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Gerade liegen »⁵. Le premier de ces points d'appui étant défini (la langue française) et le second répondant du premier dont il est l'opposé (la langue allemande), quel angle d'attaque assigner au troisième (la non langue suisse, par exemple) pour que son déséquilibre soit parlant ? (On ne peut pas dire, par exemple, « je suis suisse », « je suis suisse » est un bafouillis).

Vita

Né à Genève en 1936, décédé en 2015. Études de lettres et de philosophie à l'université de Genève, puis d'anthropologie culturelle à l'Université de Dakar (Sénégal). Lecteur de français à l'Université de Gießen (1961 – 1963). Assistant, puis maître-assistant au Département de français de l'Université Libre d'Amsterdam (1963 – 1975). Thèse d'habilitation à la Faculté des Lettres de l'Université de Leyde (1973). Maître de conférences, puis professeur de chaire à l'Institut de langues et littératures romanes de l'Université de Groningue (1975 – 1981). Chaire de langues et littératures romanes à l'Université de Mannheim (1981 – 2002). Professeur invité aux universités de Constance et Bochum (Allemagne), La Jolla (États-Unis), Chicoutimi et Montréal (Canada), Salzbourg et Klagenfurt (Autriche), São Paulo (Brésil), Lisbonne (Portugal), San José (Costa Rica), Paris III et Paris VII (France). Mène en parallèle sa carrière d'écrivain. Président de l'Association des Amis du Roman populaire (1993 – 1999). Vice-président de la Société des Amis des Frères Goncourt (2001 – 2015) et de l'Association des franco-romanistes allemands (1999 – 2002). Membre du Conseil d'administration de la Société des Études romantiques et dix-neuviémistes (2000 – 2009). Membre de la Société française de photographie. Officier dans l'Ordre des Palmes académiques (1995).

⁵ Thomas Bernhard, *Korrektur* (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1975), Epigraphe.

Warum man sich in eine norditalienische Stadt im Meer begeben sollte, oder: Das Deutsche Studienzentrum in Venedig

Romedio Schmitz-Esser (Venedig)

SCHLAGWÖRTER: Deutsches Studienzentrum in Venedig; Venedig; Schmitz-Esser, Romedio; Stadt; Bewegung

A parte il barista sbadigliante e la matrona assisa dietro il registratore di casa, immobile, simile a un Buddha, tutt'intorno non si vedeva un'anima. Ma noi tre non potevamo far molto l'uno per l'altro, perché io avevo già dilapidato quasi tutto il mio capitale di italiano: il termine "espresso" l'avevo già usato due volte.¹

Die Erfahrung der Einsamkeit in einer Bar am venezianischen Bahnhof Santa Lucia, von der Iosif Brodskij hier in der italienischen Version seiner *Fondamenta degli incurabili* erzählt, kennt wohl jeder Reisende, der sich über seine Verständigungsgrenzen hinaus in ein Land begeben hat, dessen Sprache er kaum beherrscht. Und nicht selten geht es dem deutschen Reisenden in der Lagunenstadt, wie es Goethe in seinen *Venezianischen Epigrammen* beschreibt:

Müde war ich geworden, nur immer Gemälde zu sehen,
Herrliche Schätze der Kunst, wie sie Venedig bewahrt.
Denn auch dieser Genuß verlangt Erholung und Muße;
Nach lebendigem Reiz suchte mein schmachtender Blick.²

Den meisten Romanisten und Geisteswissenschaftlern mit Italienbezug wird dieser Typus von Bildungsreisendem zwar nicht völlig fremd sein, doch sind – anders als für die zahllosen Touristen in der Lagune – weder

⁰ Romedio Schmitz-Esser ist Direktor des *Deutschen Studienzentrums in Venedig*.

¹ Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili* (Venezia: Consorzio Venezia Nuova, 1989). Dt: Joseph Brodsky, *Ufer der Verlorenen*, aus dem Amerikan. von Jörg Trobitius (München: Hanser, 1991).

² Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bibliothek deutscher Klassiker 9 (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997), 216.

die Sprachschwierigkeiten noch die Sinnenüberflutung hier das Problem. Vielmehr suchen viele junge Forscherinnen und Forscher einen Ort, an dem man längere Zeit verweilen kann, um aus einem bildungsbürgerlichen Städtetrip einen Forschungsaufenthalt zu machen. In Venedig bietet das Deutsche Studienzentrum, das im Palazzo Barbarigo della Terrazza seinen malerischen Sitz direkt am Canal Grande hat, die Möglichkeit solch eingehenden Studiums der Markusstadt, ihrer Geschichte und ihrer Gegenwart.

Gegründet wurde das *Deutsche Studienzentrum in Venedig* nach der großen Flut von 1966 als Beitrag der Bundesrepublik zur Erhaltung und Erforschung des kulturellen Erbes der Serenissima. Es wird getragen von einem Verein, der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus allen Sparten zusammenbringt, die sich in der Erforschung Venedigs ausgezeichnet haben; die Finanzierung liegt dabei bei der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien. Anders als in den zahlreichen deutschen Auslandsinstitutionen in Italien werden in Venedig unter demselben Dach sowohl geisteswissenschaftliche Arbeiten zur Geschichte der Stadt und ihres ehemaligen Einflussbereiches im Mittelmeer und auf der Terraferma gefördert, wie auch Stipendien für Künstlerinnen und Künstler vergeben, so dass hier der Literat mit der Kunsthistorikerin, die Bildende Künstlerin mit dem Historiker, der Byzantinist mit der Komponistin diskutiert. Dieses Nebeneinander von Kunst und Geisteswissenschaft zeichnet das Haus aus, dessen Palazzo zugleich Wohnsitz der stets sieben Stipendiatinnen und Stipendiaten ist. Im Herzen Venedigs gelegen, bietet es einen ausgezeichneten Ausgangspunkt für alle Vorhaben zur Erforschung der Stadt, etwa durch Besuch des *Archivio di Stato* oder der *Biblioteca Marciana*.

Als Direktor des Studienzentrums möchte ich die nächsten Jahre vor allem dem Themenkomplex der Stadt und ihres Verhältnisses zur Bewegung widmen. Die Bewegung von Menschen, Ideen und Waren bildet das Fundament des venezianischen Reichtums im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, und die durch das Wasser verursachten Bewegungen stellen bis heute die größte Herausforderung der Stadt neben dem allgegenwärtigen Tourismus dar. Die Veränderungen der Altstadt, die kaum mehr 50.000 Einwohner besitzt und täglich eineinhalbmal so viele Besucher erhält, regt zum Nachdenken über Zukunftsperspektiven im Umgang mit der reichen europäischen Vergangenheit an. Der Totengesang auf Venedig, von Goethes Vergleich der Gondeln mit Särgen bis zu Thomas Mann, ist lange, und bietet zugleich vielfache Anknüpfungspunkte für Arbeiten zur deutschen und italienischen Li-

teraturgeschichte. In der Kunst eröffnet die Bewegung zugleich neue Aspekte wie die Performance-Kunst, das Ballett oder das Figurantentheater.

Neben einem Einblick in die Gegenwart der Markusstadt führt ein Stipendium am Deutschen Studienzentrum zugleich in das reiche venezianische Kulturleben ein, das hier hautnah erlebt werden kann. Ein umfangreiches Tagungsprogramm, Abendvorträge, Lesungen und Konzerte, die im Deutschen Studienzentrum organisiert werden, ermöglichen zudem eine aktive Partizipation an der aktuellen Forschung zu venezianischen Themen. Mit zwei Publikationsreihen, den vom Präsidenten des Centro herausgegebenen „Studi“ und den vom Direktor betreuten „Venetiana“, ist das Studienzentrum direkt an den aktuellen deutschen Forschungsbeiträgen zu Venedig beteiligt. Nähere Informationen zur Bewerbung um einen Stipendienplatz bietet die Homepage des Centro unter www.dszv.it, auf der sich auch das aktuelle Veranstaltungsprogramm einsehen lässt.

Dante Alighieri: quo vadis?

Nuove prospettive nel dialogo delle discipline

Franziska Meier (Gottinga)

ZUSAMMENFASSUNG: Tagungsbericht: „Dante Alighieri – quo vadis? Neue Perspektiven im Dialog der Disziplinen“, internationale Tagung, 27. bis 29. Mai 2015, Programm: <http://blog.romanischestudien.de/dante-quo-vadis/>

SCHLAGWÖRTER: Tagungsbericht; Alighieri, Dante; Dante-Forum Göttingen

PAROLE CHIAVE: rapporto di convegno; Alighieri, Dante; Dante-Forum di Gottinga

Dal 27 al 29 maggio 2015 si è tenuto presso il *Dante-Forum* di Gottinga un convegno sul tema: “Dante Alighieri: quo vadis? Nuove prospettive nel dialogo delle discipline”. Filologi, critici letterari, storici e specialisti di Dante si sono riuniti per dialogare sullo stato attuale degli studi danteschi in diversi paesi, e per presentare ai colleghi i progetti in corso. Un dialogo vivace e fruttuoso è sorto tra gli ospiti a beneficio di un gruppo di studenti e dottorandi. Nuove passerelle hanno riunito discipline spesso distanti, e nuovi contatti sono sorti tra le diverse scuole e tradizioni – non sempre compatibili – di studi danteschi.

Una tavola rotonda sulla ricerca dantesca in Germania, Spagna, Francia, Italia e Stati Uniti ha inaugurato il convegno. Franziska MEIER (Göttingen) a delineato per la Germania un quadro desolato, ormai distante dalla tradizione di eccellenza internazionale degli studi romanistici su Dante in cui eccellevano figure come Erich Auerbach, Ernst Robert Curtius e Hugo Friedrich. La romanistica tedesca fatica a situarsi nel contesto internazionale della ricerca dantesca, all’eccezione di alcune iniziative di spicco, come quelle promosse dalla *Deutsche Dante-Gesellschaft* (società tedesca di studi danteschi), e dal *Dante-Forum* di Gottinga, che intende ravvivare la ricerca su Dante in Germania. Per fare questo, il Dante forum intende creare una piattaforma di ricerca che faccia dialogare e metta in evidenza quesiti circa le opere meno studiate di Dante, o aspetti considerati come marginali, o ancora elementi metodologici. Rossend ARQUÈS (Barcellona) ha poi descritto l’imponente

^o Trad. Enrica Zanin (Strasburgo)

progetto svolto tra Madrid e Barcellona, che prevede diverse pubblicazioni, l'organizzazione di convegni internazionali, la ricerca sulle canzoni di Dante, e infine il vasto progetto circa "Dante e le Arti", che riunirà sia studi sul tempo di Dante sia contributi sulla ricezione di Dante in diverse arti e presso diversi artisti moderni e contemporanei.

Enrica ZANIN (Strasburgo) ha esposto le difficoltà attuali della ricerca filologica su Dante in Francia. Se nuove traduzioni cercano di rendere accessibile per un pubblico più vasto le opere di Dante, pochi sono gli studi filologici su Dante in Francia, probabilmente a causa del carattere religioso e dell'oggettiva difficoltà dell'opera. Le ricerche filosofiche e storiche sul contesto ideologico di Dante sono invece vivaci, e nuovi approcci narratologici o contestuali potrebbero rinnovare la dantistica francese. Giuseppe LEDDA (Bologna) ha proposto un itinerario geografico repertoriando nuove edizioni e studi su Dante in Italia. Ted CACHEY (Notre Dame) ha dedicato la sua relazione alla memoria di Robert Durling, le cui traduzioni ed interpretazioni di Dante diedero nuova vitalità agli studi danteschi negli Stati Uniti. L'esempio di Durling ha mostrato l'importanza delle piccole università (Burling insegnava a Santa Cruz) nel rinnovo degli studi danteschi. Ted Cachey ha sottolineato l'importanza di Dante nel cursus di formazione universitario, l'interesse che le giovani generazioni provano per la *Commedia*, fattori che hanno reso Dante un "American Classic". Ted Cachey analizza lo sforzo importante di contestualizzazione operato dalla critica americana, ricordando l'adagio di Teodolinda Barolini, "only historicize", gli studi di ricezione, la teologia politica, ed evidenzia come questi diversi orizzonti di ricerca siano sempre concepiti al servizio dell'interpretazione. Ed è proprio l'ermeneutica, secondo Ted Cachey, che costituisce il filo rosso degli studi danteschi negli Stati Uniti.

Ad aprire il primo giorno del convegno è stata la presentazione del progetto di ricerca, animato dalle università di Leeds, Warwick e Cambridge su "Dante and Late Medieval Florence: Theology in Poetry, Practice and society" che analizza il contesto fiorentino in cui Dante ha potuto formarsi. Simon GILSON (Warwick) ha sottolineato quanto sia difficile ricostruire il contesto ("environment") dantesco. L'analisi delle fonti delle scuole mendicanti in Firenze ridisegna un'immagine frammentaria ed incompleta. Difficile da valutare è l'importanza reale delle biblioteche, come quella di Santa Croce, nella formazione dei laici. In Santa Croce, per esempio, non era conservato alcun testo di Aristotele, e non è ancora chiaro quale fosse l'accesso di laici,

come Dante, ai volumi. I partecipanti al convegno si sono quindi interrogati sull'importanza della tradizione quodlibetica, che può essere stata per Dante un luogo possibile di apprendimento. Nel corso del dibattito, Giuseppina BRUNETTI ha chiesto se è corretto considerare Santa Croce come una scuola, ed ha sottolineato come sia rischioso speculare su di una possibile "biblioteca virtuale". Tutti i manoscritti non sono stati ancora analizzati, e spesso la loro funzione ed il loro significato appaiono oscuri. David WALLACE ha aggiunto come, rispetto al tempo di Thomas More, i monasteri del duecento e del trecento non erano ermeticamente sigillati, e che gli scambi tra la cultura secolare e religiosa dovevano essere più frequenti. Bisognerebbe ricercare quanto vivo fosse l'interesse dei monaci mendicanti per gli autori antichi. Valérie CORDONNIER ha sottolineato l'importanza delle questioni quodlibetali e la necessità di studiare i numerosi codici che le riportano. Si è poi discusso del ruolo e della centralità di Dante in quest'opera di contestualizzazione. Vittorio MONTEMAGGI ha affermato che nella ricostruzione contestuale è necessario considerare altre figure importanti del Medioevo, come Gregorio magno, e che l'opera di Dante permette di valutarne la ricezione e l'importanza effettiva. Giuliano MILANI ha delineato chiaramente due vie possibili di contestualizzazione: da un lato, che cosa ha influenzato Dante e come l'autore ha reagito, dall'altro, quale era il conflitto teologico ai tempi di Dante, che posizioni erano in presenza, ed in che misura l'opera di Dante riflette questo stato di cose.

Nel suo contributo, Vittorio MONTEMAGGI (Notre Dame) considera l'avvio della *Commedia* come un'ingiunzione al lettore, perché egli accetti di intraprendere e di lasciarsi condurre nel viaggio del pellegrino. Nella stessa via interpretativa di Peter Hawkins, Christian Moevs e Kirkpatrick, Vittorio Montemaggi mostra come la *Commedia* esorti il lettore a lasciarsi guidare verso un più grande e più attivo coinvolgimento. Stimolato dall'idea che nessun uomo può sapere chi sia redento e perché, il pellegrino Dante impara – e Dante poeta lo mostra non senza riferimenti a Gregorio Magno – cosa sia l'umiltà, e situa se stesso in un processo infinito di approssimazione al divino. Una condizione necessaria per questa via verso il divino è l'apertura costitutiva della fine. Vittorio Montemaggi analizza come esempio probante il dialogo tra Dante e Pietro Damiani: per l'uomo è impossibile capire l'azione di Dio, perché l'uomo è creato da Dio e quindi coinvolto nell'azione stessa che egli vorrebbe intendere. Montemaggi cita infine Roberto Benigni, secondo il quale le terzine di Dante operano un rovesciamento: Dante non ha scritto

la *Commedia* “perché Dio c’è”, ma “perché ci sia”. E tempo che la comunità accademica consideri seriamente la forza esperienziale dell’opera di Dante.

Giuseppe LEDDA sottolinea l’importanza dell’agiografia nella *Commedia*. Egli ha già analizzato il ruolo centrale di Santa Lucia nel pellegrinaggio di Dante, ed intende ora capire perché Dante allude a più riprese a martiri nei canti dell’*Inferno* ricchi di riferimenti ad elementi biografici del poeta (cioè nella bolgia dei barattieri e degli scismatici). Appare così che buona parte delle punizioni infernali alludono a forme di martirio riportate nella *Leggenda aurea*. L’analisi delle referenze al martirio rivela così, alle basi della *Commedia*, una rete di santi che ne orientano il significato. L’intertesto agiografico appare esplicitamente nelle vite di Francesco di Assisi e di san Domenico nel *Paradiso*, così come nelle figure di Cacciaguida e di “san Boezio”, le cui morti legano martirio ed esilio politico, ed infine in Pietro Damiani e in san Benedetto, pure presentati come martiri. La rete dei riferimenti agiografici ha un ruolo retorico, che adempie nell’*Inferno* una chiara funzione parodica, e che costruisce e conferma, nel *Paradiso*, l’autorità di Dante.

Ted CACHEY riporta i progressi del suo vasto progetto atto a ricostruire la cosmologia di Dante. Egli sottolinea la novità della *Commedia*, che presenta l’empireo come un luogo trascendente ed immateriale. Le sue analisi prendono spunto dall’autocorrezione di Dante circa l’ordinamento dei cieli dal *Convivio* al *Paradiso*. Ted Cachey rileva in alcuni passi di carattere cosmologico la tensione tra il desiderio universalistico di situare e definire l’ordine del cosmo, ed il bisogno egocentrico di situarsi e di attribuirsi una posizione centrale. Tale tensione mostra come l’Io di Dante non deve solo essere considerato come allegorico, ma deve essere inteso come un Io storico, che cerca di definire la propria situazione nel tempo e nello spazio. Ted Cachey precisa in seguito che nessuno, al tempo di Dante, aveva tentato una tale sintesi cosmologica. Egli spiega tale eccezione in funzione di un bisogno personale di conciliare l’esperienza concreta della frantumazione e dell’allargamento progressivo del mondo conosciuto con l’ordine aristotelico. Giuliano MILANI rileva come tale bisogno sia sensibile nelle carte dell’epoca, al cui centro non si trova un individuo, ma una città, sia essa Siena o Firenze. Serena FERENTE sottolinea come presso numerosi esiliati della prima modernità la perdita della patria natale coincidesse con un allargamento dei confini, ed il bisogno di fare del mondo la propria città. Dante mostra a tratti una nuova rappresentazione dello spazio, che prende spesso le distanze dell’insegnamento aristotelico.

Giuseppina BRUNETTI (Bologna) espone i successi, le difficoltà ed i quesiti ancora irrisolti nelle sue ricerche circa la ricostruzione della biblioteca di Santa Croce. Anna PEGORETTI (Warwick) parafrasando il titolo *Bonjour tristesse*, espone i limiti sia delle letture allegoriche eccessivamente esplicite sia delle ricerche positivistiche. Prendendo come esempio il lessema “povertà”, mostra come Dante si muova attraverso contesti ideologici diversi e spesso conflittuali. Il ruolo delle confraternite, in particolare, non consisteva in migliorare o rimediare agli stenti dei membri, ma bensì nel farsi carico liberamente e collettivamente della povertà. L’opera di Dante riflette quindi una tensione tra la povertà considerata come un valore spirituale, e come esperienza concreta di stento ed afflizione. Sebastian NEUMEISTER (Berlino) considera Dante come il punto di partenza per l’analisi dei rapporti tra poesia e sapere nella lirica provenzale e volgare. David WALLACE (Philadelphia) infine provoca gli italianisti sottolineando come la celebrazione delle tre corone sia stata l’opera di Bembo, nel contesto normativo della Controriforma, continuata poi nel Risorgimento per ragioni nazionalistiche. Una delle ambizioni del vasto progetto editoriale da lui diretto circa la storia letteraria tra 1348 e 1418 (*Europe: a Literary History*) consiste nel restituire la corona a due autori italiani, anzi, a due scrittrici la cui corrispondenza ha notevolmente contribuito alla letteratura trecentesca: Caterina da Siena e Brigida di Svezia, la quale nel suo soggiorno romano ha scritto in volgare ed in latino. Portare le corone da tre a cinque restituirebbe la voce a due donne estremamente influenti. Simon GILSON ha sottolineato come la promozione bembiana delle tre corone serviva a valorizzare il volgare, minacciato dell’interesse rinascimentale per il latino, e come l’opera di Boccaccio fosse già discussa da Bembo come poco degna del lauro.

