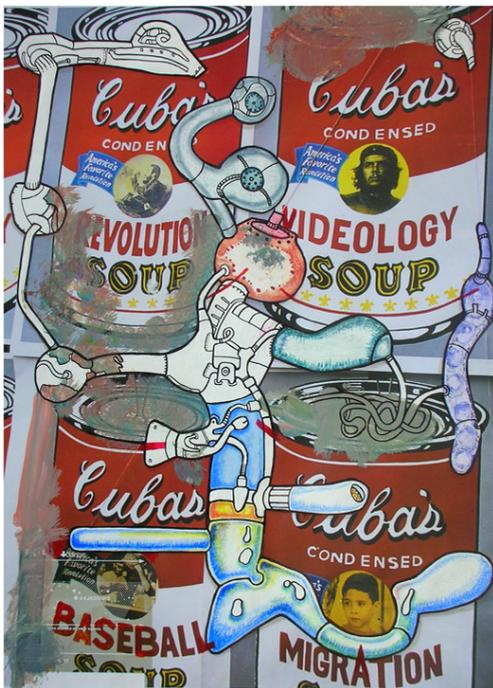


SEKTIONEN

Cuba: ¿Tránsito o cambio?

A. Gremels

Houellebecq: *Soumission*

ROMANISCHE STUDIEN

ISSN 2364–4753

www.romanischestudien.deredaktion@romanischestudien.de

HERAUSGEBER

PD Dr. Kai Nonnenmacher
 Redaktion *Romanische Studien*
 Universität Regensburg
 Institut für Romanistik
 D–93040 Regensburg
nonnenmacher@romanischestudien.de

ab Heft 5 gemeinsame Herausgabe mit:

Prof. Dr. Christian Wehr
 Universität Würzburg
wehr@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 Burricher | Würzburg, *Frz. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
 Prof. Dr. Marc Föcking | Hamburg, *Ital. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
 Prof. Dr. Andreas Gelz | Freiburg i. Br., *Spanische Literatur der Moderne*
 Prof. Dr. Thomas Klinkert | Zürich, *Französische Literatur der Moderne*
 Prof. Dr. Peter Kuon | Salzburg, *Ital. Lit. der Moderne*
 Prof. Dr. Hans-Jürgen Lüsebrink | Saarbrücken, *Frz. Kulturwissenschaft*
 Prof. Dr. Jochen Mecke | Regensburg, *Span. Kulturwissenschaft*
 Prof. Dr. Olaf Müller | Mainz, *Um 1800 und 19. Jahrhundert*
 Prof. Dr. Wolfram Nitsch | Köln, *Span. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
 Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser | Saarbrücken, *Allg. u. Vergl. Lit.wiss.*
 Prof. Dr. Isabella v. Treskow | Regensburg, *Ital. Kulturwiss. u. Gewalt*
 Prof. Dr. Jörg Türschmann | Wien, *Medienwissenschaft*
 Prof. Dr. Gerhard Wild | Frankfurt, *Katalanistik u. Lusitanistik*

REDAKTIONSASSISTENZ

Jonas Hock (Rezensionen)
hock@romanischestudien.de

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:
 Mo Riza, *Condensed Cuba*, Creative Commons
 License

Inhaltsverzeichnis

Das schwankende Schiff 7
Editorial
Kai Nonnenmacher

SEKTIONEN

Cuba: ¿Tránsito o cambio?

Prefacio/Vorwort 23
Andrea Gremels

De la *actualización* del paradigma autobiográfico en la literatura cubana . . . 37
Reinier Pérez-Hernández

Cómo hacer cine hoy en Cuba 61
Prostitución y coproducción en LA PELÍCULA DE ANA
Karen Genschow

Recent Changes in U.S.-Cuba Relations 85
Implications for the Cuban-American Community
Jorge Duany

¿Cuándo estará Cuba “en su punto”? 91
Entrevista a Milena Rodríguez Gutiérrez
Andrea Gremels

Bailando con el enemigo/Tanz mit dem Feind 101
William Navarrete

Houellebecq, ‚Soumission‘

Vom Terrorismus zum Wandel durch Annäherung 119
Houellebecqs *Soumission*
Wolfgang Asholt