Giuliano MILANI (Roma) inaugura le riflessioni della terza giornata di studi interrogando le relazioni tra storici e dantisti. Una prima differenza concerne l’oggetto di studio: dantisti e storici fondano le proprie ricerche su testi diversi. La relazione tra le due discipline sarebbe più efficace, se gli storici avviassero un dialogo fruttuoso con i dantisti, e se i dantisti non considerassero il lavoro degli storici come una semplice riserva di informazioni. Giuliano Milani presenta in seguito uno sguardo retrospettivo sui *Codici diplomatici danteschi*. Nel primo censimento, Biagi e Passerini riunirono, tra il 1895 e il 1911, 42 documenti sulla vita di Dante; poi l’edizione di Piattoli, negli anni 1940–1969, ha raccolto 252 documenti circa la famiglia Alighieri, ed infine la nuova edizione di 2015, alla quale Milani ha collaborato, riprende, corregge

ed amplia il lavoro di Piattoli, e censisce 328 documenti di cui 43 inediti. Il nuovo censimento porta alla luce nuove evidenze e permette di ripensare alcune questioni dantesche: appare ad esempio che Cacciaguada era prossimo alla famiglia degli Uberti e che quindi la distanza che separa Dante dai Ghibellini prima dell'esilio è da rivalutare. La contestualizzazione dei documenti mostra pure come il matrimonio tra Dante e Gemma non ha potuto essere stipulato nel 1277, quando Dante aveva solo 13 anni, e come i debiti di Dante siano stati più uno strumento per mettere al sicuro una piccola fortuna che per prendere in prestito denaro. L'accordo di pace tra i Sacchi e gli Alighieri nel 1342 non è un evento di rilievo, ma una prassi comune, poiché Gualtieri di Brienne impone in quell'anno la pacificazione di tutte le faide. I codici della famiglia Alighieri presentano pure un interesse specifico per lo storico poiché offrono uno spaccato documentato su di una famiglia di classe media nel due-trecento. Ciò che sorprende a prima vista è il carattere liquido delle categorie politiche, che sono spesso considerate troppo rigidamente dalla critica dantesca. Il criterio della nobiltà, per esempio, non era né dirimente né centrale nella politica fiorentina due-trecentesca; le scelte politiche erano opzioni pragmatiche di clientelismo: gli Alighieri si elevano socialmente quando, al tempo della nascita di Dante, da alleati degli Uberti diventano clienti dei Donati, e risulta quindi possibile per Dante rinunciare ad una professione per occuparsi di poesia. Per una famiglia di ceto medio, la scelta del partito guelfo o ghibellino non era né assoluta, né coercitiva. Il papato non è il referente centrale del partito guelfo, come lo sono invece gli angioini.

Insieme ad Antonio MONTEFUSCO (Venezia) Milani presenta il progetto a cui lavorano presso l'EHESS di Parigi nel gruppo diretto da Sylvain Piron che prosegue le ricerche iniziate da Le Goff sulla scolastica ed il medioevo intellettuale nel contesto specifico della Toscana, dove la vita intellettuale risulta più frammentata a causa del ruolo meno preponderante delle università. Quaranta figure di "intellettuali" sono quindi state selezionate per comporre un ritratto di gruppo che disegni l'evoluzione culturale dal 1260 al 1320. La formazione, l'impegno intellettuale e politico, i legami, le influenze e gli incontri con altri esponenti culturali locali verranno scandagliati per comporre una biografia collettiva che prenda spunto da Dante, senza che il poeta appaia al suo centro.

Antonio MONTEFUSCO sottolinea invece la centralità delle epistole nel corpus dantesco. Egli espone i principi dell'edizione critica che sta preparando.

Egli ha potuto rintracciare tre centri nei quali le lettere scritte da Dante circolarono: in primo luogo la cancelleria di Firenze, più importante ancora quella di Forlì durante l'esilio, poiché Dante servì da *dictator* dei Bianchi, ed infine le corti del Nord Italia, in cui Dante ha soggiornato. Le epistole, che furono raccolte solo nel Settecento, sono state conservate come copie in un registro o come fogli sparsi. Lo studio e la datazione delle epistole suggerisce diverse piste di ricerca, tra le quali l'idea che Dante si trovò relativamente presto isolato ed autonomo all'interno del gruppo stesso dei Bianchi. Le epistole mostrano pure come Dante strutturi e ricerchi diverse strategie di autopromozione nell'ambiente dello studio bolognese. Alcune epistole mostrano la relazione problematica tra volgare e latino, che bisognerebbe situare nel contesto coevo della scrittura epistolare rispecchiata nel curioso bilinguismo di alcuni manuali epistolari. La cultura plurilingue dell'Italia trecentesca è centrale nel progetto di ricerca personale di Antonio Montefusco, finanziato dall'European Research Council.

La sessione successiva diretta da Matthias Roick tratta della storia dell'etica, e considera le intersezioni tra etica, politica, giurisprudenza e teologia. Serena FERENTE (Londra) descrive il ruolo specifico che assume Dante nel contesto delle ricerche in storia delle idee. Le riflessioni di Dante sull'idea di libertà nascono in un contesto polemico, in cui Firenze sviluppa e promuove un nuovo concetto di *Libertas*. Le reazioni di Dante in questo contesto di progressiva concettualizzazione sono difficili da sintetizzare e da sistematizzare. Risulta pure complesso da determinare chi abbia sviluppato e diffuso nella cancelleria di Firenze l'idea di una libertà che poteva solo sussistere nel contesto dei comuni. La *libertas* ha consolidato non solo l'alleanza con il papa, ma soprattutto l'alleanza delle città contro le richieste dell'imperatore. Dante invece, nella *Monarchia*, propone una nuova definizione di libertà. La sua argomentazione si è costruita contro la comprensione dei giuristi alla corte napoletana, supponendo che l'impero romano, poiché costituito con la forza (*violentia*), ha potuto essere solo temporaneo, facendo ricadere gli uomini nello stato di libertà naturale. Serena Ferente deduce dalle sue osservazioni che la *Monarchia* non deve essere considerato solo come un "libello di lite", come suppone Diego Quagliani, e che non è stato solo composto per corroborare la causa dell'impero, ma che il trattato esprime alcuni elementi essenziali del pensiero di Dante, che meriterebbero analisi più approfondite, fondate su di una conoscenza più chiara del contesto politico ed ideologico, e delle sue intime contraddizioni.

Lorenzo VALTERZA (Notre Dame) si interessa alla rappresentazione del diritto romano nel *Convivio*. Egli mostra come Dante, a partire d'una comprensione generale del diritto divino, fondato sulla rivelazione, del diritto naturale e del diritto romano e positivo, intenda obliterare le frontiere tra diritto divino e romano. Più volte Dante utilizza formule del digesto come fonti, senza fare riferimento alla loro origine storica. Lorenzo Valterza sottolinea alcune particolarità del volgarizzamento di Dante: se Dante cerca di occultare l'origine del diritto romano, è per accordargli una legittimità pari a quella del diritto divino. La rappresentazione di Giustiniano nel *Paradiso* è un esempio di questa strategia. Lorenzo Valterza sottolinea come il termine "lealtade" non deve essere inteso nel senso di "lealtà", ma piuttosto come prossimo a "lex", significando quindi l'esigenza di rispettare una legge. Il termine "usanza", in *Convivio* IV, 25, è pure significativo perché tratto dal diritto latino. Dante considera che per comprendere la legge è necessario riferirsi non solo alle leggi codificate ma pure all'uso.

Valérie CORDONNIER (Paris) e Matthias ROICK (Göttingen) presentano il loro lavoro sulla storia della ricezione del *liber de bona fortuna*. Tale opera contiene un'interpretazione aristotelica del concetto largamente diffuso di *fortuna*, che viene poi citata nel *Convivio*. Sarebbe interessante capire in quale forma Dante abbia avuto accesso al contenuto del libro, e quali tracce tale lettura lascia nella *Commedia*. Due esposizioni del libro e cioè quella sul "bene natu(ratus)" e sull'ispirazione divina si ritrovano in Dante, come a costituire un filo rosso che meriterebbe ulteriori analisi.

Manuele GRAGNOLATI (Oxford) chiude il convegno con una riflessione sulla risurrezione carnale dei morti. Egli espone l'evoluzione ed i problemi circa i rapporti tra anima e corpo. Da un lato, egli espone l'idea francescana di un dualismo tra anima e corpo, che rischia tuttavia di compromettere l'unità della persona, e dell'altra l'idea della perfetta unità in cui l'anima è la forma del corpo ed il corpo ne è la materia. Manuele Gragnolati mostra che entrambe le tesi sono presenti in Dante, come lo rivela l'ambiguità delle ombre descritte nel Purgatorio: esse hanno una forma di corporeità che manifesta la loro anima, ma tale corporeità è vanità e le anime non coincidono con le persone. Dante intraprende un percorso di conoscenza che lo incorpora progressivamente alla trascendenza e lo rende parte del corpo mistico. Manuele Gragnolati applica alla *Commedia* il concetto di *difraction* usato da Donna Haraway, e compara il riferimento ai corpi nella *Commedia* ed in *Aracoeli* di Elsa Morante. Nelle due opere, le contraddizioni sussistono, ma la lingua volgare,

e l'uso letterario permettono una comprensione più profonda del rapporto al corpo, inteso non solo come necessità, ma pure come nostalgia e ricordo.

Tagungsbericht „Terrain vague: Die Brache in den Stadt- und Kulturwissenschaften“

Daniel Ritter und Jacqueline Maria Broich (Köln)

ZUSAMMENFASSUNG: Zum DFG-Projekt „Terrain vague: Ästhetik und Poetik urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne“ (Romanisches Seminar der Universität zu Köln, Projektleiter Wolfram Nitsch) und zum Workshop vom 24. und 25. April 2015 „Terrain vague: Die Brache in den Stadt- und Raumwissenschaften“

SCHLAGWÖRTER: Tagungsbericht; Brache; Stadtwissenschaften; Raumwissenschaften; Urbane Zwischenräume; Französische Moderne; Nitsch, Wolfram

1. Das Projekt

Ob Filme, Romane, Gedichtbände, Comics, Fotografien, Gemälde, symphonische Kompositionen, Pop-Alben oder Ausstellungen: Der Begriff des *terrain vague* hat in den letzten Jahrzehnten als Titel für so ziemlich alles gedient, was vom Kunstbetrieb her auf den Markt kommt – und nicht nur aus Frankreich. Doch obwohl sich dieser Ausdruck einer solch großen Beliebtheit erfreut, versteckt sich – zumindest hierzulande – hinter dem vagen Charme, den er verbreitet, stets eine gewisse Ratlosigkeit darüber, was er eigentlich bezeichnet. Noch häufiger als seine denotative Wortbedeutung aber bleibt seine eng damit verknüpfte 200-jährige Geschichte im Dunkeln, die sich fast lückenlos durch die französische Literatur nachzeichnen lässt.

Geprägt wurde der Begriff des *terrain vague*, für welchen es diverse Vorläufer in älteren Sprachstufen des Französischen gibt, in der Romantik. Namentlich ist es François-René de Chateaubriand, der in seinem *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) den Ausdruck erstmalig gebraucht und damit das seinerzeit unmittelbar vor der Stadtbefestigung Athens gelegene, relativ leere Gelände bezeichnet, in dessen Mitte die Säulen des Olympieion stehen. Zwei Jahrzehnte später verlagert Honoré de Balzac das *terrain vague* an den Pariser Stadtrand und lässt es dort als einen Ort auftauchen, an dem sich Kinder ungestört (und ohne zu stören) dem Spielen hingeben können. Von nun an taucht es in literarischen Darstellungen des Pariser Stadtraums immer häufiger auf, verfestigt seine Bedeutung als ‚leeres Gelände in der Stadt oder am

Stadttrand‘ und avanciert zu einem Kuriosum des urbanen Raums, dessen semantisches Potential und Faszinationskraft bis heute ungebrochen sind. Die unterschiedlichsten Attribuierungen machen es noch im 19. Jahrhundert zu einem städtischen Ort, an dem Dinge geschehen, die *hors du commun* sind: einzigartige, sonderbare, abgründige, grenzüberschreitende Dinge.

Ab 1865 geraten sie für ein Vierteljahrhundert lang in den naturalistischen Blick Émile Zolas, der die leeren Gelände des sich während des Zweiten Kaiserreichs rasant und radikal verändernden Paris in den unterschiedlichsten, für die Kulturgeschichte der Stadt höchst relevanten Facetten ausleuchtet wird. Es ist die Zeit tiefgreifender Veränderungen des gesellschaftlichen Raums. Das soziale und geographische Ordnungsschema ‚Stadt/Land‘ wird durch die Entfestigung der Stadt eingerissen, es entsteht der neue Raum der industriellen Vorstadt und gleichzeitig kommt es zu einer sozialen Umschichtung vom Bauerntum zur Arbeiterschaft und damit zur Geburt einer neuen Klasse, dem Proletariat. Industrialisierung und Urbanisierung gehen Hand in Hand, und das Verschwinden alter Ordnungen macht sich besonders dort bemerkbar, wo geographische und soziale Grenzen gleichermaßen ins Wanken geraten, wo neue Ränder entstehen und neue Zwischenräume. Genau in diesem Bereich tauchen die meisten *terrains vagues* der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf und werden dort bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auf ihre sozialräumliche Bedeutung hin ausgelotet. Auf diese Weise wird das *terrain vague* nicht nur zu einem Ort des Sonderbaren, sondern auch zum Vexierbild der geschichtlichen Entwicklung des städtischen Lebensraums, in dem sich wie in einem Prisma die Linien dieser Geschichte bündeln und brechen.

Neben den beiden genannten Aspekten einer Poetik des *terrain vague*, dem Potential für außergewöhnliche Ereignisse einerseits und der Funktion als Guckfenster in die Dynamik der sozioökonomischen Stadtentwicklung andererseits, muss schließlich aber noch ein dritter, entscheidender Aspekt genannt werden: die Ästhetisierung des *terrain vague*. Denn im Unterschied zum Begriff der *Brache*, der als *terminus technicus* innerhalb der Siedlungsgeographie an handfeste ökonomische Nutzungsmerkmale einer Fläche gebunden ist, fällt in dem Attribut *vague* die Etymologie des lateinischen *vacuus*, womit die objektive Eigenschaft der Leere benannt wird, mit der Etymologie des ebenso lateinischen *vagus* zusammen, womit die subjektive Qualität eines perzeptuell und intellektuell nicht ganz zu erfassenden Gegenstands gemeint ist. Aus diesem Grund geht mit dem Begriff des *terrain vague*, so wie er

literarisch verwendet wird, je schon eine Perspektive einher, welche diesen seltsamen urbanen Ort zu einem Phänomen ästhetischer Erfahrung macht. Dabei erfährt das *terrain vague* parallel zum spektakulären Wandel des urbanen Raums einen entscheidenden Wandel seiner Wahrnehmung: War es einige Jahrzehnte lang ein Ort, der maßgeblich aufgrund seines morbiden, finsternen, melancholischen und ambigen Charakters fasziniert hat, erfährt er gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine ästhetische Aufwertung.

Natürlich nimmt die Geschichte künstlerischer Auseinandersetzungen mit den urbanen Brachflächen auch im späteren 20. Jahrhundert ihren Lauf. In dieser Zeit sind es wiederum die deutlichen Zäsuren der Stadtentwicklung, die Veränderungen der urbanen Gesellschaft und die konkreten Umgestaltungen der Stadtstruktur, welche sich in der literarischen und immer mehr auch filmischen Darstellung des *terrain vague* niederschlagen. So könnte man im Hinblick auf die Stadtbrachen sagen: Was die Industrialisierung im 19. Jahrhundert ist, das ist die Tertiärisierung und Globalisierung im 20. Jahrhundert. Sowohl die Stadtzentren als auch ihre Peripherie verändern sich in Folge der Suburbanisierung und der Modernisierung der verschiedenen Wirtschaftssektoren erneut enorm. Und während der soziale Raum der Stadt zunehmend Tendenzen der Homogenisierung und der Regulierung ausgesetzt ist, mausert sich das *terrain vague* langsam, aber sicher zu einem Reservat für ortlos gewordene Erfahrungen der Urbanität und zu einem Gegenort der Freiheit inmitten eines überdeterminierten, von Effizienzimperativen regierten Stadtraums.

Dieser geschichtliche Abriss soll lediglich einen Einblick geben in das ungeheure semiotische und ästhetische Potential, welches zu erschließen das erklärte Ziel des Forschungsprojekts „Terrain vague: Ästhetik und Poetik urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne“ ist. Wie wird das genannte Potential in Film und Literatur ausgeschöpft und umgesetzt? Welche Rollen und welche Bedeutungen erhalten die *terrains vagues* speziell in den narrativen Zusammenhängen der untersuchten Texte und Filme? Und welche Rückschlüsse lassen sich daraus über die Wahrnehmung und die Verfassung des städtischen Lebensraums ziehen? Dies sind drei der Fragerichtungen, welche unsere Forschung orientieren.

2. Der Workshop

Unser Zugang zu den literarischen Texten und Filmen, in denen die Wahrnehmung und Bedeutung von *terrains vagues* verhandelt werden, ist einer,

der eindeutig von der Sache her geleitet ist. Und da in unserem Fall die ‚Sache‘, also die Stadtbrache und ihr städtischer Umgebungsraum, wesentlich durch ihre Geschichtlichkeit und Gesellschaftlichkeit bestimmt ist, ergibt sich daraus die Notwendigkeit, unseren Forschungsgegenstand auch im Lichte derjenigen wissenschaftlichen Disziplinen zu betrachten, welche sich empirisch und theoretisch mit ihm im Rahmen ihres jeweiligen Untersuchungsbereichs beschäftigen. So widmete sich der erste Workshop des Forschungsprojektes unter dem Titel „Terrain vague: Die Brache in den Stadt- und Kulturwissenschaften“ nicht filmischen und literarischen Darstellungen des *terrain vague*, sondern einer systematischen Annäherung aus interdisziplinärer Perspektive, an welcher Vertreter der Stadtgeschichte, der Stadtsoziologie, der Phänomenologie, der Promenadologie und der Stadtarchitektur beteiligt waren. Der Workshop fand am 24. und 25. April 2015 in den Räumlichkeiten des Internationalen Kollegs Morphomata an der Universität zu Köln statt. Die Tagungssprache war Deutsch.

3. Die Vorträge

In seiner Einleitung verwies der Projektleiter Wolfram NITSCH (Köln) zunächst auf die zweifache Etymologie des Wortes *vague*, um herauszustellen, wie sich die im Begriff des *terrain vague* von Beginn an angelegte Doppelperspektive einer objektiven Zuschreibung räumlicher Eigenschaften und einer subjektiv erlebten Raumerfahrung in einer ambigen und teilweise konträren Semantisierung fortspinnt. So zeigt ein Blick in die frühere literarische Geschichte des *terrain vague*, dass das leere städtische Gelände bereits bei Balzac zum einen als ein neutraler, schwer fassbarer Raum und ebenso als eine Wüste, die zwar in der Stadt gelegen, aber von der Abwesenheit aller anderen städtischen Orten geprägt ist, beschrieben wird, zum anderen aber zugleich als ein Ort, der entgegen seiner augenscheinlichen Leere Spuren von all denjenigen Orten trägt, die in ihm abwesend sind. Die Gleichzeitigkeit von Leere und Fülle, Abwesenheit und Anwesenheit, lässt das *terrain vague* in einer Weise schillern, wie sie auch durch andere Semantisierungen zustande kommen kann. Anhand aktueller literarischer Textbeispiele aus dem Werk Patrick Modianos (*L'Herbe des nuits*, 2012), führte Nitsch exemplarisch vor, wie die *terrains vagues* in Modianos Erinnerungswelten des Nachkriegs-Paris regelmäßig zu Zonen des Verschwindens und der Zuflucht werden, dabei aber immer eine eigentümliche Ambiguität von Faszination und Unbehagen behalten. In Bezug auf die Verknüpfung von Kultur- und Literatur-



Abb. 1: Paris: l'ancienne ligne de la Petite Ceinture (2015)

geschichte wies Nitsch schließlich darauf hin, dass es im Fall der Stadt Paris insbesondere drei Zäsuren sind, in denen sich gesamtgesellschaftliche Transformationen in ganz konkreter und radikaler Weise im Stadtkörper niederschlagen und die sich entsprechend in einer Häufung literarischer Auseinandersetzungen mit den *terrains vagues* bemerkbar machen: die Erste Haussmannisierung während des Zweiten Kaiserreichs, das Obsoletwerden und schließlich die Schleifung der Befestigungsanlagen Ende des 19. Jahrhunderts, wodurch das leere Gelände der *zone non aedificandi* zum Terrain informeller Elendssiedlungen wird, und drittens die *transformations* der Pariser Innenstadt in den 1970er Jahren, welche teilweise auch als die ‚Zweite Haussmannisierung‘ bezeichnet wird.

Der Städtebauhistoriker und Architekt Bernhard KLEIN (Weimar) eröffnete zu Beginn des Workshops mit der Gegenüberstellung der zwei hauptsächlichen Schulen des Städtebaus, der makroanalytischen und der mikroanalytischen Schule, eine geschichtliche Perspektive auf die Stadtentwicklung seit der Antike. Dabei ist es die mikroanalytische Schule, deren Blick auf städtische Konfigurationen es zu folgen gilt, wenn die Rolle der *terrains vagues* bei Veränderungen der Stadtgestalt erfasst werden soll. Denn während die Makroanalytik vom Resultat eines wohldefinierten und wohlgeordneten Stadtkörpers ausgeht, betrachtet die Mikroanalytik auch zerstörte Architekturen, Räume des Übergangs sowie ungeplant entstandene Flächen. Von diesem Standpunkt aus rücken leere und leer gewordene Gelände der Stadtstruktur ins Zentrum geschichtlicher Transformationsprozesse, für die es prominente Beispiele gibt. Nachdem sich in der Spätantike aufgrund des Niedergangs

des Römischen Reichs der Anteil der urbanisierten Bevölkerung in den Provinzen erheblich reduziert, kommt es zu einer in Europa nie da gewesenen Stadtschrumpfung. Vielfach sind es dann brachliegende Baustrukturen und Flächen, welche von späteren Epochen neu genutzt werden, wie etwa das antike Amphitheater von Nîmes, auf dessen Freifläche innerhalb des Ringbaus zur Zeit der Völkerwanderung ein geschütztes Stadtquartier errichtet wird.

Im Zeichen verschiedener sozialer Formen des Zwischen rückte die Soziologin Silke STEETS (Darmstadt) das Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum in den Mittelpunkt ihres Vortrags. Anhand eines Beispiels aus einer von ihr durchgeführten Feldstudie über die Leipziger Club-Szene zeichnete sie nach, wie durch spezifische soziale Praxen Räume des Dazwischen geschaffen werden. Auf der Grundlage eines leerstehenden, ungenutzten, scheinbar herrenlosen Wohnhauses wurde in den 1990ern ein Leipziger Club gegründet, für den ein räumliches Setting prägend wurde, welches Steets das ‚öffentliche Wohnzimmer‘ nennt. Dabei handelt sich um eine sozialräumliche Qualität urbaner Subkultur, die sowohl mit der traditionell wohnzimmertypischen Vergemeinschaftungsform bricht als auch mit bestimmten Annahmen über das Wesen urbaner Lebensweise. Denn das Wohnzimmer geht historisch gesehen zum einen aus dem biedermeierlichen Rückzug ins Private als Reaktion auf die Industrialisierung und Urbanisierung der Gesellschaft hervor, zum anderen ist es das Ergebnis der zur selben Zeit wirkenden Funktionsspezialisierung des Wohnraums, aus welchem einerseits die Arbeit ausgelagert wird und welcher andererseits auf die Funktionen Kochen, Essen, Schlafen und Hygiene aufgeteilt wird, sodass mit der Couchecke im Wohnzimmer ein unspezifischer Raum gewissermaßen übrig bleibt. Mit der Integration einer solchen Couchecke in den Clubkontext geht eine ironische Brechung der ursprünglichen Intimität einher und bringt einen hybriden Raum hervor, der gerade angesichts der Aneignung einer städtischen Wohnbrache durch die Initiative junger Kulturschaffender im Widerspruch zu der Annahme steht, die in der Stadtsoziologie prominent von Hans-Paul Bahrdt vertreten wurde und der zufolge die wesentliche Eigenschaft von Urbanität in der Polarität von privater und öffentlicher Sphäre bestehe. Insofern ist es interessant, zu beobachten, dass vergleichbare Initiativen, welche die Entwicklung einer Stadtkultur entscheidend beeinflussen können, gerade in stark von Leerstand betroffenen Städten wie Leipzig, sich vornehmlich dort ansiedeln, wo scheinbar zur Verfügung stehender öffentlicher Raum für private Zwecke angeeig-

net wird, und zwar ohne dass dabei das Schwanken eines sich zwischen öffentlicher und privater Sphäre bewegenden Raums gänzlich eingegeben würde. Es ist eben dieser undefinierte Status der Brache, welcher sie zu einem Freiheits- und Möglichkeitsraum neuer urbaner Formen macht, der aber zugleich höchst fragil ist. Der Raum des Dazwischen ist deshalb ebenso assoziiert mit der Gefahr und dem Risiko des Scheiterns – genau so wie bei den klassischen Figuren des Zwischen in der Soziologie, beispielsweise dem Fremden bei Simmel oder dem *marginal man* bei Robert Ezra Park.

Der Philosoph Bernhard WALDENFELS (Bochum) brachte die Diskussion auf den Boden eines phänomenologischen Ort- und Raumbegriffs, von dem aus die Ordnung der Stadt sowie die Lücken in dieser Ordnung betrachtet wurden. Ausgehend von räumlichen Basisoppositionen, welche die Phänomenologie gänzlich konträr zu neuzeitlichen Raumkonzepten bestimmt, führte Waldenfels in die Grundlagen der von ihm im Anschluss an Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty formulierten Raumphilosophie ein. So ist der Ort keine objektive Bestimmung, kein abstrakter Punkt im Raum, sondern das jeweilige Hier, wo sich etwas befindet, wo etwas stattfindet und insbesondere wo ich stehe und handle. Der Raum hingegen ist kein leeres Raumschema mit austauschbaren Raumstellen, sondern stets an den Ort einer leiblichen Erfahrung gebunden, von der aus er sich allererst entfaltet und angesichts derer er nur als ein dynamischer, relationaler, gelebter Raum zu begreifen ist. Diesen Raumbegriff in Anschlag bringend betrachtete Waldenfels die moderne Stadt, welche sie dadurch von der Stadt der Antike und der Neuzeit unterscheidet, dass sie von dem geprägt ist, was Waldenfels ‚begrenzte, kontingente Ordnungen‘ nennt: Weder gibt es die eine natürliche Ordnung, noch gibt es eine universelle kulturelle Ordnung, in welcher alle Differenzen aufgehoben wären. Ordnungen, welche unsere Lebenswelt strukturieren, existieren nur im Plural und jede einzelne hat ihre Grenzen. So ist ein Wesensmerkmal der modernen Stadt, dass in ihr Ungleichartiges und Ungleichezeitiges simultan nebeneinander existieren und dass es in ihr, wie in jeder Ordnung, außerordentliche Überschüsse gibt, die in keiner Ordnung aufgehen. Diese Überschüsse sind für Waldenfels das Fremde, welches jeder Ordnung unweigerlich wie ein Schatten folgt und welches eine schon bestehende Ordnung stets in Frage stellt und stört. Während also der phänomenologische Raumbegriff die Rede vom *terrain vague* als ein leeres Gelände in der Art präzisiert, dass sich die Leere nur auf eine Raumerfahrung beziehen lässt, die relativ ist zur Erfahrung dichter Bebau-



Abb. 2: Köln: Kalkberg im Frühling (2013)



Abb. 3: Paris: Bobigny (2015)

ung im urbanen Bezugsraum, lässt auch der Begriff der Fremdheit sowohl die Brache selbst als auch der stadtplanerische Umgang mit ihr genauer bestimmen. Das *terrain vague* ist demnach ein unaustilgbares Phänomen der städtischen Ordnung, das gerade als Produkt des Ordnen selbst existiert und entgegen allen Bestrebungen, den Raum zu strukturieren und zu kontrollieren, und entgegen aller ökonomischer Rationalität persistiert. Versuche, der Brache Herr zu werden, der Leere Ordnung zu verleihen und die Wildheit zu zähmen, indem man sie mit Bauzäunen einfriedet und somit verortet, abgrenzt und einordnet, können als Versuche der Eliminierung und Vereinnahmung des Fremden gewertet werden, denen insbesondere auch soziale Fremdheitsfiguren immer schon ausgesetzt sind.

Der Fotograf, Stadtplaner und Spaziergangsforscher Bertram WEISSHAAR (Leipzig) gewährte Einblicke in die promenadologische Praxis der Brachen und anderer von der öffentlichen Wahrnehmung zumeist ausgeschlossener Orte. Davon ausgehend, dass Landschaft als mentales Bild durch selektive Wahrnehmung konstruiert wird und auf den Umstand hinweisend, dass die Landschaft, wie sie sprachlich beschrieben wird, erheblich die realen Verhältnisse idealisiert, plädierte Weisshaar – im Anschluss an den Promenadologen Lucius Burckhardt – dafür, anti-selektiv auf unsere Umwelt zuzugehen und ästhetische Hierarchien zu hinterfragen bzw. zu nivellieren. Dies gelte insbesondere hinsichtlich der Einsicht in die Endlichkeit der Rohstoffe und die daraus resultierenden Grenzen des Wachstums.

Denn die ökologischen Probleme, in die unsere Gesellschaft verstrickt ist, erforderten Lösungswege, die auf soziale statt nur auf technische Neuerungen setzen. So beziehe sich der von Burckhardt stammende Satz „Der Mensch schafft Landschaft“ vornehmlich auf alltägliches Handeln wie Einkaufen und Fahren, für das unsere Gesellschaft Infrastrukturen geschaffen habe, die unseren Lebensraum vielerorts dominieren, ohne als Landschaft anerkannt zu werden. Sie als solche aber anzunehmen, helfe den Menschen sich als Akteure innerhalb eines Verwertungskreislaufs von Konsumgütern zu sehen, dessen Produkt unsere realen Landschaften sind. Daher gelte es, ästhetisch entwertete Räume aufzuwerten und sich oft ausgeblendeter Raumelemente bewusst zu werden: suburbane Landschaften aus großflächigen Konsumzonen und die dazugehörigen Lagerhäuser, Autobahnausfahrten und Parkplätze, ebenso aber ausrangierte Flächen, alte Bahnhöfe, leerstehende Tiefgaragen. Auf diesen *terrains vagues* finde zudem eine Rückeroberung der Kultur durch die Natur statt, die sich als Ruderalvegetation bezeichnen und botanisch bestimmen lasse: Brennnessel, Löwenzahn, Ampfer, Beifuß, Labkraut, Giersch, Disteln, Bärenklau, Rainfarne, Weidenröschen und Springkraut sprießen förmlich durch die Teerdecke und den Schotter von Müllhalden, Wegesrändern, Brachflächen und Baulücken.

Ihre Auseinandersetzung mit dem Phänomen städtischer Leere führte die Architektin Christine DISSMANN (Berlin) von einer sprachlichen Be-

trachtung verschiedener semantischer Ebenen von ‚Leere‘, über eine Darstellung dreier grundsätzlicher Strategien zur städtebaulichen Bewältigung von Leere zur Beobachtung eines aktuellen Wandels städtischer Brachen. Der Begriff der *Leere* bedeutet ganz formal erst einmal die wahrgenommene Abwesenheit bestimmter Bedingungen. Generell kann unterschieden werden zwischen materieller und immaterieller Leere einerseits und gewollter und ungewollter Leere andererseits, wobei es im Kontext der Stadtarchitektur die materielle, ungewollte Leere ist, die in Form von leerstehenden, unbewohnten, stillgelegten und inaktiven Flächen und Gebäuden in der Regel als Problem aufgefasst wird. Dabei verfügt das sprachliche Register der Leere grundsätzlich über zwei konträre Deutungsmuster: einerseits ein negatives, welches die Leere als Mangel darstellt und dementsprechend in Bezug auf den städtischen Raum von ‚Lücken‘, ‚Löchern‘ und ‚Ödnis‘ spricht, andererseits ein positives, welches in der Leere vor allem ein Potential für zukünftiges Werden sieht, wofür Begriffe wie ‚Möglichkeitsraum‘, ‚Spielraum‘ oder ‚Entwicklungsraum‘ stehen. Was den städtebaulichen Umgang mit der Leere betrifft, unterscheidet Dissmann zwischen zwei traditionellen Bewältigungsstrategien: Weil sie als hässlich und marktschädigend gelten, werden leere Räume entweder durch Absicherung, Abschottung und Abriss ausgegliedert und eliminiert oder schnellstmöglich in den Wirtschaftskreislauf zurückgeholt und eingegliedert, wofür sämtliche Maßnahmen mit dem Präfix *Re-* zur Verfügung stehen (Recycling, Reintegration, Revitalisierung). Dissmann selbst schlägt einen dritten Weg vor, den sie das „Dornröschenprinzip“ nennt und der darin besteht, dass vorerst nicht genutzte Architektur so gesichert wird, dass sie liegen gelassen werden und sich erhalten kann, bis sich möglicherweise neue Nutzungen finden. Gegenwärtig lässt sich jedoch ein Wandel der Brache verzeichnen, der uns dazu zwingt, anders über leere Flächen und Gebäude nachzudenken. Dies gilt insbesondere für eine Stadt wie Berlin, die international berühmt wurde für ihre Lücken und Löcher, in denen seit Jahrzehnten eine bunte alternative Kulturszene blüht. Diese Dynamik hat mittlerweile aber einen Punkt erreicht, an dem die Brache zum heiß umkämpften Spekulationsobjekt geworden ist. Alle Brachen Berlins sind erschlossen und vermarktet oder wurden zum Terrain der ‚Trüffelschweine‘ des Immobilienhandels. Heutzutage ist die Brache gekonnt inszeniert, gehypt und exotisiert – das Bild der alten, ‚romantischen‘ Brache gehört der Vergangenheit an: Es ist nur noch nostalgisch und historistisch. Und selbst im künstlerischen Gewerbe ist das Thema der Brache



Abb. 4: Leipzig: Wir brachen Raum (2015)

so sehr *in*, dass es schon wieder *out* ist. Davon unbeschadet aber hielt Dissmann an der These fest, dass wir Städter die Brachen brauchen und wir uns nach ihnen sehnen. Wir benötigen den Ort des Anderen, wo sich das Bekannte und Geordnete bricht. Denn es sind Orte, in denen wir uns als nicht perfekte Menschen wiederfinden können und an denen wir dem Druck von Regulierung, Kontrolle und Effizienz entgehen können.

Der Soziologe Walter SIEBEL (Oldenburg) machte den Möglichkeitsraum zum zentralen Begriff seines Vortrags, in dem er die zwei Thesen vertrat, dass die Stadt erstens als Ganzes ein Möglichkeitsraum sei und dass sich dies zweitens an ganz bestimmten Orten der Stadt kristallisiere. Zur Plausibilisierung der ersten These beschrieb Siebel die Stadt soziologisch als den ‚systematischen Ort des Fremden‘, was sich in drei Aspekten zeigen lässt: Die Stadt ist der Ort sozialer Ungleichheit, an dem Reichtum und Armut in räumlicher Nähe nebeneinander existieren; die Stadt ist der Ort kultureller Ungleichartigkeit, an dem sich Einheimische und Zugewanderte, einen Raum teilen; und schließlich ist die Stadt der Ort der Ungleichzeitigkeit, an dem historische und moderne Räume, aufeinandertreffen. Als der schlechthinnige ‚Ort der Differenzenerfahrung‘ schule sie den Möglichkeits-sinn, der mit Robert Musil gesprochen die Fähigkeit meint, das Mögliche ebenso zu denken und wichtig zu nehmen wie das Wirkliche, beziehungsweise den Sinn für Kontingenz, der das eigene Leben im Horizont möglichen Andersseins erscheinen lässt. Im Besonderen zeige sich dieser Mög-

lichkeitssinn in Räumen, die Siebel auch als ‚Übergangsräume‘ bezeichnet. Es sind Räume, die sich den übrigen, normalerweise wohldefinierten städtischen Räumen, insofern entziehen, als sie nicht völlig vereinnahmt von politischer, ökonomischer und kultureller Macht, sondern vernachlässigt, verlassen und bedeutungslos sind. Es handelt sich bei diesen Räumen meist um Räume, aus denen sich ehemalige Nutzungen im Zuge eines wirtschaftlichen Strukturwandels zurückgezogen haben, ferner um Räume, die von sozialer Ausgrenzung geprägt sind und aufgrund ihrer Nutzungsstruktur ökonomisch unattraktiv sind, und schließlich um Räume, die im Schatten spekulativer Erwartung liegen. Sie alle teilen sich die Eigenschaft, heruntergewirtschaftete, ‚billige‘ Räume zu sein, in denen die formelle wie informelle Regelungsdichte gering ist. Es sind Auffangräume für all das, was in der ordentlichen Stadt keinen Platz findet, sei es für von der Norm abweichende Verhaltensweisen oder etwa für Menschen in krisenhaften Phasen des Übergangs. Es sind sowohl gefährliche Räume als auch Räume mit innovativem Potential, weil sie finanziell leicht für kulturelle Initiativen zugänglich sind. Ihre Zugänglichkeit liegt aber auch in ihrer symbolischen Offenheit begründet. Mit Referenz auf den Psychoanalytiker Donald Winnicott bezeichnet Siebel die Übergangsräume insofern auch als Möglichkeitsräume, als sie noch nicht vollständig mit Bedeutung besetzt sind und – analog zum kindlichen Spiel, in dem das Kind den Dingen Bedeutung verleihen und sich so als seine Umwelt prägend erfahren kann – umgedeutet und angeeignet werden können. Dies gilt insbesondere für Industriebrachen. Diese haben ihre Zwecke überlebt, besitzen aber ein ungeheures symbolisches Potential; sie sind leer, aber voller Geschichte; sie sind den Zusammenhängen von Arbeit und Macht entrissen und daher freigestellt für den spielerischen Umgang mit ihnen. Ihre neuen Nutzungen treten in Distanz zu ihrer Geschichte, während der Städter ihnen gegenüber in Distanz zu seiner eigenen Gegenwart treten kann. Diese Spannungsverhältnisse sind typisch urbane Erfahrungen, und so birgt die Auseinandersetzung mit der 150-jährigen Industrialisierungsgeschichte neue Chancen für eine fast verloren geglaubte, da ortlos gewordene Urbanität.

Der Architekturtheoretiker und Bauingenieur Axel SOWA (Aachen) definierte die *terrains vagues* als Räume, die nicht zurückzuführen seien auf ein teleologisches Agieren. Es handle sich nämlich zunächst nicht um Produkte intentionalen, planerischen Handelns, sondern beispielsweise um Räume, die nutzlos geworden seien, umfunktioniert und deren Eigentumsrech-



Abb. 5: Halle: Alte Brauerei (2009)

te umverteilt wurden. Anhand der Fotografien von Dan Graham und Karin Apollonia Müller zeigte Sowa die Entdeckung und das triste Einerlei von *Suburbia* und demonstrierte durch Häuserblockanalysen *à la* AABBCA, dass eine Planung ‚as found‘ zu phantasievолlem Nachdenken über die ‚Findlinge‘ und Fundstücke in der Stadt anregen kann. Um einer Ideologie der Permanenz entgegenzuwirken, machte Sowa sich stark für offene Nutzungen beziehungsweise für eine stetige Reversibilität der Nutzungen eines Raums. Sāhe man Brache und *tabula rasa* doch als Figuren planerischen Handelns, so könne man – sei der ‚Schichtkäse der Zuständigkeiten und Eigentumsrechte‘ einmal geklärt – eine städtebauliche Neuordnung vornehmen, ohne dabei Problemräume der Stadt, die innerstädtisch nicht gelöst werden könnten, an ihren Rand verschieben zu müssen. Vielleicht entstünde so eine „No Stop City“ (Branzi) oder, wie in dem von Sowa initiierten Projekt „Intervention Saint-Denis“ auf einer völlig unzugänglich erscheinenden, da durch Stadtautobahnen eingepferchten Restparzelle in Paris, auf welcher alle Akteure bereits im Planungsprozess gehört werden, vor Ort mit den zukünftigen Nutzern in Dialog treten, eine nachhaltigere, offenere Gestaltung von Restflächen. Man schafft also nicht *ex nihilo*, sondern bearbeitet das *hic et nunc* vorhandene Material in Form einer erfinderischen Aneignung eines *Tentative Design*. Aus diesem Zugewinn an Indetermination resultiere ferner eine ständig realisierbare Neukonfiguration.

Daniel RITTER und Jacqueline BROICH (Köln) präsentierten als Mitarbeiter des Forschungsprojekts einen Vorschlag zur systematischen Darstellung der nach den jeweiligen Bezugsdisziplinen gegliederten Eigenschaften der *terrains vagues* und damit die Skizze eines analytischen Modells zur Beschreibung dieser Orte, welche als Grundlage dienen soll für die weitere Untersuchung ihrer Darstellung in der Literatur und dem Kino Frankreichs. Das Beschreibungsmodell lässt sich als eine Matrix darstellen, die sich aus den acht ‚Perspektiven‘ I. Physik, II. Ökonomie, III. Politik, IV. Soziologie, V. Anthropologie, VI. Ökologie, VII. Ästhetik und VIII. Praxis und den jeweils drei Aspekten Leere (1), Unbestimmtheit (2) und Transformation/Transgression (3) zusammensetzt.

I. PHYSIK (1) Die *terrains vagues* kennzeichnen sich relativ zu ihrem dicht bebauten Umgebungsraum räumlich durch eine materielle Leere und zeitlich durch ihre Existenz im Intervall zwischen Nicht-mehr und Noch-nicht. (2) Ihr Erscheinungsbild ist geprägt von einer Unordnung, die sich dem Bild der geordneten Stadt entgegensetzt; *terrains vagues* am Stadtrand entziehen sich der traditionellen Opposition von Stadt und Land. Verschiedene Zeitschichten schichten sich auf ihnen und existieren nebeneinander. (3) Sie sind das Resultat massiver räumlicher Umgestaltungen; sie tauchen zyklisch auf sowie gehäuft in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche.

II. ÖKONOMIE (1) Geradezu definitorisch für die *terrains vagues* als Brachen ist das Fehlen einer aktuellen Nutzung. (2) Im Kontrast zur funktionalen Determinierung urbaner Räume sind sie unbestimmt und somit offen für informelle Nutzungen. (3) Sie sind Symptom wirtschaftlicher Krisen und Transformationsprozesse; sie hören auf, *terrains vagues* zu sein, wenn sich auf ihnen eine neue Nutzung etabliert.

III. POLITIK (1) Sie bilden scheinbar herrenlose, machtfreie Zonen ohne Nutzungsvorgaben und Kontrollen. Folglich werden sie häufig zu Räumen der Zuflucht, des Verstecks und des Verbrechens. (2) Ihre Macht- und Besitzverhältnisse sind oft undurchsichtig; ihr Status schwankt zwischen öffentlicher und privater Sphäre. (3) Sie sind der bevorzugte Raum für transgressive Aktivitäten; durch subversive Nutzungen werden sie zudem zu Räumen des Widerstands.

IV. SOZIOLOGIE (1) *Terrains vagues* sind häufig verlassene und vernachlässigte Räume, oft in marginalisierten Bereichen gelegen. (2) Auf ihnen finden urbane Nomaden wie Aussteiger, Obdachlose, Vagabunden und Flüchtlinge

vorübergehende Zuflucht. (3) Sie sind Keimzellen neuer Urbanität und das Experimentierfeld der Stadtkultur.

V. ANTHROPOLOGIE (1) Sie besitzen keine stabile kulturelle Bedeutung. (2) Zugleich sind sie aber auch keine gesichtslosen, standardisierten Nicht-Orte. (3) Als Zonen der Transgression und des Exzesses tragen sie Züge sakraler Orte in einer modernen Gesellschaft.

VI. ÖKOLOGIE (1) Auf ihnen wuchert eine nicht-geplante Natur. (2) Es sind anthropogene Räume, auf denen die Natur sich selbst überlassen ist; sind sie hybride Zonen zwischen Natur und Kultur. (3) Sie werden zum Refugium für in der Stadt bedrohte Arten.

VII. ÄSTHETIK (1) Ihr zeitliches Nicht-mehr stellt sie frei für eine Ästhetik der Ruine. (2) Ihre Unbestimmtheit macht sie zu einer Art *Je ne sais quoi* des urbanen Raums. (3) Sie sind häufig Orte für Grenzerfahrungen.