„Mais c’est d’une ambigüité étrange“. 137
Die Rezeption von Michel Houellebecqs Roman *Soumission* in Frankreich und Deutschland
Agnieszka Komorowska

Unterwerfung als Konversion 171
Als-Ob-Bekehrungen zu Katholizismus und Islam bei Carrère und Houellebecq
Kai Nonnenmacher

Artikel

<i>Harraga</i> dans la littérature francophone	201
Boualem Sansal, Tahar Ben Jelloun, Mathias Enard et Marie NDiaye Désirée Schyns	
Die Erotika eines eigensinnigen Surrealisten: Paul Nougé	219
Pierre Halen	

Lektüren

<i>Illusions perdues</i> , « l'œuvre capitale dans l'œuvre ».	243
Dominique Massonnaud	
Balzac et la ténébreuse naissance du roman policier	261
André Vanoncini	
Metaleptische Lektüre	275
M. de Charlus liest Balzac Stephan Leopold	

Land, Kultur, Medien

Vom Kreisverkehr zum Karussell	301
Nicht-Orte als komische Spielräume bei Jacques Tati Wolfram Nitsch	
Gemma Boverly	319
Barbara Vinken	
An den Wurzeln einer „Sinneinheit eigenen Gepräges“	325
Der Arbeitskreis <i>Europa – Politisches Projekt und kulturelle Tradition</i> der Fritz Thyssen Stiftung stellt sich vor Matthias Bürgel, Moritz Hildt	
Ein Jahr Deutschland	335
Ergebnisse einer qualitativen Studie zur Willkommenskultur am Beispiel von hoch- qualifizierten Spaniern in mittelständischen IT-Unternehmen der Region Regensburg Ralf Junkerjürgen	
Tratta internazionale e sfruttamento lavorativo della comunità punjabi in provincia di Latina.	357
Marco Omizzolo	

Geschichte der Romanistik

Un homme, deux cultures : Charles de Villers entre France et Allemagne, 1765–1815.	375
Monique Bernard	
Tagungsbericht „Schnittstelle(n) (der) Philologie“	387
Luca Melchior, Johannes Mücke und Verena Schwägerl-Melchior	

Ars legendi

Sprache ohne Kultur?	395
Zur Kompetenzorientierung in den Fremdsprachen (am Beispiel des Französischunterrichts in Österreich)	
Monika Neuhofer	
Die schönste Schule der Welt	413
Christine Michler	

Rezensionen

Im Medium des Ästhetischen geopfert	423
Zur Festschrift <i>Ethos und Form der Tragödie</i>	
Alexander Nebrig	
Vom Orpheo zur Cavalleria rusticana – italienische Theaterkultur anschaulich gemacht	429
Zum Sammelband <i>Italienisches Theater: Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890</i> von D. Winkler, S. Schrader und G. Fuchs	
David Nelting	
Die Vielschichtigkeit der <i>oratione</i> in Claudio Monteverdis Madrigalœuvre . . .	435
Über Christophe Georis' Monographie <i>Claudio Monteverdi letterato ou les métamorphoses du texte</i>	
Katelijne Schiltz	
Die Frottola als Innovation der <i>poesia per musica</i>	441
Florian Mehltreter	
Nachwirkungen des italienischen Kriegstraumas 1915 – 1918	445
Besprechung des Themenhefts <i>Zibaldone 57</i>	
Brigitte Sertl	
Berlusconis Mediokratie und italienische Fernsehgeschichte	453
Kathrin Ackermann	
Zum spanischen Kolonialismus in (Nord-)Afrika.	457
Stephanie Fleischmanns Monographie über das Desaster von Annual als „textuelles Ereignis“	
Christian von Tschiltschke	
Bolaño und die Folgen: der globale Roman aus lateinamerikanischer Perspektive	467
Samir Sellami	
Zur historischen Aufarbeitung und medialen Vermittlung der Shoah in Italien und Deutschland	477
Peter Kuon	
Unheimliche Nachbilder der Katastrophe	483
Judith Kasper	

Zeugnis als Genre und Schreibpraxis	493
Zu Peter Kuons <i>L'écriture des revenants</i>	
Isabella von Treskow	
Histoire de la recherche allemande sur la France et de la recherche française sur l'Allemagne	499
Joris Lehnert	
Medien: ihre Grenzen, Gefahren und Potenziale	507
Zum Sammelband <i>Rumänien: Medialität und Inszenierung</i>	
Christina Vogel	