VIII. PRAXIS (1) Auf ihnen fehlen Nutzungsvorgaben und Handlungsordnungen. (2) Ihre unbestimmte Bestimmung öffnet sie nicht nur für unvorhergesehene Nutzungen, sondern auch als Projektionsflächen für Fantasie und Träumerei; besonders das kindliche Spiel zeigt, wie sie durch symbolische Aneignung prinzipiell zu jedem beliebigen Raum werden können. (3) Bürgerinitiativen und Künstlerinterventionen, welche häufig vom Prinzip der Zweckentfremdung und Aneignung Gebrauch machen, transformieren sie zu partizipativen, selbstorganisierten Räumen für alternative Lebensweisen.

Kapitel

« Ma patrie est caravane »	397
Amin Maalouf, la question de l'exil et le savoir-vivre-ensemble des littératures sans résidence fixe	
Ottmar Ette	

« Ma patrie est caravane »

Amin Maalouf, la question de l'exil et le savoir-vivre-ensemble des littératures sans résidence fixe

Ottmar Ette (Potsdam)

RESUMÉ : Au-delà de l'exil – Au sein de l'identité – En deçà de la littérature universelle – D'autres côtés – Entre les mondes – Entre les latitudes – Entre les temps – Entre les lignes – Après l'exil – Histoire figurale de mouvements et savoir translocal – Savoir sur le vivre et le vivre ensemble

Traduction : Sylvie Mutet

SCHLAGWÖRTER : Maalouf, Amin ; Exil ; Migration ; Libanon ; Arabische Welt ; Historischer Roman ; Frankophonie ; Identität

MOTS CLÉS : Maalouf, Amin ; exile ; migration ; Liban ; monde arabe ; roman historique ; francophonie ; identité

Au-delà de l'exil

L'exil est un sentiment, une attitude, je dirais une crânerie. Je suis, bien sûr, quelqu'un qui a dû quitter son pays en période de guerre, pour aller s'installer dans un autre pays. Dans un sens, on peut parler d'exil, mais dans un autre sens, j'ai toujours refusé l'idée d'exil, partant du principe que l'homme est de toute façon, par nature, capable déjà de partir. C'est pourquoi je préfère de beaucoup la notion d'origines à la notion de racines, parce que les racines, c'est pour les végétaux. [...] Mais il est vrai aussi qu'il y a spontanément chez tout être humain, et depuis l'aube de l'histoire, je ne dirais pas un instinct migratoire, mais en tout cas la possibilité de se déplacer dans un monde qui est à nous tous ; et donc j'essaie de ne pas me considérer comme un exilé, mais plutôt comme quelqu'un qui a quitté un pays pour en découvrir un autre.

^o Ce texte a été publié en version raccourcie dans : « Amin Maalouf, l'exil et les littératures sans domicile fixe », in *Dans le dehors du monde : exils d'écrivains et d'artistes au xx^e siècle*, Jean-Pierre Morel, Wolfgang Asholt et Georges-Arthur Goldschmidt, actes du Colloque de Cerisy, 14–21 août 2006 (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010), pp. 309–327.

« “ Ma patrie est caravane ” : Amin Maalouf, die Frage des Exils und das ZusammenLebenswissen der Literaturen ohne festen Wohnsitz », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* = *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 32, 3–4 (2009) : 413–445.

J'acquiers une appartenance supplémentaire. Je découvre une culture supplémentaire. Je poursuis le cours de ma vie avec toutes les déviations qu'il peut y avoir dans le cours de chaque vie, mais je n'aime pas beaucoup la notion d'exil car elle suppose qu'il y a un pays auquel on est tenu d'appartenir, et qu'on est nécessairement déraciné quand on est ailleurs. Non, l'homme a ses racines dans le ciel.¹

Dans ce passage marquant d'une interview publiée en 1999, Amin Maalouf, né en 1949 à Beyrouth, fils d'un père protestant et d'une mère catholique, lui-même melchite – c'est-à-dire chrétien arabe de l'église orthodoxe grecque, résume les points de vue et analyses qui ont empreint de façon décisive sa vie et son œuvre littéraire quant à la question de l'exil et du déplacement. Après avoir fréquenté l'école de jésuites française, *Notre-Dame de Jamhour* où il passa en 1966 les baccalauréats français et libanais² et avoir suivi des études de sociologie à l'*Ecole Supérieure des Lettres* de Beyrouth, qui dépend de l'université de Lyon, il a travaillé à partir de 1971 comme journaliste au quotidien de langue arabe *An Nahar* pour la rubrique de politique internationale, ce qui lui permit d'effectuer de longs voyages, entre autres, en Inde, au Bangladesh, au Vietnam, en Ethiopie, au Kenya, en Tanzanie et au Maghreb. Après avoir dû subir à l'âge de 18 et 24 ans deux guerres civiles et qu'eut éclaté le 13 avril 1975 pratiquement sous la fenêtre de l'appartement où j'habitais à Beyrouth³ la *Guerre du Liban*, grande guerre civile qui se poursuivit dans des constellations différentes jusqu'en 1990, Maalouf, alors âgé de 27 ans, s'enfuit à Paris en juin 1976. Il y poursuit son travail de journaliste pour la revue de renom *Jeune Afrique* (avec des interruptions entre 1976 et 1985)⁴, il dirigea également la rédaction parisienne de *An Nahar arabe et international* (1979–1981). Le traumatisme causé par la guerre civile et la violence à ciel ouvert est – comme pour beaucoup d'écrivains de sa génération – même loin du Liban, un élément central de la pensée et de l'écriture d'Amin Maalouf⁵.

¹ Antoine Sassine, « Entretien avec Amin Maalouf : L'homme a ses racines dans le ciel », *Etudes francophones* 14, 2 (1999) : 29 sq.

² Cf. l'aperçu biographique dans l'article informatif de Pascale Solon, « Amin Maalouf », in *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, dir. par Heinz Ludwig Arnold, 61^e complément (Munich : Edition text + kritik, 2003), 1.

³ François Bénichou, « Amin Maalouf : " Ma patrie, c'est l'écriture (interview) " », *Magazine littéraire* 359 (novembre 1997) : 115.

⁴ Cf. pour cette phase de sa vie entre autres la longue interview avec la revue « Jeune Afrique » in Hamid Barrada, Philippe Gaillard et Renaud de Rochebrune, « Amin Maalouf, le nomade des cultures (interview) », *Jeune Afrique* 1715 (18–24.11.1993) : 68–78.

⁵ Cf. le chapitre « Gewalt, Trauma und Ohnmacht : Die Literatur des Bürgerkriegs », in

L'expérience de l'engrenage de la violence, se reconstituant sans cesse et sa fuite vers Paris hors de Beyrouth, contrôlé par les milices et les francs-tireurs, ont bien sûr beaucoup contribué au fait qu'en ce qui concerne Amin Maalouf on parle souvent du « chemin de l'exil »⁶. C'est sous le signe de l'exil que l'auteur, qui avait remporté en 1993 le *Prix Goncourt* pour son livre *Le Rocher de Tanios*, est présenté sur la quatrième de couverture de son roman *Origines*, publié en 2004, texte qui reçut la même année le *Prix Méditerranée* et où est développée la saga des Maalouf dispersés sur le globe⁷. Même si Maalouf s'est toujours défendu tout autant contre l'emploi du terme exil que contre sa catégorisation en tant qu'exilé, l'étiquette de l'exil semble rester, surtout pour les maisons d'édition et les responsables du marketing, une promesse de succès.

Mais pourquoi Maalouf refuse-t-il cette catégorisation ? Pourquoi l'auteur libanais tente-t-il d'éviter le fait d'être inclus dans la littérature d'exil libanaise qui s'est constituée au plus tard à la fin du XIX^e siècle et s'est développée, de façon dramatique à cause des guerres et guerres civiles au cours de la seconde moitié du XX^e siècle ? Et quelles autres catégories s'offriraient pour caractériser conceptuellement de façon plus appropriée et plus précise la situation littéraire, la position d'écrivain d'Amin Maalouf ?

Amin Maalouf, comme nous l'avons vu plus haut, entre en campagne contre le concept de l'exil, contre la représentation qui, pour lui, est liée à ce concept, celle d'un lieu d'appartenance natale, d'une patrie à laquelle l'exilé « est tenu » d'appartenir et où il aurait ses « racines ». La représentation d'un tel enracinement contredit cependant la possibilité offerte à l'être humain d'un départ, d'un *partir* qui se dérobe à la tension entre patrie et exil, tension qui détermine, qui définit. Maalouf oppose donc, opiniâtre, son *partir* à l'appropriation par la *patrie*. C'est donc l'ouverture du déplacement choisi et de la déterritorialité vers de nouvelles découvertes, de nouvelles relations et appartenances qui dynamise et ainsi subvertit le monde de représentation

Andreas Pflitsch, « Die libanesische Literatur », in *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, dir. par Heinz Ludwig Arnold (Munich : Edition text & kritik, 2003), 17–20.

⁶ Pflitsch, « Die libanesische Literatur », 68 (l'introduction, dont vient cette formulation, a été rédigée par Renaud de Rochebrune, un collègue important pour Maalouf de la rédaction de « Jeune Afrique »). Propos semblables dans Hicham Hammoudi, *Proposition d'analyse de trois romans d'Amin Maalouf* : Léon l'Africain, « *Samarcande* », « *Les jardins de lumière* » (Thèse, Université de Nancy, 1998), 11.

⁷ Amin Maalouf, *Origines* (Paris : Editions Grasset & Fasquelle, 2004), on y trouve l'expression « l'écrivain, lui-même en exil ».

de l'exil. La métaphore topique du cours d'une vie est reliée à un savoir sur le vivre très spécifique, qui conçoit la vie comme *issue du mouvement* et la relie à une figure de mouvement ouverte, n'entrant pas dans la figure de cercle du retour.

Mais qu'est-ce qui pourrait apparaître à sa place ? Quel autre concept pourrait exprimer plus subtilement, plus précisément cette expérience fondamentale que celui de l'exil, autre concept pour la description duquel Amin Maalouf s'est battu et se bat toujours et encore dans beaucoup d'interviews ? Dans un entretien accordé au *Magazine littéraire* en 2001, il déclarait, par rapport au Liban et à la France se sentir « désincarné par rapport aux deux sociétés pour lesquelles je ressens une véritable appartenance profonde »⁸. Il ressentait aussi un fort « besoin d'être ailleurs » tout en ayant « profondément le sentiment que ma patrie, c'est l'écriture »⁹. Maalouf reprenait ainsi une formule qu'il avait déjà utilisée en 1997 dans une interview avec la même revue¹⁰ et reliait ce sentiment à un mouvement centripète, une recherche constante d'hétérotopie(s). A quoi ressemble alors cet au-delà de l'exil (qui serait seulement « un sentiment, une attitude, je dirais une crânerie »¹¹) ? Et plus encore, comment Amin Maalouf lui confère-t-il un modèle littéraire, une forme littéraire convaincante au sein de différents textes ?

Au sein de l'identité

A ces réflexions sur le *partir* perpétuel et sur la nostalgie d'un *ailleurs*, Maalouf ne relie en aucun cas un abandon du concept d'identité¹². Ceci peut tout d'abord étonner, le concept d'identité étant depuis toujours la base d'une logique de l'essentialité et de la stabilité qui détermine l'individu « en tant que tel » dans ses rôles et ses champs de références. Cela fait longtemps que la problématique de l'essentialisation accompagnant le discours sur l'identité (discours dont les locuteurs ne sont pas toujours conscients) a conduit

⁸ David Badouin, « Amin Maalouf : “ Je parle du voyage comme d'autres parlent de leur maison (interview) ” », *Magazine littéraire* 394 (2001) : 101.

⁹ Badouin, « Amin Maalouf », 101.

¹⁰ Cf. Bénichou, « Amin Maalouf », 115.

¹¹ Sassine, « Entretien avec Amin Maalouf », 29.

¹² Ceci se fait sentir jusque dans le titre de l'édition anglaise de *Les identités meurtrières* qui a paru sous le titre bien moins incisif de *On Identity* ; Cf. la critique de cette édition par Yasir Suleiman, « Unsettling and provoking : Yasir Suleiman reviews “ On Identity ” by Amin Maalouf », *Banipal : Magazine of Modern Arab Literature* (Spring 2002) : 90–91.

à ce que, particulièrement au cours du dernier quart du xx^e siècle, on soit arrivé, sous la pression d'objections de la critique identitaire, avec de nombreux ajouts et compléments explicatifs allant dans le sens des identités « multiples », « complexes » ou « hybrides » à une véritable excroissance et ainsi à un brouillage conceptuel de la notion d'identité¹³. Il me semble certes inévitable pour les raisons évoquées ici brièvement de renoncer aux niveaux descriptif et théorique à la conceptualisation d'une identité déterminante et à la logique qui en découle ; il convient cependant au niveau concret (de l'objet) d'observer précisément à quelles épreuves extrêmes le concept d'identité est soumis.

Nous pouvons tout d'abord retenir qu'Amin Maalouf en dehors de ses représentations d'hétérotopie et de son refus d'un concept de patrie territorialisée n'a en aucun cas renoncé au concept d'identité, mais bien plus considèrerait et considère fiables ses aspects intrinsèques de stabilisation. Ainsi son essai *Les Identités meurtrières*, paru en 1998 et qui reçut en 1999 le prix Charles Veillon débute par ces phrases :

Depuis que j'ai quitté le Liban en 1976 pour m'installer en France, que de fois m'a-t-on demandé, avec les meilleures intentions du monde, si je me sentais « plutôt français » ou « plutôt libanais ». Je réponds invariablement : « L'un et l'autre ! » [...] Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est précisément cela qui définit mon identité.¹⁴

Maalouf évite certes ici les mécanismes d'exclusion du « ni – ni » qui accompagne souvent la détermination de l'identité, néanmoins sa détermination d'une identité « non-seulement-mais-encore » (et ici il me semble que les forces centripètes et de plusieurs points de vue *déterminantes* du concept d'identité s'exercent) ne laisse pas s'épanouir cette dynamique qu'il souligne de façon si évidente dans son refus du concept de l'exil exprimé dans le passage de 1999 cité plus haut. Maalouf se méfie pourtant tout à fait du petit mot identité¹⁵ qui survient de façon si évidente et si inoffensive, et il dévoile au cours de ses réflexions la force précisément meurtrière, radicalement excluante des déterminations identitaires établies sur un seul critère. Mais pour lui-même, il prétend à un concept d'identité positif et porteur de sens.

¹³ Cf. entre autres : Ottmar Ette, *Literatur in Bewegung : Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika* (Weilerwist : Velbrück Wissenschaft, 2001), 467–475.

¹⁴ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières* (Paris : Editions Grasset & Fasquelle, 1998), 7.

¹⁵ Maalouf, *Les identités meurtrières*, 15.

Dans ce contexte, pour l'auteur libanais, la dimension migratoire est particulièrement présente et se manifeste chez lui déjà au niveau de sa généalogie familiale :

Je viens d'une famille originaire du sud arabe, implantée dans la montagne libanaise depuis des siècles, et qui s'est répandue depuis, par migrations successives, dans divers coins du globe, de l'Égypte au Brésil, et de Cuba à l'Australie.¹⁶

L'identité individuelle est ici replacée en relation avec une généalogie familiale de dimension globale, cette généalogie met en rapport le monde arabe transplanté depuis longtemps du sud vers les montagnes libanaises et le Proche-Orient non seulement avec l'Europe mais aussi avec plusieurs pays de l'hémisphère américain ou du continent australien¹⁷. Il s'agit – et cela n'est en aucun cas d'intérêt secondaire – de lieux et d'espaces, qui au cours d'une longue histoire d'émigrations, d'expulsions, d'exil depuis la fin du XIX^e siècle sont devenus les scènes et lieux d'écriture de la littérature libanaise souvent écrite loin du Liban. Car vouloir réduire la littérature libanaise à celle qui s'écrit sur le territoire actuel de l'État du Liban serait absurde étant donné la production littéraire tout aussi dense que dispersée de par le monde. Dans ce cadre – et aussi à un niveau spécifique de littérature et d'histoire littéraire – le sens que l'auteur libanais donne à la phrase « se déplacer dans un monde qui est à nous tous »¹⁸ devient évident. *Origines* d'Amin Maalouf démontre que même au niveau de l'histoire familiale l'*homo migrans* a remplacé l'expulsé et l'exilé et que ses migrations ne s'effectuent pas seulement depuis la fin du XX^e siècle à une échelle globale. Mais comment peut-on alors comprendre et conceptualiser une littérature née dans le contexte d'une telle histoire ?

La dimension de la seule territorialité, donc de la délocalisation dans le sens d'une déterritorialisation ne joue sûrement plus dans le contexte des littératures sans résidence fixe – même s'il s'agit de littératures nationales¹⁹

– un rôle qui dominerait entièrement les autres dimensions et leur serait superposé. A la différence de celui qui s'est exilé, qui dans le sens de Maalouf est lié à sa *patrie* territorialisable par l'idée de retour, le migrant – au sens de Maalouf – ne se déplace plus prioritairement dans sa langue maternelle mais utilise tout à la fois une ou plusieurs langues supplémentaires ; il n'a pas seulement émigré dans un autre territoire mais tout à la fois dans une autre langue et d'autres traditions culturelles face auxquelles il n'est pas étranger mais qu'il a fait *siennes en tant qu'autres*²⁰. Un savoir délocalisé peut de cette façon devenir translocalisé ; le champ de tension bipolaire entre lieu natal et exil, entre langue maternelle et langue étrangère s'ouvre à des mouvements dans l'espace et à des transversalités entre des horizons ouverts. Ce qui ne signifie en aucun cas que ce processus se déroule sans douleurs mais, – tout à fait dans le sens du passage de l'interview cité au début – il ne se situe plus sous le signe de la perte mais sous celui de la possibilité de découvrir et d'acquérir quelque chose d'autre, quelque chose de nouveau.

Dans ses interviews, ses essais, ses articles de journaux, tout comme dans ses romans, Amin Maalouf a toujours invoqué l'image d'une identité qui s'élargit constamment, multiplie ses appartenances, qui est posée, antithétique, comme le contraire positif, l'identité-contrepartie des « identités meurtrières » ; comme il les a vécues lui-même physiquement précisément aussi au Proche-Orient. Une identité qui se forme et se transforme tout au long de la vie²¹ s'oppose à une construction identitaire qui ne se dévoile pas comme produit construit et fonde sa domination sur des mécanismes d'exclusion qui menacent la vie des autres et possèdent parfois aussi un caractère suicidaire certain²². A la faveur du déploiement des systèmes de relations globaux se développent sur la base de ces identités monomanes, des « tribus planétaires »²³ qui exercent et peuvent continuer à exercer une auto-affirmation excluante à une échelle pour ainsi dire mondiale.

Il faudrait préciser ici qu'à ce niveau, il s'agit en premier lieu moins de la question de l'exil en tant que structure empreinte de bipolarité et d'asymétrie (car orientée vers un centre perdu) que de l'exil en tant que structures d'une diaspora qui malgré une mise en réseau mondial peut, bien entendu, reposer sur des mécanismes bipolaires de délimitation et d'exclusion. Maalouf s'attache à ne pas considérer seulement les effets positifs de la mon-

¹⁶ Maalouf, *Les identités meurtrières*, 23.

¹⁷ En ce concerne les relations particulièrement intensives entre le monde arabe et le continent américain, Cf. Ottmar Ette et Friederike Pannewick (dir.), *ArabAmericas : Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World* (Frankfurt am Main, Madrid : Vervuert Verlag Iberoamericana, 2006).

¹⁸ Sassine, « Entretien avec Amin Maalouf », 30.

¹⁹ Cf. le cinquième chapitre « Inkubationen : Eine Nationalliteratur ohne festen Wohnsitz ? » in Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben : Literaturen ohne festen Wohnsitz* (Berlin : Kulturverlag Kadmos 2005), 157–180.

²⁰ Cf. Julia Kristeva, *Etrangers à nous mêmes* (Paris : Gallimard, 1991).

²¹ Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 31.

²² Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 39.

²³ Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 97 et passim.

dialisation qui permet des réseaux relationnels mondiaux mais, – sans prétendre à l'exhaustivité²⁴ – considère également les conséquences négatives qui – comme nous pourrions le dire – ont provoqué dans différentes cultures des politiques identitaires beaucoup plus strictes ou ont conduit à des situations dans lesquelles la « diversité culturelle »²⁵ de notre planète est gravement menacée. L'objectif prioritaire pour l'essayiste né au Liban est néanmoins d'« essayer de comprendre de quelle manière ladite mondialisation exacerbe les comportements identitaires, et de quelle manière elle pourrait un jour les rendre moins meurtriers »²⁶.

Les réflexions de Maalouf confluent en un concept d'identité qui conçoit l'identité d'un individu – et cela n'est pas vraiment nouveau – comme « la somme de ses diverses appartenances »²⁷ et ainsi ne la subordonne pas à un paradigme d'exclusion (« en instrument d'exclusion, parfois en instrument de guerre »²⁸) mais bien plus à un *impératif d'inclusion*. Aucun doute, deux conceptions de l'identité se trouvent abruptement confrontées. Les réflexions de Maalouf ne concernent pas seulement des individus mais aussi des sociétés entières qui devraient se souvenir de leurs « appartenances multiples qui ont forgé leur identité à travers l'Histoire »²⁹ et devraient comprendre leur diversité – tout comme au niveau des langues, en France, on ne devrait pas oublier que le français possède aussi « une identité à multiples appartenances »³⁰.

Il n'est pas étonnant que l'essai se termine par le rêve d'un monde dans lequel le temps des tribus, le temps des guerres saintes, le temps des identités meurtrières seraient définitivement révolus³¹. Personne ne devrait être ou se sentir exclu de la « civilisation commune »³² qui serait en train de se constituer. Le monde est devenu dans la vision de Maalouf essayiste *un* monde, un processus de rapide « formation d'une société mondiale »³³ ayant conduit

²⁴ Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 139.

²⁵ Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 81.

²⁶ Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 139.

²⁷ Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 183.

²⁸ Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 183.

²⁹ Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 184.

³⁰ Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 185.

³¹ Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 187.

³² Maalouf, *Les Identités meurtrières*, 188.

³³ Cf. également Matthias Albert, *Zur Politik der Weltgesellschaft : Identität und Recht im Kontext internationaler Vergesellschaftung* (Weilerwist : Velbrück Wissenschaft, 2002).

à une communauté d'envergure planétaire de laquelle les identités meurtrières mais non les formes de la diversité culturelle ont disparu.

En deçà de la littérature universelle

L'œuvre d'Amin Maalouf a été à plusieurs reprises, dans la discussion actuelle, extraite du contexte des littératures nationales et mise en rapport direct avec le concept de littérature universelle. Les romans de cet auteur – peut-on lire dans une étude récente – ne s'assureraient pas face à un territoire spécifique ou seulement une langue d'écriture spécifique mais uniquement face à la tradition littéraire et se situerait donc dans ce que Goethe avait appelé la littérature universelle (*Weltliteratur*)³⁴.

La nouvelle orientation riche en conséquences du concept de littérature universelle de Goethe constitue, on le sait bien, une réponse constructive à l'avancée et aux débuts de domination des conceptions des littératures nationales qui devaient régner sur les philologies au XIX^e siècle et pendant de longues phases du XX^e siècle. Erich Auerbach situait encore son projet, résolu mais pas encore décisif, d'une philologie de la littérature universelle après la Seconde guerre mondiale et de la Shoah dans la zone de tension entre littérature nationale et littérature universelle.³⁵

Depuis longtemps bien sûr, entre littérature nationale et littérature universelle, se sont établies de complexes pluralités littéraires dont l'analyse critique englobant les différentes avancées de la mondialisation et orientée vers le système d'ensemble des *littératures universelles* (*Literaturen der Welt*) a été jusqu'à présent impardonnablement négligée. Au sein des littératures universelles de langues romanes, qui ont entre elles des liens particulièrement étroits, la littérature francophone représente un système tellement imbriqué – et par ailleurs particulièrement actif – qu'il ne peut être réduit à des littératures nationales prises séparément mais ne trouve pas non plus sa « solution » dans la direction de la littérature universelle.

³⁴ Hammoudi, « Proposition d'analyse de trois romans d'Amin Maalouf », 11. Contexte de relations similaire dans Maria Deppermann, « Komplexe Identität und "kleine" Literatur Amin Maalouf und Franz Kafka », in *Und sie bewegt sich doch ... : Translationswissenschaft in Ost und West. Hommage à Heidemarie Salevsky pour son 60^e anniversaire*, dir. par Ina Müller (Frankfurt am Main : Peter Lang, 2004), 116.

³⁵ Erich Auerbach, « Philologie der Weltliteratur », in *Weltliteratur : hommage à Fritz Strich* (Bern : Francke, 1952), 39–50 ; repris dans Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, dir. par Fritz Schalk et Gustav Konrad (Bern : Francke, 1967), 301–310. Cf. Ottmar Ette, *ÜberLebensWissen : die Aufgabe der Philologie* (Berlin : Kulturverlag Kadmos, 2004), 57–67.

En tant qu'écrivain de langue française, Amin Maalouf a été et est très souvent mis en relation avec le concept de francophonie³⁶ et son écriture avec la littérature francophone. Cependant Amin Maalouf s'est exprimé de façon énergique sur la littérature francophone dans un article du *Monde* du 10 mars 2006 sous le titre « Contre la littérature francophone ». L'ancien rédacteur en chef de *Jeune Afrique* sait très bien de quoi il parle quand il déplore l'abandon déjà ancien de l'unité fraternelle recherchée et souvent invoquée de tous ceux qui utilisent la langue française. Ce qui avait débuté par – ce qu'on pourrait appeler – une pensée d'inclusion a dégénéré en un instrument d'exclusion : « Francophone », en France, aurait dû signifier « nous » ; il a fini par signifier « eux », « les autres », « les étrangers », « ceux des anciennes colonies ».³⁷

Mais Maalouf n'en reste pas là. Si entre-temps la dénomination *littérature francophone* a été pervertie en « outil de discrimination » c'est parce que la société française actuelle serait devenue une « machine à exclure, une machine à fabriquer des étrangers en son propre sein ».³⁸ Une France en pleine anxiété qui a peur de l'anglo-saxon et de l'islam, des Asiatiques et des Africains, de ses banlieues et de sa jeunesse exclut depuis longtemps non seulement l'ouvrier polonais au bas salaire mais aussi tous les « poètes étrangers qui viennent de si loin pour lui voler sa langue »³⁹. L'exigence de l'abandon de la littérature francophone en tant que machine à exclusion ne pourrait pas s'exprimer plus clairement :

[...] mettons fin à cette aberration ! Réserveons les vocables de « francophonie » et de « francophone » à la sphère diplomatique et géopolitique, et prenons l'habitude de dire « écrivains de langue française », en évitant de fouiller leurs papiers, leurs bagages, leurs prénoms ou leur peau !⁴⁰

L'auteur libanais plaide ainsi pour deux causes : d'une part il ne dissout en aucun cas l'espace intermédiaire entre littérature nationale et littérature universelle en faveur de la seconde mais souligne l'importance que revêt la langue française comme média indépendant et autonome de la production littéraire, en un sens transnational, transgressant les frontières les plus diverses. Il tente d'éliminer, aussi du domaine de la littérature, les connotations – dont la dimension coloniale serait dès le début aisée à démontrer –

³⁶ Cf. Jürgen Erfurt, *Frankophonie : Sprache Diskurs Politik* (Tübingen : UTB, 2005).

³⁷ Amin Maalouf, « Contre la littérature francophone », *Le Monde* (10.3.2006), 2. Je remercie Wolfgang Asholt pour avoir attiré mon attention sur cet article.

³⁸ Maalouf, « Contre la littérature francophone ».

³⁹ Maalouf, « Contre la littérature francophone ».

⁴⁰ Maalouf, « Contre la littérature francophone ».

qui découlent du concept de *francophonie*. Amin Maalouf situe ainsi, comme en passant, son écriture dans une lignée traditionnelle d'écriture en langue française de la littérature libanaise particulièrement marquée au xx^e siècle sans bien sûr s'enfermer dans cette dimension de littérature nationale, il tente précisément de mettre en évidence le monde des *écrivains de langue française* comme cadre essentiel de références. Si, en ce sens, il se domicilie au-delà de la littérature nationale, il se place en même temps de façon très nette en deçà de la littérature universelle, tout au moins si nous l'entendons comme une littérature unique, commune, sans différenciation autre qui fonctionne à échelle mondiale pour ainsi dire « sans frontières ». N'oublions pas qu'Amin Maalouf a choisi le français et ainsi une langue d'écriture qui n'est pas sa langue maternelle, un choix qui – comme Roland Barthes le formulait à propos de Joseph Conrad dans un article de 1957 publié dans la revue *Arts* – n'est aucunement de nature instrumentale :

Le langage du moins et surtout celui de l'écrivain, n'est pas un outil, une technique, c'est une structure, une conscience : l'emploi d'un langage ne peut résulter d'une décision épisodique et en quelque sorte volontariste, même si elle apparaît justifiée de l'extérieur par la préoccupation d'un sujet ou d'un public particuliers.⁴¹

C'est pourquoi il me semble que le choix de Maalouf souvent commenté dans ses interviews, à savoir d'utiliser, avec une logique évidente, l'arabe pour son travail journalistique au Liban mais très tôt déjà le français dans ses premiers textes littéraires n'est pas à rattacher à des éléments épisodiques (comme par exemple une formation scolaire essentiellement marquée par le français ou un contexte familial dans lequel d'ailleurs la langue européenne dominante était l'anglais) mais que ce choix est motivé structurellement – dans le sens d'une appartenance à une communauté spécifique imaginée de langue et d'écriture. Maalouf est de façon très consciente un *écrivain de langue française*, qui ne veut pas constamment exhiber son *carnet d'identité* mais veut savoir son écriture comprise dans le contexte de la littérature, des littératures de langue française.

Mais d'autre part – et cela ne constitue en aucun cas un aspect secondaire – le français ne doit pas devenir un exil : « Il ne faudrait tout de même pas que la langue française devienne, pour ceux qui l'ont choisie, un autre lieu d'exil⁴². »

⁴¹ Roland Barthes, « Pourquoi Conrad a-t-il choisi l'anglais ? », in *Œuvres complètes* t. I : 1942–1965, dir. par Eric Marty (Paris : Seuil, 1993), 757.

⁴² Barthes, « Pourquoi Conrad a-t-il choisi l'anglais ? »

Donc ici aussi la conceptualisation de l'exil serait tout à fait déplacée, car alors le français se trouverait pour tous les écrivains qui utilisent cette langue d'écriture comme langue non maternelle sous le signe de la perte d'un lieu natal linguistique dans lequel l'être humain naît, tout comme il naît dans un territoire que l'on appelle sa patrie. Le choix conscient du français comme langue de son écriture littéraire, choix qu'il n'effectua pas en France mais bien avant déjà au Liban, signale cependant le choix d'un lieu intermédiaire aux traditions très spécifiques, intermédiaire entre les niveaux de littérature nationale et de littérature universelle. L'écriture du journaliste qui s'exprime à l'origine en arabe et du romancier qui écrit en français se crée, oscillant entre littérature nationale et littérature universelle, un *espace-mouvement* qui est également caractéristique pour l'écrivain né à Beyrouth et vivant – tantôt à Paris tantôt à l'île d'Yeu – ni dans un exil territorial, ni dans un exil linguistique et de plus caractéristique également pour les littératures sans résidence fixe.

D'autres côtés

Renaud de Rochebrune a, de son point de vue, recomposé dans des miscellanées pleines d'humour le parcours vers l'écriture de son collègue de rédaction. Il rapporte avoir téléphoné à Maalouf qui à l'époque dirigeait la rédaction parisienne de *An Nahar* pour lui demander quels seraient les auteurs qui pourraient écrire un livre sur les croisades d'un point de vue arabe. A la surprise de Rochebrune, Maalouf a lui-même mordu à l'hameçon, le journaliste libanais n'ayant à cette époque – comme on le comprend vite – pensé à rien d'autre qu'à « écrire un livre »⁴³. Maalouf qui venait alors de travailler aux premiers chapitres d'un roman de science fiction sur une nouvelle glaciation a tout de suite été enthousiasmé à l'idée d'inverser la perspective habituelle de l'Occident. Certes, une première version a été refusée par l'éditeur car elle s'attachait trop à une double perspective pour ainsi dire objective des croisades ; Maalouf aurait déchiré son manuscrit, se serait tout de suite remis à travailler un texte suivant la perspective arabe. Il remit un essai qui rencontra un fort intérêt auprès des lecteurs et dut être réédité peu de temps après sa publication. *Les Croisades vues par les Arabes*⁴⁴ publié la première fois

⁴³ Renaud de Rochebrune, « Comment Amin Maalouf devint écrivain », *Jeune Afrique* 1715 (18–24 novembre 1993) : 74.

⁴⁴ Rochebrune, « Comment Amin Maalouf devint écrivain », 75.

en 1983 est le premier livre du Libanais, il est tout à la fois un texte historiographique et un passage vers l'écriture des romans qui suivent, Maalouf ayant lui-même écrit dans son « Avant-propos » qu'il a voulu écrire selon une perspective jusqu'alors négligée « le roman vrai » des croisades.⁴⁵

Le recours aux historiens et chroniqueurs arabes ne permit pas seulement une histoire des croisades vues du côté arabe – ce que l'on avance souvent – mais, introduit un reflet des perspectives de l'autre côté, dans la mesure où s'établit (tout au moins de façon implicite) une situation de dialogue au sein de laquelle une perception des croisades jusqu'alors dominante en occident est contrecarrée et simultanément complétée par une perception arabe. La situation dialogique est subtilement amorcée par le fait que ce texte écrit par un chrétien arabe pour un public occidental, tout d'abord essentiellement français, réfère toujours aux tensions contemporaines entre l'Orient et l'Occident. Rien de plus qu'une actualisation journalistique du résultat d'une recherche historiographique ?

On pourrait le penser. Mais un regard sur la production des romans de Maalouf qui suivirent montre qu'il se cache bien des choses derrière ce procédé. Ce qui ne semble être tout d'abord qu'un jeu de miroirs, avec face à lui la perspective dominante de l'Occident, est construit de façon si complexe que l'on peut considérer la publication de cet « essai historique qui connut un grand écho » comme « la première pierre de sa carrière d'écrivain »⁴⁶ et pas seulement dans le sens d'un *premier livre*. Car ce texte qui n'est selon Maalouf – et ce malgré une opinion courante – justement pas un « livre d'histoire »⁴⁷ expérimente le jeu de miroir littéraire avec l'histoire, qui est pour l'auteur d'origine libanaise « un réservoir de passions humaines »⁴⁸.

Ce n'est pas par hasard que Maalouf a toujours protesté – même si ce fut la plupart du temps sur un ton de retenue – contre la classification de ses récits sous la rubrique « romans historiques » : « Je laisse dire que j'écris des romans historiques, mais je n'en ai pas le sentiment. En vérité, je joue avec l'Histoire. »⁴⁹ Ce jeu (sérieux, vrai) avec l'histoire n'implique pas seulement un changement de perspectives mais met en scène une hétérotopie constante des regards et points de vue. Il donne à l'histoire des axes de perception transversaux pour ainsi dire transhistoriques là où un public occidental les aurait

⁴⁵ Amin Maalouf, *Les Croisades vues par les Arabes* (Paris : Jean-Claude Lattès, 1983), 5.

⁴⁶ Solon, « Amin Maalouf », 2.

⁴⁷ Barrada, Gaillard, Rochebrune, « Amin Maalouf, le nomade des cultures », 76.

⁴⁸ Barrada, Gaillard, Rochebrune, « Amin Maalouf, le nomade des cultures », 76.

⁴⁹ Barrada, Gaillard, Rochebrune, « Amin Maalouf, le nomade des cultures », 76.

le moins attendus. En ce sens le titre du livre est lui-même révélateur, si un écrivain arabe avait écrit et publié ce livre au Caire, à Beyrouth ou Damas, il aurait bien sûr renoncé à la précision « vues par les Arabes ».

A l'encontre de la périodisation traditionnelle occidentale des Croisades, la répartition en Invasion (1096–1100), Occupation (1100–1128), Riposte (1128–1146), Victoire (1146–1187), Sursis (1187–1244) et Expulsion (1224–1291) donne une vision de la confrontation entre l'Orient et l'Occident comme expérience traumatisante d'une agression, d'un viol effectués par les envahisseurs. Les effets de ce traumatisme sont aujourd'hui encore perceptibles – et les réactions dans le monde arabe à la rhétorique des croisades accompagnant la *War on Terror* l'ont montré en toute clarté. Parmi les thèses les plus intéressantes de l'auteur, on trouve celle qui avance que la défaite et l'expulsion des Franj, c'est-à-dire des intrus européens, ont certes signifié la victoire des Arabes sur les Croisés mais ont, paradoxalement, contribué à une stagnation de la civilisation arabe :

En apparence, le monde arabe venait de remporter une victoire éclatante. Si l'Occident cherchait, par ses invasions successives, à contenir la poussée de l'islam, le résultat fut exactement inverse. Non seulement les Etats francs de l'Orient se retrouvaient déracinés après deux siècles de colonisation, mais les musulmans s'étaient si bien repris qu'ils allaient repartir, sous le drapeau des Turcs ottomans, à la conquête de l'Europe même. En 1453, Constantinople tombait entre leurs mains. En 1529, leurs cavaliers campaient sous les murs de Vienne.

Ce n'est, disions-nous, que l'apparence. Car, avec le recul historique, une constatation s'impose : à l'époque des croisades, le monde arabe, de l'Espagne à l'Irak, est encore intellectuellement et matériellement le dépositaire de la civilisation la plus avancée de la planète. Après, le centre du monde se déplace résolument vers l'ouest. Y a-t-il là relation de cause à effet ? Peut-on aller jusqu'à affirmer que les croisades ont donné le signal de l'essor de l'Europe occidentale – qui allait progressivement dominer le monde – et sonné le glas de la civilisation arabe ?⁵⁰

Ainsi s'ouvre un espace-de-jeu historique et culturel mais aussi politique et économique de l'histoire que les romans de Maalouf dans les années qui suivront éclaireront de façon ingénieuse à l'aide d'une technique de miroirs pivotants. Le secret de la réussite de ce jeu littéraire repose dans le fait de trouver et d'inventer des figures (au sens de *figurae*) entre les mondes – que

ce soient des personnages historiques ou fictifs, des figures du mouvement chorégraphique des voyages et migrations les plus divers, des figures rhétoriques qui ne permettent ni stagnation, ni fixation ou encore qu'il s'agisse d'une interprétation figurée de l'histoire dans laquelle l'histoire, pour ainsi dire transhistorique, saute d'un personnage à l'autre, de *figura en figura*. Le mobile de Maalouf commence à bouger et utilise – au-delà de l'exil – les espaces intermédiaires dynamiques qui se sont autogénérés.

Entre les mondes

L'œuvre d'Amin Maalouf, au sens le plus littéraire du terme débute par un coup de timbale :

Moi, Hassan fils de Mohamed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me nomme aujourd'hui l'Africain, mais d'Afrique ne suis, ni d'Europe, ni d'Arabie. On m'appelle aussi le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées.

Mes poignets ont connu tour à tour les caresses de la soie et les injures de la haine, l'or des princes et les chaînes des esclaves. Mes doigts ont écarté mille voiles, mes lèvres ont fait rougir mille vierges, mes yeux ont vu agoniser des villes et mourir des empires.

De ma bouche, tu entendas l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune. Je ne suis qu'à Dieu et à la terre, et c'est à eux qu'un jour prochain je reviendrai.⁵¹

Ces lignes n'ouvrent pas seulement le roman *Léon l'Africain* paru en 1986, trois ans après *Les Croisades vues par les Arabes*, elles ne constituent pas seulement l'incipit du premier roman d'Amin Maalouf mais représentent également une entrée très personnelle en littérature. Dès le moi, dès la première syllabe du roman nous avons affaire à une polysémie littéraire à haut potentiel dont les aspects autobiographiques ne sont certainement pas absents. Car ce Je ouvre d'une part une autobiographie de dimension fictive qui se réfère à une figure historiquement authentique qui effectivement porte au cours de sa vie des noms différents. Au centre de ce roman se trouve uniquement al-Hassan ben Mohammed ben Ahmed al-Wazzan al-Gharnati al-Fassi, né dans la Grenade mauresque, personnage qui entre décembre 1494 et août

⁵⁰ Maalouf, *Les Croisades vues par les Arabes*, 299.

⁵¹ Amin Maalouf, *Léon l'Africain* (Paris : Jean-Claude Lattès, 1986), 9.

1495, donc peu après⁵² la conquête en 1492 de la capitale de l'empire des Nasrides, est entré dans les livres d'histoire et encyclopédies sous le nom de Giovan Leone Affricano. Son nom arabe complet ne comprend pas seulement les remarques faites dans le texte français sur différents lieux où vécut le Grenadin mais est également complété par le nom de baptême chrétien que le pape lui donna en 1520, à lui, futur auteur de la *Descrittione dell'Africa* qui fut jusqu'à Mungo Park le rapport de référence sur l'intérieur du continent africain. Donc un Je qui possédait déjà au niveau du personnage historique beaucoup de noms et de facettes et qui jusqu'à nos jours a souvent été considéré comme un voyageur entre les mondes, un nomade entre les cultures.⁵³

Nous avons donc affaire à l'autobiographie fictive d'un auteur et ce reflet d'un auteur dans l'écriture d'un autre n'est pas sans conséquences sur la sémantisation du Je, qui dès la première ligne du roman doit être doublée. Une citation du poète irlandais W. B. Yeats traduite en français est placée en épigraphe : « Cependant ne doute pas que Léon L'Africain, Léon le voyageur, c'était également moi. »⁵⁴ Le moi à la fin de l'épigraphe se fond dans le moi de la première phrase du roman et introduit un nouveau dédoublement dans le sens où le poète irlandais né en 1865 s'identifie à l'auteur né à la fin du xv^e en Andalousie et ainsi avec ce moi un troisième auteur entre en jeu dans l'histoire et dans le jeu avec l'histoire, à savoir le romancier né au Liban qui comme son personnage historique se déplace depuis longtemps lui-même entre l'Orient et l'Occident.

De cette façon est ajoutée dès le début à l'autobiographie fictive une signature autobiographique pour ainsi dire en filigrane, une inscription autobiographique qui fut bientôt remarquée. Ainsi dès l'année de parution en 1986, Jean-Louis Buchet remarqua dans *Jeune Afrique* qu'il existait beaucoup de parallèles entre le comportement ouvert sur le monde et tolérant de l'Andalou

⁵² Amin Maalouf place pour des raisons intérieures au roman, la naissance de son protagoniste avant la conquête de Grenade ; cependant Alexis Epaulard l'éditeur français et traducteur d'al-Wazzans pense plutôt qu'il est né en 1498. Cf. Dietrich Rauchenberger, *Johannes Leo der Afrikaner : Seine Beschreibung des Raumes zwischen Nil und Niger nach dem Urtext* (Wiesbaden : Harrassowitz, 1999), 11 et 35 et aussi Redouane Najib, « Histoire et fiction dans " Léon l'Africain " d'Amin Maalouf », *Présence francophone* 53 (1999) : 78.