Essay und Kritik

Andrea Zanzotto: i luoghi veri e i veri fantasmi della Grande Guerra	517
Gian Mario Villalta	

Forum

Jubiläumsfeier am Romanischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel	535
Bericht zum Tag der Romania <i>Diversités toujours</i>	
Elmar Eggert	
Diversität und Konvergenz an der Wurzel	539
Perspektiven der Romanistik in Zeiten der Globalisierung	
Bernhard Teuber	
Erzählende und erzählte Aufklärung.	559
Die DGEJ erarbeitet in Halle eine ‚historische Narratologie‘ des 18. Jahrhunderts	
Christian Reidenbach	
Affektökonomien im 18. und 19. Jahrhundert (Frankreich, Spanien)	567
Susanne Schlünder und Andrea Stahl	
Warum <i>Academia.edu</i> ? Eine Gebrauchsanweisung	579
Jan Söffner	

Anhang

Abbildungsverzeichnis.	589
Verfasser- und Schlagwortindex	591

Das schwankende Schiff

Editorial

Kai Nonnenmacher

SCHLACWÖRTER: Romanische Studien; Neue Kriege; Terrorismus

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,

tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.

(Dante, Par. 2)

Die Festung Europa liegt offen da und ringt erneut um eine solidarische Problemlösung mit Verteilungsquoten, Definitionen von „sicheren Drittländern“ und anderen Grenzziehungen.¹ Wie radikal die Diskurslage seit der letzten Ausgabe der *Romanischen Studien* die Krise Europas von Finanz- zu Migrationsströmen verschoben hat, war nicht vorhersehbar, gleichwohl erscheinen vor diesem Hintergrund einige Beiträge des vorliegenden Heftes in ihrer Perspektive verändert, so ist das Mittelmeer in der Berichterstattung weitgehend durch die Balkanroute ersetzt: Willkommenskultur, Asylrechtsfragen und Organisation der Weiterverteilung waren gerade in Bayern, wo die Zeitschrift entsteht, im alltäglichen Leben angekommen, am Münchener Bahnhof etwa oder der österreichischen Grenze. Die romanistischen Aspekte dieser Krise wandeln sich mit den politischen, kulturellen, medialen, literarischen etc. Reaktionen wöchentlich neu, ein Ende der Flüchtlingskrise zeichnet sich vorerst nicht ab.

„The fall of Western culture envisioned here [...] occurs as the concomitant of misguided nationalistic policies.“² Dieses Urteil von William Kennedy be-

¹ https://de.wikipedia.org/wiki/Flüchtlingskrise_in_Europa_2015.

² William J. Kennedy, *The Site of Petrarchism: Early Modern National Sentiment in Italy, France, and England* (Johns Hopkins UP, 2004), Kap. 6: „Illustrations of Taboo: Du Bellay, Héroët, Saint-Gelais, Scève“.

zog sich nicht auf das Jahr 2015, das als Jahr der europäischen Krisen und der Attentate in Frankreich bis heute nachhallt, sondern auf die Indienstnahme Petrarcas für eine französische nationale Identität. Das schwankende Schiff ist Teil dieser Bildzirkulationen:

Plus riche assez que ne se monstroit celle
 Qui apparut au triste Florentin,
 Jettant ma veüe au rivage Latin
 Je vy de loing surgir une Nasselle.

Mais tout soudain la tempeste cruelle,
 Portant envie à si riche butin,
 Vint assaillir d'un Aquilon mutin
 La belle Nef des autres la plus belle.

Finablement l'orage impetueux
 Fit abysmer d'un gouphre tortueux
 La grand'richesse à nulle autre seconde.