⁵³ Cf. Barrada, Gaillard, Rochebrune, « Amin Maalouf, le nomade des cultures », 68. Repasant sur une longue tradition cette formulation se trouve dans un titre récent de Natalie Zemon Davis, *Trickster Travels : A Sixteenth-Century Muslim Between Worlds* (New York : Hill and Wang, 2006).

⁵⁴ Maalouf, *Léon l'Africain*, 7.

du xvi^e siècle et celui du Libanais du xx^e siècle : « Léon l'Africain, observateur attentif des réalités qui l'entourent, [...] antifanatique par excellence, ressemble à Amin Maalouf. »⁵⁵ *Lupo in fabula*.

Le Je du roman montre et cache à la fois un grand nombre de Je, qui ont bien sûr beaucoup de points communs. En premier lieu des voyageurs entre les mondes, toujours en train de partir, des habitants d'un monde intermédiaire entre l'Orient et l'Occident, monde dont l'entre-deux n'est pas un espace mais un mouvement, une oscillation. Dès le début de Léon l'Africain, le Je se dérobe à toute territorialisation, tout attachement à une classification et une identité qui aurait des racines territoriales. Sa généalogie naît du mouvement, sa vie n'est pas localisation mais transversalité, sa patrie la marche sans repos d'une caravane – et ce n'est pas pour rien que beaucoup d'éléments relient cette métaphorique à celle du titre du roman de Emine Sevgi Özdamar⁵⁶ *Das Leben ist eine Karawanserei* (La vie est un caravansérail) dont l'auteur né en Turquie et vivant en Allemagne n'écrit pas non plus dans sa langue maternelle.

La situation de l'écrire-entre-les-mondes⁵⁷ est profondément notable dans la suite immédiate de l'incipit cité plus haut :

Et tu resteras après moi, mon fils. Et tu porteras mon souvenir. Et tu liras mes livres. Et tu reverras alors cette scène : ton père, habillé en Napolitain, sur cette galée qui le ramène vers la côte africaine, en train de griffonner, comme un marchand qui dresse son bilan au bout d'un long périple.

Mais n'est-ce pas un peu ce que je fais : qu'ai-je gagné, qu'ai-je perdu, que dire au Créancier suprême ? Il m'a prêté quarante années, que j'ai dispersées au gré des voyages : ma sagesse a vécu à Rome, ma passion au Caire, mon angoisse à Fès, et à Grenade vit encore mon innocence.⁵⁸

L'écriture du livre qui se présente à nous a lieu sur un bateau qui traverse la Méditerranée de l'Italie vers les côtes d'Afrique du Nord en quelque sorte à mi-chemin entre l'Occident et l'Orient.⁵⁹ Cette situation est reprise dans une dernière page symétrique à l'incipit, page qui clôt le cadre d'action de

⁵⁵ Jean-Louis Buchet, « L'Arabe qui fascina le pape », *Jeune Afrique* 1323 (14 mai 1986) : 59.

⁵⁶ Emine Sevgi Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1999). Cf. Ette, *ÜberLebensWissen*, 227–252.

⁵⁷ Cf. Pour ce concept Ette, *ZwischenWeltenSchreiben*.

⁵⁸ Maalouf, *Léon l'Africain*, 9.

⁵⁹ Cf. quant à la fonction de la Méditerranée Kian-Harald Karimi, « Comme l'aube avait disparu dans l'Espagne » : *La Méditerranée en tant que mitan opiniâtre entre l'Orient et l'Occident dans les textes d'Assia Djebar et d'Amin Maalouf* (sous presse).

l'écriture (autobiographique et ayant ainsi un soubassement frictionnel). Le moi est toujours « porté par cette mer » mais déjà apparaît la côte africaine, les ruines de Carthage se devinent et l'on atteint les minarets de Tunis ; le voyage, le déplacement dans le monde-intermédiaire se termine et avec lui le mouvement de l'écriture même. Mais la vie du voyageur est aussi proche de sa fin ; il pense à un dernier *partir* : « Vers ce Lieu ultime où nul n'est étranger à la face du Créateur. »⁶⁰ Et le dernier mot du roman oscille comme le premier ; le Créateur n'est pas uniquement le dieu invoqué par le Je mais aussi l'artiste lui-même à qui rien n'est étranger et ne peut être étranger dans ce jeu avec l'histoire.

L'écriture dans et hors du monde-intermédiaire n'est pas seulement liée au détachement du Je d'un territoire ou plus encore de la territorialité mais détache et libère celui qui écrit d'une appartenance à une langue unique qui exclut les autres. Non seulement les territoires mais également les langues sont au cours de cette traversée parcourus de part en part. La dimension transterritoriale est complétée par une dimension translinguale qui dans le domaine littéraire n'attribue plus à la langue maternelle un lieu privilégié et dominant.

Ainsi le début et la fin du roman constituent la scène d'une écriture dont le résultat prétend être le livre lui-même. Son premier lecteur est le fils du Je (en quelque sorte le *lector in fabula*). Cette figure explicite du lecteur qui préfigure la position du lectorat à venir ne nous est pas inconnue en histoire littéraire. Car c'est précisément au XVI^e siècle, époque où se situe la scène d'écriture, et précisément en Espagne qu'apparut le genre de la *novela picaresca* qui se répandit rapidement, le roman picaresque dans lequel souvent à la fin de sa vie le Je s'adresse à ses descendants. Le Je du *picaro* qui a voyagé loin et mûri présente à côté d'autres *vitae* sa propre vie à la première personne du singulier comme un *exemplum* et, le discours du narrateur – comme à la fin de *Léon l'Africain* – ne manque pas de conseils.

L'exemplarité profondément ambivalente de cette *vita* provient du fait que les hauts et les bas de la vie ont été savourés tout au long de la vie et qu'en même temps l'itinéraire de voyage est spatialement matérialisé par la structure narrative. Cette formule narrative de la *novela picaresca* qui a profondément marqué l'art du récit européen et tout particulièrement le roman moderne – dont le premier exemple serait le *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes – cette formule donc parraine visiblement la construction

d'une histoire qui se joue au moment du passage vers les temps modernes et qui joue avec les passages les plus divers de l'histoire, ses sources d'énergie étant le voyage, la caravane, la traversée constante. La multiplicité de ses déplacements entre les mondes de l'Orient et de l'Occident, les mondes du XVI^e et XX^e siècles est celle très spécifique de l'écrire-entre-les-mondes qui sera analysé plus précisément dans ce qui suit.

Entre les latitudes

Ce récit, qui comme *Les Croisades vues par les Arabes* est organisé de façon chronologique mais avec une double datation chrétienne et musulmane, comprend quatre livres : le livre de Grenade (1488–1494), le livre de Fez (1494–1513), le livre du Caire (1513–1519) et le livre de Rome (1519–1527). Ce roman, qui a reçu le *Grand Prix de la Méditerranée*, le *Prix France-Liban* et la *Médaille d'argent du Prix Paul Flat de l'Académie française*, inclut dans sa diégèse une durée d'environ quarante ans et en même temps la quadrature de la Méditerranée, dans le sens où, à l'aide des noms de ville, s'effectue une lecture de ce lieu intermédiaire central entre l'Orient et l'Occident dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.

L'enfance d'Hassan (comme nous appellerons ce protagoniste et non pas al-Hassan al-Wazzan, comme le personnage historique) est le thème central du premier livre, elle se déroule durant les tensions et divisions d'un pays secoué de crises où la chute de Grenade⁶¹ anticipe le déclin de l'Andalousie mauresque qui ne sera tolérée que pour peu de temps encore par les chrétiens. « Le livre de Fez », le plus volumineux, relate quant à lui tout d'abord l'exil andalou en Afrique du Nord et les combats contre les Portugais qui progressent sur le terrain, puis s'ouvre la diégèse méditerranéenne mais avec les différents voyages du jeune Hassan au travers du Sahara vers Tombouctou, puis au travers de différents royaumes d'Afrique noire. Il est consacré au jeune homme qui tour à tour s'enrichit et redevient pauvre, découvre l'amour avec la belle esclave Hiba – qui lui est offerte en remerciement pour un poème et ainsi pour la première fois l'écriture génère l'amour⁶² – et aux voyages au centre de l'Afrique qui ont rendu célèbre le modèle du protagoniste.

⁶¹ En ce qui concerne les exploitations littéraires de cet événement historique Cf. Julio Ortega, « Cuatro crónicas noveladas de la destrucción de Granada », *La Palabra y el Hombre* 91 (1994) : 85–107.

⁶² Maalouf, *Léon l'Africain*, 163.

⁶⁰ Maalouf, *Léon l'Africain*, 349.

Le livre du Caire, qui lui fait suite, se trouve sous le signe de l'amour du Grenadin qui a mûri pour la princesse Nuur qui, incarnation du mythe de la belle Tcherkesse, instrumentalise Hassan pour la réalisation de ses plans et tente de faire monter sur le trône son fils en tant que petit-fils du monarque ottoman Bayezit. Suivent des voyages dans le Maghreb, vers Constantinople puis à nouveau vers le Caire où Hassan et Nuur tentent en vain de mettre en garde dans l'Égypte encore dominée par les mamelouks contre l'attaque du sultan turc dont ils ont entendu parler. La conquête sanglante du Caire par les Turcs en 1517 est tout à la fois un renvoi à la chute de Grenade de 1492 et en même temps une anticipation du pillage de Rome de 1527 par les vassaux de Charles V ; technique de la « reprise »⁶³ que l'on pourrait très bien interpréter dans le sens d'une compréhension de l'histoire⁶⁴ figurée et comme une caractéristique supplémentaire de la *figura* chez Maalouf. Car l'interprétation figurée de l'histoire qui remonte à l'antiquité (et à Cicéron⁶⁵ que Maalouf apprécie tout particulièrement) et qui a pris précisément chez les pères de l'église, dans le sens d'une « prophétie réelle »⁶⁶, une fonction de structuration semblable à celle que l'on trouve dans le roman de Maalouf, est effectivement un élément qui réapparaît régulièrement et contient – non seulement dans *Léon l'Africain* – une signification éminemment transhistorique. Une bataille renvoie à la suivante, une tempête de neige aux catastrophes passées et futures. L'amour porté à Hiba anticipe celui porté à Nuur au Caire et à Maddalena à Rome, un personnage historique en préfigure un autre : *Une figure peut en cacher une autre*.

Mais revenons aux éléments précis de l'histoire et à leur organisation dans le récit. Après le pèlerinage à La Mecque, Hassan en revenant de Djerba est enlevé par des pirates chrétiens et offert comme esclave au pape de la Renaissance Léon X. Là commence le « Livre de Rome » qui clôt l'ensemble. Le Grenadin est à nouveau sur le côté nord de la Méditerranée et sous une domination chrétienne qu'il apprend à connaître et à craindre au début de sa vie à Grenade (ou dont on lui a parlé plus tard). Au centre du pouvoir de la chrétienté, il sera en 1520, le jour anniversaire de l'entrée des rois catholiques à

⁶³ Gunther Verheyen, « Geschichte als Literatur : " Léon l'Africain " von Amin Maalouf », *Französisch heute* 25, 2 (1994) : 119.

⁶⁴ Cf. Erich Auerbach, « Figura », in *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, dir. par Fritz Schalk et Gustav Konrad (Bern, Munich : A. Francke Verlag, 1967), 55–93.

⁶⁵ Cf. Amin Maalouf, « Préface », in Cicéron, *De la Divination*, traduit et commenté par Gérard Freyburger et John Scheid (Paris : Les Belles Lettres, 1992), ix–xiv.

⁶⁶ Auerbach, « Figura », 65.

Grenade, baptisé par le pape lui-même du nom du pape de la maison des Médicis, Léon. Il apprend rapidement non seulement à lire des livres écrits en latin et en italien mais encore à rédiger ses écrits dans la langue étrangère mais qu'il s'est bientôt appropriée d'une ville où il fait la connaissance des élites de la noblesse et du clergé mais aussi du monde du peuple – à la veille du déclin, juste avant le tristement célèbre *Sacco di Roma*.

Son immersion dans le monde de l'humanisme et de la Renaissance, des artistes et des cosmographes, des savants et des écrivains le conduit à une écriture qui est tout à la fois proche et étrangère aux temps modernes de la chrétienté européenne qui est perçue sous le signe des débats entre catholicisme et protestantisme. Tout cela incite l'auteur empreint de monde arabe mais écrivant en Europe d'une part à prendre un rôle de médiateur entre les savoirs orientaux et occidentaux et d'autre part à prendre une position personnelle entre l'Orient et l'Occident.

L'ensemble du roman est – comme tous les romans de Maalouf qui suivront – « où tout est mouvement, où tout est progression »⁶⁷ empreint de constants changements de lieu et de voyages choisis ou contraints. Il en résulte un réseau dense de rapports *transcontinentaux* entre Europe, Afrique et Asie, réseau qui est complété par des relations *transaréales* – reliant différentes *Areas* – tout aussi étroites. D'une part se trouvent ainsi reliés les trois continents de l'ancien monde – qui à la différence de l'Amérique ou de l'Australie compris comme des continents au sens étymologique du terme sont des continents non seulement dans le sens où chacun est un ensemble continu de terres mais aussi dans le sens de la contiguïté de ces ensembles de terres entre eux. Mais d'autre part ce sont – pour ne citer que les *Areas* les plus importantes – l'ancien Al-Andalus, les royaumes chrétiens d'Espagne, le Maghreb et le Machrek, les royaumes d'Afrique noire, l'empire ottoman en expansion, l'Italie des Médicis avec Rome comme centre du catholicisme tout comme, remettant ce centre en question, une Europe du Nord empreinte de luthéranisme qui se trouvent étroitement entrelacés. La focalisation sur une tension antithétique entre l'Orient et l'Occident se révèle être, vue de cette perspective, une réduction dans le sens où la figure du protagoniste traverse tout aussi bien les latitudes les plus différentes que les caractéristiques politiques, économiques, sociales et culturelles les plus diverses et ne définit donc pas un champ de tension bipolaire mais un

⁶⁷ Soumaya Neggaz, *Amin Maalouf : Le voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le Rocher de Tanios* (Paris : L'Harmattan, 2005), 17.

entrelacs pluripolaire de forces qui s'opposent les unes aux autres et souvent se combattent. Hassan, alias Léon l'Africain est en ce sens un voyageur entre les latitudes qui s'entretient tout aussi bien avec les habitants du Sahara, du Sub-Sahara ou de l'Égypte qu'avec des Saxons, des Florentins, des Tcherkesses ou des Turcs, des Juifs andalous ou des Berbères islamisés. Le roman dessine le portrait d'une société universelle de l'ancien monde qui, à l'époque suivant les croisades, règle violemment ses conflits et que Léon l'Africain arpente plus d'une fois d'une façon transcontinentale, transaréale et transculturelle c'est-à-dire en traversant les différents espaces culturels. Aucun doute, cette société universelle de l'ancien monde préfigure la société universelle, qu'Amin Maalouf cite si souvent dans ses interviews, une société au sein de laquelle un jour dans un avenir assez proche les frontières de l'Europe se transformeront encore et s'élargiront :

Et puis j'ai aussi le rêve plus précis de voir l'Europe telle qu'elle est en train de se former, réussir son projet, c'est-à-dire arriver à faire vivre ensemble des gens différents en préservant la diversité culturelle et en étant capable malgré tout, de créer un véritable sentiment de solidarité entre tous ces peuples. Je rêve aussi du jour où elle s'étendra un peu plus loin, jusqu'au Proche-Orient. Je pense que c'est une chose possible, encore éloignée, mais pas si éloignée. Moi, je ne la verrai pas, mes enfants la verront peut-être, et mes petits-enfants certainement.⁶⁸

Le Proche-Orient faisant partie de l'Europe : n'y a-t-il pas confusion entre latitudes et longitudes ? Celui qui analyse de plus près l'histoire de ce qui est appelé Europe sait combien de fois, au cours de cette histoire, non seulement les êtres humains se sont déplacés par delà les frontières, mais aussi les frontières par-delà les êtres humains et que la compréhension de ce qui *peut* être entendu sous le terme Europe s'est toujours fondamentalement modifié.⁶⁹ La littérature a constamment et fortement accompagné ce processus.

Entre les temps

Le mouvement d'Hassan au travers des continents, des cultures et des langues ne trouve pas de repos dans ce roman. Comment pourrait-on alors définir la position du protagoniste ? La définition de cette position doit être nécessairement reliée à une écriture hors du mouvement, cette écriture qui

⁶⁸ Babouin, « Amin Maalouf », 100.

⁶⁹ Cf. Ottmar Ette, « Europa als Bewegung : zur literarischen Konstruktion eines Faszinosum », in *Europa : Einheit und Vielfalt. Eine interdisziplinäre Betrachtung*, dir. par Dieter Holtmann et Peter Riemer (Münster : LIT Verlag, 2001), 15-44.

dès la première page du roman s'effectue en transit, sur le bateau. C'est une écriture qui se sait à l'ombre projetée des transformations et les bouleversements fondamentaux et est consciente du fait que la vie exige dans un temps en pleine accélération de nouvelles conceptions des territoires et des cultures. Hassan, passé maître en l'art de la survie, qui a survécu à la chute de plusieurs royaumes et plusieurs dynasties donne finalement à son fils un conseil qui formule le savoir sur le vivre qu'il a rassemblé au cours d'une vie particulièrement mouvementée sous forme de savoir sur le survivre :

Où que tu sois, certains voudront fouiller ta peau et tes prières. Garde-toi de flatter leurs instincts, mon fils, garde-toi de ployer sous la multitude ! Musulman, juif ou chrétien, ils devront te prendre comme tu es, ou te perdre. Lorsque l'esprit des hommes te paraîtra étroit, dis-toi que la terre de Dieu est vaste, et vastes Ses mains et Son cœur. N'hésite jamais à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances.⁷⁰

L'expérience du monde au sens général des expériences acquises par la perception du monde extérieur prend ici le sens de l'expérience de celui qui parcourt le monde, le parcourt par delà les frontières territoriales, culturelles et religieuses les plus diverses. L'identité individuelle – et là les relations intratextuelles avec son essai plus tardif *Les Identités meurtrières* sont évidentes – doit s'éprouver et se définir dans le conflit avec des esquisses identitaires appropriantes et manifestant une exigence exclusive. La pensée et l'écriture d'Amin Maalouf sont certes un produit de l'histoire, mais peut-être plus encore une opposition, une résistance à l'histoire, qui devient l'arc-boutant de sa ou ses propre(s) histoire(s).

Il est indiscutable et, comme nous l'avons déjà souligné, reconnu depuis longtemps qu'Amin Maalouf enrichit souvent l'autobiographie fictive de traits autobiographiques qui renvoient au biographème de l'écrivain libanais et confèrent une expression littéraire à son propre savoir sur le vivre dans le contexte de l'expérience d'une mondialisation accélérée. Des éléments discursifs comme Maalouf les a développés dans ses interviews ou ses essais se retrouvent dans les modes de pensée des personnages les plus divers de ses romans. De nombreux anachronismes répartis consciemment – comme par exemple les débats dans la Grenade maure entre des fondamentalistes islamistes et des modernisateurs aux pensées occidentales – attirent dès le début et tout au long du texte l'attention sur la double temporalité de

⁷⁰ Maalouf, *Léon l'Africain*, 349.

Léon l'Africain, roman dont la diégèse s'ouvre au niveau temporel de façon surtout discursive de la fin du xv^e siècle à la fin du xx^e siècle en un mouvement de pendule entre ces deux niveaux de temps. Ceci vaut aussi et surtout pour la dimension d'une mondialisation accélérée, dont Amin Maalouf se sait contemporain, les nouvelles technologies de la communication pouvant conduire dans un monde globalisé à « une sorte d'uniformisation accélérée », par laquelle aujourd'hui les groupes les plus différents se sentent menacés.⁷¹

Il est caractéristique pour la conception du premier roman de Maalouf mais aussi pour les romans suivants de l'auteur libanais que – partant sans aucun doute de l'expérience de la phase actuelle de mondialisation accélérée pour construire l'esquisse de la société universelle de Léon l'Africain – il utilise l'annus mirabilis 1492 non seulement pour considérer l'autre côté de la chute de Grenade ou l'autre côté de la persécution et de l'expulsion des Juifs mais aussi pour considérer l'ouverture de la première phase de mondialisation accélérée – mondialisation qui présuppose la possibilité technologique d'une communication ou d'un transport à échelle globale. C'est ainsi qu'apparaît dans le roman, sous forme de clin d'œil, le personnage d'un autre voyageur :

C'est au cours d'une de ces balades qu'on montra à mon père, à la porte d'une taverne, un marin génois dont tout Santa Fe parlait et se distrait. On l'appelait « Cristobal Colón ». Il voulait, disait-il, armer des caravelles pour rejoindre les Indes par l'ouest, la terre étant ronde, et il ne cachait pas son espoir d'obtenir pour cette expédition une partie du trésor de l'Alhambra. Il se trouvait là depuis des semaines, insistant pour rencontrer le roi ou la reine qui l'évitaient, bien qu'il leur fût recommandé par de hauts personnages. En attendant d'être reçu, il leur adressait sans arrêt messages et suppliques, ce qui, en ces temps de guerre, ne manquait pas de les importuner. Mohamed ne revit plus jamais ce Génois, mais moi-même j'eus souvent l'occasion d'en entendre parler.⁷²

À côté du personnage de Jean Léon l'Africain apparaît la figure de Christophe Colomb, à côté des caravanes de l'un apparaissent les caravelles de l'autre – et ici aussi le moi à la fin du passage cité n'est en aucun cas uniquement la première personne du singulier du narrateur interne au roman. Ce n'est pas par hasard qu'Amin Maalouf fait insérer par son narrateur le fait que la *Reconquista* se transforma dans un mouvement appartenant réellement à

⁷¹ Gunther Verheyen et Amin Maalouf, « Faire vivre les gens ensemble » : un entretien avec Amin Maalouf », *Französisch heute* 27, 1 (1996) : 37.

⁷² Maalouf, *Léon l'Africain*, 66.

l'histoire universelle en la *Conquista* et qu'un double processus d'expansion eut lieu aussi bien au sud qu'à l'ouest des colonnes d'Hercule. La courbe de la terre en une sphère et la large expansion de la société chrétienne occidentale dans l'ancien comme dans le nouveau monde prolongent de façon impressionnante la fin des *Croisades vues par les Arabes*, fin au contenu historico-philosophique. Ainsi la diégèse de l'ancien monde du roman avec ses nombreux conflits tout autour de la Méditerranée est reliée à la première phase de mondialisation accélérée qui eut effectivement en 1492 tout comme les voyages de al-Hassan al-Wazzan comme lieu de départ Grenade.

Amin Maalouf réussit ainsi à construire de façon très subtile la double temporalité du roman en observant la mondialisation (les phénomènes de la mondialisation) : *une phase de mondialisation peut en cacher une autre*. Nous avons en effet à faire à une double mondialisation dans le sens où la mondialisation du début des temps modernes est mise en perspective par rapport à l'accélération de la mondialisation actuelle. *Léon l'Africain* se situe entre les temps – à savoir entre la fin du xv^e et la fin du xx^e siècles – et présente une réponse littéraire hautement complexe à la première phase d'expansion mondiale de l'Europe.⁷³ Léon l'Africain présente l'autre côté, aujourd'hui en grande partie passé à l'oubli d'un processus d'histoire universelle dont la dynamique reposait surtout sur la circulation du savoir – précisément aussi entre Orient et Occident.

Entre les lignes

Mais qu'y a-t-il entre les lignes de *Léon l'Africain* ou autrement dit : quels rapports intratextuels et intertextuels s'établissent avec le personnage historique authentique de cet écrivain qu'Amin Maalouf place au centre de son roman ?

Il convient tout d'abord de constater que la recherche française sur Giovanni Leo Africanus a été pendant longtemps dominante au niveau international, entre autres aussi parce que dès 1553, c'est-à-dire trois ans après l'édition par Ramusio de la *Descrittione dell'Africa* existait une traduction française du texte⁷⁴. Des études effectuées dans le contexte de la politique co-

⁷³ Cf. Ottmar Ette, « Wege des Wissens : Fünf Thesen zum Weltbewusstsein und den Literaturen der Welt », in *Lateinamerika : Orte und Ordnungen des Wissens. Hommage à Birgit Scharlau*, dir. par Sabine Hofmann et Monika Wehrheim (Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2004), 169–184.

⁷⁴ Cf. Rauchenberger, *Johannes Leo der Afrikaner*, 153.

loniale française comme la thèse de doctorat de Louis Massignon⁷⁵ ou les travaux éditoriaux et les traductions d'Alexis Epaulard⁷⁶ avaient contribué à une meilleure connaissance du texte. Une nouvelle édition de la traduction par Epaulard de la *Descrittione dell'Africa* rédigée par le voyageur né à Grenade est sortie précisément en 1980, donc juste avant l'écriture de *Léon l'Africain* notons aussi que la même année parut une traduction en langue arabe⁷⁷.

En ce qui concerne l'histoire de l'édition de la *Descrittione dell'Africa*, on relève que le texte écrit en italien par al-Wazzan entre 1524 et 1526⁷⁸ fut imprimé pour la première fois à Venise en 1550 – il s'agissait de l'impression du premier texte d'un auteur arabe – son éditeur (qui a également travaillé au texte !), Giovanni Battista Ramusio, présente ce texte dans un contexte particulièrement intéressant pour nos réflexions⁷⁹. Effectivement les *Navigazioni et Viaggi* édités par Ramusio, texte fort célèbre et réédité durant des siècles, accordent au voyageur grenadin qui parcourt l'Afrique une place de choix, elles le présentent avec les *Navigazioni* du « gentiluomo veneziano » comme par exemple Alvise da Cadamosto, avec le récit du tour du monde à la voile de Vasco de Gama, et avec d'autres récits européens sur le nouveau monde⁸⁰. Les rapports directs entre les voyages de Giovan Leone Affricano – comme il est aujourd'hui encore appelé le plus souvent – et les récits sur ce que l'on pourrait appeler, me semble-t-il, avec de bonnes raisons la première phase de mondialisation accélérée, pouvaient donc déjà apparaître clairement aux contemporains de par l'encastrement *cotextuel* de la *Descrittione dell'Africa*. Les explications cosmographiques de Jean Léon n'auraient pas pu trouver de lieu de publication mieux approprié à la circulation du savoir – une aubaine, si l'on pense aux conditions d'écriture du manuscrit et ensuite à la disparition de l'auteur.

Il est intéressant d'observer à quel point le roman d'Amin Maalouf a

⁷⁵ Cf. Louis Massignon, *Le Maroc dans les premières années du XVI^e siècle : tableau géographique d'après Léon l'Africain* (Alger : Typographie Adolphe Jourdan, 1906).

⁷⁶ Cf. Jean-Léon l'Africain, *Description de l'Afrique*, traduit de l'italien par Alexis Epaulard et annoté par Alexis Epaulard, Théodore Monod, Henri Lhote et Raymond Mauny, nouvelle édition (Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, 1980).

⁷⁷ Cf. Rauchenberger, *Johannes Leo der Afrikaner*, 155.

⁷⁸ Rauchenberger, *Johannes Leo der Afrikaner*, 7 et 89.

⁷⁹ En ce qui concerne l'histoire impressionnante des nombreuses éditions et traductions, Cf. Rauchenberger, *Johannes Leo der Afrikaner*, 1 et 152 sq.

⁸⁰ Cf. La troisième édition disponible du texte imprimé de *La Descrittione dell'Africa*, in *Navigazioni et Viaggi*, terza edizione, primo volume, dir. par Giovanni Battista Ramusio (Venezia : Giunti, 1563), 11–95.

tiré profit des recherches et éditions précédentes mais de voir aussi comment son travail sur al-Wazzan l'a propulsé loin au-delà des frontières de la France. En effet on constate depuis 1986, année de la première parution, que le débat sur l'Andalou maure s'est nettement élargi et approfondi. A titre d'exemple, on peut citer la parution en 1991 du travail de la Marocaine Oumelbanine Zhiri⁸¹ qui analyse les influences exercées des siècles durant par les écrits d'al-Wazzan sur l'image européenne de l'Afrique, le livre de Natalie Zemon Davis⁸², chercheur à Princeton, dont la parution en 2006 a été accompagnée d'une forte campagne publicitaire, et surtout la vaste recherche biographique et éditoriale de l'officier de carrière et diplomate Dietrich Rauchenberger⁸³ parue en 1999. Ce dernier a mentionné tout au début de son étude que le roman de Maalouf pourrait « figurer aux côtés du Salammbô de Flaubert en ce qui concerne la représentation intuitive du passé du Maghreb – anticipant celle des archéologues »⁸⁴. Par contre Davis a formulé à l'encontre du roman une nette critique dans son essai qu'il était impossible d'ignorer. Selon elle Maalouf aurait présenté « his own way of rising above constrictive and exclusive identities of language, religion, and nation » de sorte que pour un historien « Maalouf's portrait of al-Wazzan » puisse apparaître « somewhat free-floating in its facile accretion of tastes, stances, and sensibilities »⁸⁵. Quoique, un peu plus loin, toujours selon Davis, ce roman aurait ouvert la porte à de nouveaux questionnements⁸⁶. Rien de plus ?

Considérer le roman de Maalouf comme l'impulsion initiale d'un travail sur Jean Léon serait par rapport aux études qui précèdent – il fait d'ailleurs volontiers remarquer que ce n'est que lors d'un travail de commande sur Ibn Battuta qu'une note de bas de page lui aurait indiqué l'auteur de la *Descrittione dell'Africa*⁸⁷ – tout aussi abusif que la critique selon laquelle il ne s'en serait pas toujours tenu aux faits historiques et aurait mêlé bien trop d'éléments personnels dans son portrait littéraire du Grenadin serait déplacée.

⁸¹ Oumelbanine Zhiri, *L'Afrique au miroir de l'Europe : fortunes de Jean Léon l'Africain à la Renaissance* (Genève : Librairie Droz, 1991) ; cf. aussi : *Les sillages de Jean Léon l'Africain : XVI^e au XX^e siècle* (Casablanca : Wallada, 1995).

⁸² Cf. Davis, *Trickster Travels*.

⁸³ Cf. Rauchenberger, *Johannes Leo der Afrikaner*.

⁸⁴ Rauchenberger, *Johannes Leo der Afrikaner*, 2.

⁸⁵ Davis, *Trickster Travels*, 9.

⁸⁶ Davis, *Trickster Travels*, 10.

⁸⁷ Cf. entre autres Babouin, « Amin Maalouf », 101.

Léon l'Africain, et là la dimension intratextuelle complète la dimension intertextuelle, ne peut être réduit dans sa polysémie à une thèse de l'auteur libanais, même si les romans, les essais, les articles et les interviews de Maalouf sont de façon tout à fait consciente étroitement entrelacés. Ce n'est pas sans raisons que Maalouf a clos son essai *Les identités meurtrières* par une définition du livre qui n'est « ni un divertissement ni une œuvre littéraire »⁸⁸. Son roman, à la différence de l'essai, est marqué par un phénomène de superposition bien plus important et une ouverture d'interprétation qui soulèvent des questions qui sont loin de n'être « que » historiographiques. En effet, *Léon l'Africain* est un roman dans le contexte d'une compréhension de l'histoire essentiellement figurée, qui utilisent les reflets d'un Je aux apparences multiples à différents niveaux d'espace-temps pour développer une réflexion profonde sur la présence transtemporelle du passé qui interroge de façon tout à fait aiguë et cruciale notre compréhension de la littérature, mais aussi les possibilités, les formes et les limites du vivre-ensemble. Un aspect important de cette réflexion sur la littérature et l'écriture concerne la question de l'exil.

Après l'exil

Arrivés à ce point, revenons-en à notre question initiale sur l'exil. La problématique et le concept de l'exil sont très présents au début du roman, *Léon l'Africain*. L'oncle d'Hassan, Khâli, relate ainsi lors d'une traversée du Sahara les circonstances qui l'ont conduit après la chute de Grenade à prendre « le chemin de l'exil »⁸⁹. Dans une scène juste avant celle-ci, Khâli, très agité, en larmes avait prédit à sa sœur qu'ils allaient bientôt devoir chercher refuge dans un exil « au-delà des mers »⁹⁰. Cependant, des années plus tard, le ton de sa voix, dans le Sahara, a une tonalité bien plus assurée et, le narrateur, le Je remarque : « sa voix était si rassurante qu'elle me faisait respirer les odeurs de ma Grenade natale »⁹¹. L'odeur de la capitale, entretemps inaccessible, du royaume déchu des Nasrides reste perceptible pour les exilés.

Mais Khâli n'arrivera à se défaire ni de l'image ni de l'odeur du lieu natal qu'il a dû quitter. Tout comme Boabdil, le dernier souverain des Nasrides, renversé et chassé du pays, qui malgré les meilleurs soins devenait dans son

exil de plus en plus faible et maladif, Khâli sera aussi bientôt, au milieu du Sahara surpris par la mort. La vision de sa ville natale, inaccessible, image du seul espace auquel il se sent appartenir, ne l'aura plus quitté jusqu'à son dernier jour.

Certes partir en exil peut sauver la vie. Ainsi Sarah la Juive, après avoir longuement hésité entre le baptême forcé et l'exil, se décidera pour ce dernier et apprendra par la suite à quels persécutions et massacres ses coréligionnaires, baptisés de force et traités de *conversos* et *marranos*, ont été soumis en Andalousie et dans d'autres parties d'Espagne. Elle est malgré toutes ses souffrances heureuse et reconnaissante de s'être décidée pour l'exil⁹², au Portugal aussi on devait depuis longtemps choisir entre baptême forcé et exil. Sarah, tout comme Astaghfirullah, « islamiste » orthodoxe avant la lettre s'est, en choisissant l'exil, prononcé en faveur de la vie et a sauvé la sienne. Et, encore durant la « journée d'exil »⁹³, un léger sourire se dessine furtivement sur les lèvres de Mohammed, père d'Hassan, qui conduit sa famille et son esclave chrétienne en un exil sûr après que la vie fut devenue insupportable pour les Maures à Grenade. Partir en exil permet au moins de sauver ne serait-ce que sa vie.

Cependant, à Fez, auprès de leurs coréligionnaires le sort des six milles exilés de Grenade n'est pas gai. Le deuxième livre décrit et redécrit leur sort, mentionne les corps exténués, amaigris jusqu'aux os des exilés issus des classes sociales les plus diverses⁹⁴, décrit les hostilités auxquelles, loin de leur lieu natal, ils sont exposés. Khâli, de mauvaise foi, leur donne à tous l'espoir d'un retour prochain, mais doit cependant s'expliquer face à Hassan, qui a remarqué ses mensonges :

Vois-tu, Hassan, tous ces hommes ont encore, accrochée à leurs murs, la clé de leur maison de Grenade. Chaque jour, ils la regardent, et la regardant ils soupirent et prient. Chaque jour reviennent à leur mémoire des joies, des habitudes, une fierté surtout, qu'ils ne retrouveront pas dans l'exil. Leur seule raison de vivre, c'est de penser que bientôt, grâce au grand sultan ou à la Providence, ils retrouveront leur maison, la couleur de ses pierres, les odeurs de

⁸⁸ Maalouf, *Les identités meurtrières*, 189.

⁸⁹ Maalouf, *Léon l'Africain*, 30.

⁹⁰ Maalouf, *Léon l'Africain*, 29.

⁹¹ Maalouf, *Léon l'Africain*.

⁹² Maalouf, *Léon l'Africain*, 98 sq. : « Chaque jour, je remercie le Créateur de m'avoir guidée vers l'exil, car ceux qui ont opté pour le baptême sont maintenant victimes des pires persécutions. Sept de mes cousins sont en prisons, une nièce a été brûlée vive avec son mari, accusés d'être demeurés juifs en secret ».

⁹³ Maalouf, *Léon l'Africain*, 84.

⁹⁴ Cf. Babouin, « Amin Maalouf », 105 sq.

son jardin, l'eau de sa fontaine, intacts, inaltérés, comme dans leurs rêves. Ils vivent ainsi, ils mourront ainsi, et leurs fils après eux.⁹⁵

A ce portrait de l'espoir désespéré des exilés s'ajoute l'aveu de Khâli, celui de ne plus pouvoir leur dire la vérité. L'exil leur a permis de survivre mais ils ne peuvent plus retrouver une vie autonome et ouverte sur l'avenir. Ils sont empreints des voix, des odeurs, des bruits du lieu d'où on les a obligés de partir en exil. En d'autres termes leur savoir sur le survivre les a sauvés mais un exil qui oblige leur regard à se retourner sans cesse vers le lieu natal ne leur permet pas de retransformer ce savoir sur le survivre en un savoir sur le vivre. Ils sont prisonniers d'un regard sur ce qu'ils ont laissé derrière eux.

Hassan lui-même sait qu'il était encore un nourrisson quand il a quitté Grenade, il porte cependant avec fierté son surnom de Grenadin « pour rappeler à tous la cité prestigieuse dont j'avais été exilé »⁹⁶. Lorsque plus tard il est banni pour quelques années de la ville de Fez, il prend la tête haute le chemin de l'exil : « Je tenais à partir en exil la tête haute »⁹⁷. L'accent est plus mis sur *partir* que sur *exil* ; Hassan a définitivement abandonné la situation de l'exilé qui regarde toujours derrière lui ce qu'il a perdu. Il est devenu un « fils de la route » : « ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées »⁹⁸. Il ne s'agit pas d'un acte de refoulement car Hassan porte fièrement Grenade en son nom. Mais pour lui le temps d'après l'exil a commencé.

La présence de l'exil tout comme le concept de l'exil ne sont omni-présents que dans les premier et deuxième livres de *Léon l'Africain*, dans ceux qui suivent il n'est question de l'exil que par rapport à d'autres, comme par exemple pour Nuur, la princesse tcherkesse⁹⁹. A la place du savoir sur le survivre apparaît quelque chose d'autre, un nouveau savoir sur le vivre, qui s'annonce clairement dans *Léon l'Africain*.

Histoire figurale de mouvements et savoir translocal

Léon l'Africain, roman écrit en 1986 dix ans après que l'auteur eut quitté Beyrouth et se fut installé à Paris peut être conçu comme un débat de l'auteur avec la problématique de l'exil et l'ouverture vers d'autres formes d'un rapport autodéterminé à l'origine et l'espace. Grenade possédait sûrement au

sein du monde arabe du xv^e siècle une position d'exception – vivante jusqu'à aujourd'hui par d'innombrables légendes et récits – comparable à celle de Beyrouth au xx^e siècle en tant que centre de rayonnement culturel et surtout littéraire pour l'ensemble du monde arabe. Quand le protagoniste du premier livre de Maalouf quitte Grenade il était encore un « nourrisson privé de la sagesse des hommes »¹⁰⁰, un nourrisson qui plus tard fera remarquer, plein de fierté, son origine andalouse. Quand Maalouf a quitté Beyrouth, l'homme âgé alors de vingt-sept ans n'était sûrement plus un débutant pour les choses de la vie mais sûrement encore dans le domaine de la littérature. *Léon l'Africain* présente une double structure à soubassement autobiographique qui démontre pour le protagoniste, un voyageur entre les mondes, comment une situation expérimentée et *ressentie* comme exil se transforme en une nouvelle compréhension de l'itinéraire de sa propre vie. Car à la place d'une conception bipolaire de l'espace et de l'histoire de l'espace apparaît une histoire multipolaire du mouvement. Elle peut être comprise en tant qu'histoire vectorielle dans le sens où tous les mouvements et schèmes de mouvement antécédents ne se sont pas perdus mais ont été pour ainsi dire enregistrés et se décalquent et redécalquent sur les expériences actuelles : *vector in fabula*.

Les structures de répétition et les modèles récurrents dans les romans d'Amin Maalouf – et très précisément aussi dans *Léon l'Africain* – ne suggèrent en aucun cas une histoire cyclique, mais font bien plus penser à une signification figurale fondamentale de l'histoire et à une spirale selon la conception de l'histoire de Vico dans laquelle des représentations linéaires et cycliques se mêlent. Mais surtout dans les romans de Maalouf l'histoire observable des histoires est une histoire du mouvement de dimension vectorielle, dans la mesure où les mouvements antécédents ont construit pour ainsi dire des opérations de répétition qui – comme un palimpseste toujours transformé et réécrit, préparent et préfigurent des mouvements postérieurs.

La littérature du Liban, qui est au moins depuis les guerres civiles et les vagues d'émigration du xix^e siècle une littérature empreinte de migrations constantes écrite en beaucoup d'endroits et de beaucoup d'endroits en diverses langues, est mue par une dynamique et une vectoricité particulièrement élevées. Les différents romans d'Amin Maalouf de *Léon l'Africain* à *Origines* retracent cette histoire et cette dynamique de façon impressionnante dans plusieurs époques historiques et leurs modèles spécifiques de mouvement.

⁹⁵ Babouin, « Amin Maalouf », 127.

⁹⁶ Babouin, « Amin Maalouf », 36.

⁹⁷ Babouin, « Amin Maalouf », 208.

⁹⁸ Babouin, « Amin Maalouf », 9.

⁹⁹ Maalouf, *Léon l'Africain*, 308.

¹⁰⁰ Maalouf, *Léon l'Africain*, 36.

En fonction de quoi la pratique littéraire de Maalouf peut tout à fait être mise en relation avec une littérature nationale ainsi comprise mais ne s'y laisse pas réduire. Car son écriture hautement vectorielle qui est issue non de l'espace mais du mouvement ne peut être comprise de façon appropriée dans les catégories de l'exil. Le roman d'Amin Maalouf sur Jean Léon l'Africain montre en toute clarté à quel point l'exil ne conduit pas seulement à une délocalisation des corps mais surtout à une délocalisation du savoir au sein duquel d'importants domaines du conscient deviennent tout aussi dépourvus de fonction que la clé de la maison que les exilés gardent pendant des générations sans jamais la réutiliser afin d'ouvrir avec elle leurs anciens espaces (de savoir). Savoir résister à la perte de fonction de la délocalisation et faire circuler le savoir d'autres lieux en d'autres lieux encore définit le savoir sur le vivre d'Hassan, passé maître dans l'art de la survie, comme celui de son créateur Amin Maalouf ayant interprété le personnage historique qui venait véritablement à sa rencontre malgré toutes les recherches de détails non de façon historiographique mais de façon figurée ou plutôt figurale.

Léon l'Africain montre ainsi comment un savoir délocalisé devient un savoir translocalisé qui s'élargit et se recompose sans cesse au cours des traversées d'autres territoires, d'autres cultures, d'autres langues sans toutefois effacer, gommer – dans un sens vectoriel – ni les anciennes histoires ni les mouvements précédents. Ce savoir translocal est justement dans cette mesure un savoir issu du mouvement, comme la littérature d'Amin Maalouf représente une écriture issue du mouvement. Ses figures – tout autant dans le sens de ses personnages, de ses chorégraphies que dans celui de ses figures rhétoriques ou de ses modèles d'interprétation figurée dans leur ensemble – sont des figures du mouvement qui savent utiliser l'expérience de la déterritorialisation pour créer de façon active et inventive mais pas pour autant sans douleurs des espaces de mouvement. Le savoir sur d'autres lieux peut cependant, ailleurs, sauver la vie.

Savoir sur le vivre et le vivre ensemble

L'espace historique entre les croisades et le présent qui s'ouvre dans l'épilogue du roman *Les Croisades vues par les Arabes* est construit pour la première fois dans *Léon l'Africain* en 1986 et se développera dans les romans suivants d'Amin Maalouf comme dans *Samarcande* (1988), *Le Rocher de Tanios* (1993), *Les Echelles du Levant* (1996), *Le Périple de Baldassare* (2000) et dans *Origines* (2004)

tout comme dans son livret d'opéra *L'Amour de loin* (2001)¹⁰¹. L'histoire figurée du mouvement embrasse avec les *Jardins de lumière* (1991) tout aussi bien un passé antérieur que le temps d'un après orienté vers l'avenir comme dans *Le premier siècle après Béatrice* (1992). Si l'on considère l'ensemble de son œuvre, le caractère fondamental à savoir la transhistoricité de son écriture et de son / ses histoire(s) du mouvement est évidente.

Dans ce cadre, il est révélateur de voir comment il utilise – comme par exemple dans *Les Echelles du Levant* – l'ensemble de la période de la diégèse du roman pour le développement du passage de l'empire ottoman à la constitution de l'Etat du Liban afin que les personnages de ses romans, en quelque sorte au-delà du *spatial turn*¹⁰² proclamé ces années-là dans les sciences historiques et culturelles, présentent la problématique de la territorialité vue d'une perspective de l'histoire du mouvement. En effet Ossyane, fils d'une Arménienne et d'un Turc réfugiés au Liban suite aux massacres des Arméniens, entre dans la Résistance française alors qu'il effectue des études de médecine à Montpellier et fait connaissance de la Juive Clara originaire de Graz. Après son retour au Liban, il la reverra brièvement à Beyrouth quand celle-ci part s'établir à Haïfa avec son oncle. Ossyane se verra arraché à un moment décisif du mouvement constamment transfrontalier de la vie qu'il aura jusqu'alors menée. Il a certes épousé Clara à Paris, par nostalgie, dans le cercle des anciens compagnons de route de la Résistance française pour ainsi dire exterritoriale pour commencer tout de suite après avec sa femme rapidement enceinte une vie répartie entre Beyrouth et Haïfa. Cependant – par naïveté, comme il le reconnaîtra plus tard, il n'évalue pas les conséquences que vont avoir pour la vie commune du jeune couple la création de l'Etat d'Israël en 1948 et la première guerre israélo-arabe qui ne tarde pas à s'esquisser. Le musulman libanais et la juive autrichienne tentent pendant trop longtemps d'ignorer les changements évidents et de repousser la réponse à la question de savoir comment ils doivent se comporter au sein de ces tensions croissantes entre Juifs et Arabes au Proche-Orient et de savoir où ils peuvent en tant que couple se rendre avec leur enfant. En considérant le passé, Ossyane sait très bien, comme il le rapporte au narrateur du roman, ce qu'il aurait dû

¹⁰¹ Cf. Angelika Rieger, « Amour de loin » : über die Geschicke eines schicksalhaften Motivs : Amin Maalouf und Jaufré Rudel, in *Raumerfahrung - Raumerfindung : Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident*, dir. par Laetitia Rimpau, Peter Ihring et Friedrich Wolfzettel (Berlin : Akademie-Verlag, 2005), 291–312.

¹⁰² Cf. le bel aperçu sur le Spatial Turn in Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns : Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Reinbek bei Hamburg : Rowohlt 2006), 284–317.

faire quelques décennies auparavant, avant la fondation de l'Etat d'Israël et les premiers conflits militaires :

Si j'avais à prendre cette décision aujourd'hui, je sais parfaitement ce que j'aurais fait. Nous serions partis dès la fin de l'été pour Montpellier, où j'aurais repris mes études de médecine et elle ses études d'histoire. Je suis sûr aujourd'hui que c'était la seule chose à faire. S'il y avait eu dans la tête du jeune homme que j'étais la voix du vieux sage que je suis devenu, la voix aurait dit : « Sauve-toi ! Prends la femme par la main, fermement, et cours, courez, sauvez-vous ! » [...] Une tornade allait s'abattre sur le Levant, et nous voulions faire barrage de nos mains nues ! C'était exactement cela. Le monde entier était résigné à voir Arabes et Juifs s'entre-tuer pendant des décennies, des siècles peut-être [...]. L'idée ne m'était pas venue que nous puissions aller passer trois ou quatre ans en France. C'était en quarante-six, nous aurions laissé passer le cyclone ...¹⁰³

Même si aujourd'hui on peut se demander quand ce « cyclone » sera vraiment passé ou se sera éloigné, le savoir sur le vivre qui est formulé ici par le « vieux sage » est un savoir acquis par l'expérience selon lequel la « grande histoire » au Proche-Orient est en mesure d'intervenir brutalement dans la « petite histoire » d'amour de deux personnes par l'établissement d'une frontière infranchissable entre Beyrouth et Haïfa. Tous deux se croyaient hors de portée de la « grande histoire » et en même temps au-delà de ces identités meurtrières, car les relations arméno-turques et judéo-arabes dans l'histoire de leur famille semblaient avoir défié toutes les pressions extérieures et y avoir résisté. Cependant la frontière entre Beyrouth et Haïfa les sépare brusquement et la folie d'une société s'adonnant à la violence conduit le personnage, juste au moment où celui-ci part vers la frontière, pour des décennies dans un hôpital psychiatrique.

Maalouf se saisit ici du motif de la folie qui, pour des raisons compréhensibles, est souvent traité dans la littérature libanaise contemporaine de la guerre civile¹⁰⁴. Il applique, de plus, ce motif dans un modèle littéraire parfaitement construit au conflit entre Israël et le Liban ou le monde arabe. La folie quotidienne de constructions identitaires s'excluant mutuellement rendait impossible de franchir la courte distance sur la route de la côte entre Haïfa

¹⁰³ Amin Maalouf, *Les Echelles du Levant* (Paris : Editions Grasset & Fasquelle, 1996), 159 sq.

¹⁰⁴ Cf. Pflitsch, « Die libanesische Literatur », 23, sous le titre « Insensés, Fous, Perdants » on peut lire : « La folie de la guerre a rendu fou ce qui semblait auparavant normal et normal ce qui semblait fou. Les traumatismes, les désillusions et le manque d'orientation de toute une génération n'ont pas disparu avec la fin des combats ».

et Beyrouth, les deux « échelles »¹⁰⁵ des amants. La situation qui nous paraît aujourd'hui bien connue de la normalisation brutale de la folie est exprimée de la façon suivante par la fille de Clara et Ossyane, de mère juive et de père musulman, étudiant à Paris, et qui rend visite à son père à l'hôpital psychiatrique de Beyrouth pour s'en retourner peu après au Brésil :

Seuls nous séparent en vérité quelques kilomètres d'une superbe route côtière, mais une maudite frontière s'est dressée, et la haine, et l'incompréhension. Et aussi le manque d'imagination.¹⁰⁶

Et là exactement démarre l'œuvre littéraire d'Amin Maalouf. Elle tente de dépasser ce « manque d'imagination » et de développer avec les moyens offerts par la littérature un savoir sur le vivre qui comprend un savoir survivre c'est-à-dire le savoir sur les possibilités d'échapper par le non respect des tracés de frontières territoriales et identitaires à un monde meurtrier, adonné à la folie. Ce savoir sur le vivre s'ouvre en même temps sur un savoir-vivre-ensemble¹⁰⁷ c'est-à-dire la capacité des êtres humains de vivre ensemble pacifiquement non seulement dans la tolérance et l'acceptance mais dans le respect de la diversité et de la différence culturelles¹⁰⁸. Dans une interview parue en 1996, en même temps que son roman *Les Echelles du Levant*, l'écrivain libanais souligne à juste titre :

Faire vivre les gens ensemble, au-delà des différences culturelles, est à mes yeux la question fondamentale. Et il n'est pas étonnant que cette préoccupation soit au cœur de mon œuvre.¹⁰⁹

Le savoir-vivre-ensemble que Maalouf développe dans son roman est un savoir aux perspectives multiples qui s'étend aux figures les plus différentes et non seulement aux voix du narrateur et ce savoir repose sur une dimension particulièrement *vectorielle* de l'écriture. Cette dimension comprend sans aucun doute des composantes autobiographiques :

Nous sommes dans un monde où les influences viennent de partout et je suis quelqu'un qui a un lien avec des écritures différentes : d'un côté je maintiens les liens avec les origines ... souvent ce que j'écris s'y rapporte, des pays où

¹⁰⁵ Maalouf, *Les Echelles du Levant*, 161.

¹⁰⁶ Maalouf, *Les Echelles du Levant*, 222.

¹⁰⁷ Pour la signification des questions traitées en littérature de vivre ensemble cf. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1976-1977* (Paris : Seuil, 2002).

¹⁰⁸ Cf. Le chapitre neuf « Differenz Macht Toleranz : Acht Thesen und der Versuch eines Dialogs zwischen Wissenschaft und Politik » in Ette, *ÜberLebensWissen*, 253-277.

¹⁰⁹ Verheyen, Maalouf, « Faire vivre les gens ensemble », 38.

J'ai vécu, où les miens ont vécu ... et en même temps je maintiens les liens avec les lieux où je vais aujourd'hui, où je rencontre des gens. Je m'intéresse à beaucoup de choses, j'ai envie d'aller dans des directions différentes, j'ai rarement envie de passer deux fois par la même route. [...] Je parle du voyage comme d'autres parlent de leur maison. Aussi loin que je remonte, j'ai voyagé. Appartenir à la fois à la rive orientale et à la rive occidentale fait de vous un trait d'union.¹¹⁰

Notre étude a cependant montré que la dimension vectorielle de l'écriture de Maalouf ne se limite pas à la biographie (l'autobiographie) mais se situe dans la ligne traditionnelle d'une littérature libanaise particulièrement hétérotopique et en même temps dans une évolution littéraire qui entre le niveau de la littérature nationale et de la littérature universelle favorise le développement de plus en plus rapide du domaine intermédiaire des littératures sans résidence fixe. Ce serait une erreur de concevoir cette littérature comme une littérature de l'exil ou de migrants même si l'exil et les migrations jouent souvent un rôle thématique important.

Dans l'écriture entre les mondes de cette littérature sans résidence fixe pour laquelle souvent la langue d'écriture n'est pas la langue maternelle se développent des phénomènes translinguaux de grande densité tout comme des processus transaires et transculturels au centre desquels se trouve un savoir sur le vivre ensemble. L'expérience de la délocalisation de l'exil est maintenue et n'est cependant pas transvestie par un habit « postmoderne » aux couleurs joyeuses.

Le travail littéraire d'Amin Maalouf est de plusieurs points de vue représentatif de cette littérature sans résidence fixe qui tente de faire apparaître les anciens mouvements sous les nouveaux, sous les mots la multiplicité des lieux d'où ils ont été écrits. Ils rendent possible et accélèrent la circulation d'un savoir d'autres lieux vers d'autres encore, savoir qui aide à palier le *manque d'imagination* si souvent observé.

La compréhension dont témoigne Maalouf quant à Jean Léon l'Africain et la première phase de mondialisation accélérée ne serait pas concevable sans l'expérience de la phase actuelle de mondialisation accélérée tout aussi peu que son *Léon l'Africain* ne serait compréhensible sans une réflexion des littératures sans résidence fixe dans son histoire figurée du mouvement. En effet la phase actuelle de la mondialisation ne peut être comprise que de façon très réduite si on n'y adjoint pas ses différentes préfigurations historiques.

Une tâche importante de la philologie est, me semble-t-il, de mettre en relief le savoir sur le vivre vectoriel de ces littératures et de le concevoir comme savoir-vivre-ensemble. Ce savoir-vivre-ensemble intensifié de la littérature peut jouer un rôle d'antidote à l'éclatant manque d'imagination qui ne sévit pas seulement dans les discours politiques et religieux et ainsi peut nous épargner à l'avenir d'autres formes de l'expulsion, du bannissement et de l'exil.

¹¹⁰ Babouin, « Amin Maalouf », 103.

Anhang

Abbildungsverzeichnis.	437
Verfasser- und Schlagwortindex	439

Abbildungsverzeichnis

Préambule – Prefazione – Vorwort.	23
1 Wachturm, KZ-Gedenkstätte Flossenbürg (24.1.2014), © I. Milliès, DRAC PACA	28
Éducation artistique et culturelle – Patrimoine, mémoire et identité	147
1 La compagnie F présente son spectacle, © I. Milliès, DRAC PACA	148
2 Des projets d'éducation à la danse, © I. Milliès, DRAC PACA	150
3 Le service d'animation du patrimoine, © I. Milliès, DRAC PACA	153
4 Au Musée national Marc Chagall sur le message biblique, à Nice, © I. Milliès, DRAC PACA	154
5 Mémorial Camp de Flossenbürg, Allemagne, © I. Milliès, DRAC PACA.	155
La Réforme et la réforme poétique.	159
1 Illustration dans Pollet, <i>Les gravures</i> , vol. II, 718–719.	173
2 Illustration dans Pollet, <i>Les gravures</i> , vol. II, 728.	174
Strategien der Anziehung und Abstoßung in <i>Gomorra – La serie</i>	197
1 Cover der italienischen DVD	199
2 ‚Kronprinz‘ Genny	202
3 Clanchef Genny	204
4 Folterszene in einer verlassenen Fabrik.	206
5 Explosion 1 in der Bar	213
6 Explosion 2 vor der Bar	214
7 Interieur Casa Savastano (Folge 7)	215
8 Streit um das Sofa	216
9 Das Ende des Sofas.	217
10 <i>Vele di Scampia</i>	219
11 Panoramablick auf das Hinterland.	220
12 Danielino zielt auf die <i>Vele</i>	221
13 Un-Ort	222
14 Die Falle	222
15 Der neue Drogenumschlagplatz	223
16 Wachposten	224
17 Motorradfahrt als ‚Aus-Zeit‘.	226
18 Die Noir-Ästhetik	229
Eine Rezensionsreise durch Abel Ferraras Film <i>Pasolini</i>	233
1 Willem Dafoe	236

2	Willem Dafoe als Pier Paolo Pasolini	236
3	Aus <i>Pasolini</i> , Quelle: Kevin Jagernauth, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara's ‚Pasolini‘ Starring Willem Dafoe“.	237
4	Aus <i>Pasolini</i> , Quelle: Olivier Père, „‚Pasolini‘ von Abel Ferrara“, 18.12.2014.	238
5	Aus <i>Pasolini</i> , Quelle: Père, „‚Pasolini‘ von Abel Ferrara“	239
6	Aus <i>Pasolini</i> , Quelle: Gerald Heidegger, „Abel Ferrara, Pasolini und der ‚Bullshit‘“	239
7	Aus <i>Pasolini</i> , Quelle: Cristina Piccino, „Pasolini secondo Ferrara“, <i>Il Manifesto</i> , 25.9.2014	240
8	Aus <i>Pasolini</i> , Quelle: Jagernauth, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara's ‚Pasolini‘“	244
9	Aus <i>Pasolini</i> , Quelle: Maurizio Neri, „Pasolini (Abel Ferrara, 2014)“, <i>Comunismo e Comunità</i> , 25.12.2014	244
10	Aus <i>Pasolini</i> , Quelle: Jagernauth, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara's ‚Pasolini‘“	246
11	Aus <i>Pasolini</i> , Quelle: Jagernauth, „Watch: First Trailer For Abel Ferrara's ‚Pasolini‘“	247
	„Sembrava una nuvola“: Pascal Dusapin liest Palazzeschi	329
1	Inszenierungsfoto <i>Perelà. Uomo di fumo</i> , © Andreas Etter	331
2	Inszenierungsfoto <i>Perelà. Uomo di fumo</i> , © Andreas Etter	332
3	Inszenierungsfoto <i>Perelà. Uomo di fumo</i> , © Andreas Etter	335
	Un'esile impronta: profonda fino al centro della terra	337
1	Laura Canali, „Andrea Zanzotto, geopoeta della Grande guerra“	339
	Tagungsbericht „Terrain vague“	379
1	Paris: l'ancienne ligne de la Petite Ceinture (2015)	383
2	Köln: Kalkberg im Frühling (2013)	386
3	Paris: Bobigny (2015)	387
4	Leipzig: Wir brachen Raum (2015)	389
5	Halle: Alte Brauerei (2009)	391

Verfasser- und Schlagwortindex

A

Abrosimov, Kirill, 291
 Ästhetisches Urteil, 301
 Aichinger, Wolfram, 261
 Alighieri, Dante, 315, 369
 Antelme, Robert, 81
 Arabische Welt, 397
 Aufklärung, 291
 Autorenengespräch, 315

B

Balzac, Honoré de, 183
 Bernsen, Michael, 273
 Bewegung, 365
 Bildungspolitik, 147
 Brache, 379
 Broich, Jacqueline Maria, 379

C

Canali, Laura, 337
 Charaktertransformation, 197
 Comédie humaine, 183
 Correspondance littéraire, 291

D

Dante-Forum Göttingen, 369
 Das Böse, 279
 Das Pfingstwunder, 315
 Das Schöne, 301
 Dekonstruktion, 273
 Delaune, Etienne, 159
 Delbo, Charlotte, 81
 Deportation, 23, 43, 105
 Deutsches Studienzentrum in Venedig, 365
 Deville, Patrick, 129
 Dusapin, Pascal, 329

E

Echenoz, Jean, 129
 Emblem, 291

Erinnerung, 137
 Erinnerungen, 353
 Erinnerungsbericht, 43
 Erster Weltkrieg, 253, 337
 Estelmann, Frank, 253
 Ette, Ottmar, 397
 Exil, 397

F

Fachgeschichte, 253
 Fernsehserien, 197
 Ferrara, Abel, 233
 Festrede, 343
 Figurenzeichnung, 197
 Filmbesprechung, 233
 Flossenbürg, 23, 43
 Frankophonie, 397
 Französische Moderne, 379
 französische und belgische Gefangene, 33
 Futurismus, 329

G

Gedenkkultur, 147
 Gegenwartsroman in Frankreich, 129
 Gender, 81
 Germanistik, 253
 Geschichte, 137
 Geschichtsschreibung, 129
 Geschlecht, 81
 Geschlechterstudien, 285
 Grimm, Friedrich Melchior, 291
 Grivel, Charles, 343, 353
 Gumbrecht, Hans Ulrich, 301

H

Hartwig, Susanne, 279
 Hermetische Poesie, 137
 Hertrampf, Marina, 159
 Historischer Roman, 273, 397
 Hock, Jonas, 291

Hyperrealität, 197

I

I promessi sposi, 273

Identität, 397

Ideographie, 233

Il Codice di Perelà, 329

Il Galateo in Bosco, 337

Imaginäre Kartographie, 337

Intermedialität, 159

Intertextualität, 273

italienische Fernsehlandschaft, 197

J

Jahrhundertwende 1900, 285

Jurt, Joseph, 343

K

Körper, 81

Kollektive Erinnerung, 23

Kommunikationsgeschichte, 291

Konzentrationslager, 23, 33, 43, 81, 105

Krieg, 137

Kriegswirtschaft, 33

kulturelle Identität, 147

kulturelles Erbe, 147

Kunst, 301

Kunsterziehung, 147

KZ-Häftlingsgruppen, 33

L

La Roche de Chandieu, Antoine de, 159

Lateinamerika, 279

Lenz, Markus Alexander, 285

Lewitscharoff, Sibylle, 315

Libanon, 397

Literatur und Geschichte, 23

Lüderssen, Caroline, 329

L'Estocart, Pascal de, 159

M

Maalouf, Amin, 397

Madrigal, 159

Männlichkeit, 285

Manzoni, Alessandro, 273

Martini, Alessandro, 137

masculinity studies, 285

Massonnaud, Dominique, 183

Mediengeschichte, 291

Meier, Franziska, 369

Migration, 397

Milliès, Isabelle, 147

N

Nannicini Streitberger, Chiara, 105

Nationalsozialismus, 253

Nitsch, Wolfram, 379

Nonnenmacher, Kai, 7, 181, 315

O

Octonaires sur la vanité et inconstance du monde, 159

Oper, 329

Oster, Angela, 233

P

Palazzeschi, Aldo, 329

Pasolini, Pier Paolo, 233

Perelà. Uomo di fumo, 329

Pfingsten, 315

Pöppel, Hubert, 279

Poesie, 159

Politische Gefangene, 105

Protestantismus, 159

Q

Quality TV, 197

Quasimodo, Salvatore, 137

R

Raumwissenschaften, 379

Reformation, 159

Religiöse Dichtung, 159

Rezension, 183, 273, 279, 285, 291

Risikominimierung, 197

Ritter, Daniel, 379

Rolin, Jean, 129

Romanische Studien, 7

Romanistik, 253

S

Schauwerte, 197

Schmitz-Esser, Romedio, 365

Schuhen, Gregor, 285

Segler-Meißner, Silke, 81

Sektionseinführung, 23

Sennhauser, Anne, 129

Sexualität, 233

Skriebeleit, Jörg, 33

Sky-Italia-Serien, 197

Spanien, 279

Spracherfahrungen Frankreich – Deutschland, 353

Staatstheater Mainz, 329

Stadt, 365

Stadtwissenschaften, 379

Strategien der verhinderten Empathie, 197

T

Tagungsbericht, 253, 369, 379

Theaterkritik, 329

Tod, 233

Transmedialität, 197

Treskow, Isabella von, 23, 43

triangoli rossi, 105

U

Universität Frankfurt am Main, 253

Universität Mannheim, 343

Urbane Zwischenräume, 379

V

Venedig, 365

W

Weber, Tanja, 197

Werkstruktur, 183

Widerstand, 43

Wissenschaftlicher Beirat, 7

Wissensgeschichte, 291

Wolfzettel, Friedrich, 273

Z

Zanzotto, Andrea, 337

Zeit, 137

Zeitschrift, 7

Zeugenschaft, 105

Zeugnis, 43

Zeugnisliteratur, 23

Zöllner, Reto, 181, 183

Zwangsarbeit, 23, 33

Zwischenkriegszeit, 253