Je vy sous l'eau perdre le beau thresor,
 La belle Nef, et les Nochers encor,
 Puis vy la Nef se ressourdre sur l'onde.³

Der Bezug zu Petrarcas Kanzone XXIV ist offensichtlich und hiermit zugleich der Danteverweis.⁴ ‚Lateinisch‘ und ‚Florentinisch‘ reimt sich bei Du Bellay, die französische Nationaldichtung der Renaissance wird über das schwankende Schiff mit den Corone verbunden,⁵ über dieses bis in die

³ Joachim du Bellay, *Le Songe*, XIII, *Antiquités de Rome: contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine. Plus un songe ou vision sur le même sujet* (Paris: Société littéraire de France, 1919), 47. In der Übersetzung Joachim Du Bellay, *Die Ruinen Roms = Les Antiquitez de Rome*, übertragen von Helmut Knufmann, mit einem Vorwort von Frank-Rutger Hausmann, Schriften der Universitätsbibliothek Freiburg i.Br. 3 (Freiburg: Universitätsbibliothek, 1980), <http://www.freidok.uni-freiburg.de/data/7525>: „Viel herrlicher als jenes, das im Traume | Dem ersten Florentiner einst erschien, | Sah, da die Küste Latiums vor mir lag, | Ein Schiff ich weither aus den Fluten tauchen. || Doch plötzlich zog, so reicher Beute gierig, | Ein schlimmes Wetter fürchterlich herauf | Und schlug mit Nordwinds ungestümer Wucht | Auf dieses schönste aller Schiffe nieder. || Am Ende ließ der aufgebrauchte Sturm | In einem hinterhältig bösen Schlund | Die Pracht, die alles überstrahlt, versinken. || Ich sah den Schatz verderben in der Flut, | Das schöne Schiff, die Mannschaft allesamt – | Dann sah das Schiff ich wieder oben schwimmen.“

⁴ Vgl. Arturo Farinelli, *Dante e la Francia: dall'età media al secolo di Voltaire*, Bd. 1 (Genève: Slatkine Reprints, 1971), 421.

⁵ Christoph Hönig, *Die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt: der Topos, Texte und Interpretationen* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000); zu nautischen Bildern bei Petrarca vgl. Joachim Küpper, „Schiffsreise und Seelenflug: zur Refunktionalisierung christlicher Bilder-

Moderne – etwa Arthur Rimbauds *Bateau ivre* – reichende Bild eines bedrohten Subjekts, eines bedrohten Kollektivs.⁶ Die Ruinenästhetik in Du Bellays Traumvision-Sonetten eröffnet in aller Pracht, um Zerfall und Zerstörung umso anschaulicher zu machen.

*

**

Eben dieses Bild des schwankenden Schiffs wurde im Herbst 2015 häufig zitiert, kollektive Trauer und der Wille, die Gefahr zu überstehen, äußerten sich in den verschiedensten kulturellen Praktiken und sprachlichen Formeln, auf den Straßen wie in den sozialen Medien, so wie „Même pas peur“⁷ oder der von Laizisten sogleich kritisierte hashtag #PrayForParis.

Als Teil des Stadtbildes hatte Baron Haussmann nach den Revolutionswirren von 1848 den lateinischen Spruch in Paris eingeführt, und in der Dritten Republik findet man ihn auf zahlreichen Bauten, heute etwa auf den Kanaldeckeln der Stadt. Noch ohne Spruch, hatte Louis XIV das Wappen der corporation des Nautes für den Seinehandel übernommen und modifiziert, weshalb nach der Französischen Revolution zunächst darauf ganz verzichtet wurde. In einer lateinischen Zitatesammlung des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird der Stadtspruch historisch situiert:

FLUCTUAT NEC MERGITUR. (Il flotte sans être submergé.) Devise de la ville de Paris. Construite dans une île dont la forme offre quelque ressemblance avec la coque d'un navire, la vieille Lutèce avait pris pour armes un vaisseau. A une époque beaucoup plus rapprochée de nous, une devise fut ajoutée a ces *armes parlantes* : *Fluctuat nec mergitur*. C'était une allusion aux nombreux orages qui avaient soulevé les flots contre les flancs du navire sans pouvoir le submerger. Le choix d'un vaisseau est aussi attribué à une autre cause : les *nautes* ou marins parisiens, contemporains de César, furent l'origine de la puissante corporation des *Marchands de l'eau*, qui prit plus tard la dénomination de *hanse* et forma, par la suite, le corps municipal de Paris.

On a aussi comparé la forme de l'île de la Cité à celle d'un navire. Le navire représenté dans les armoiries de la ville, ne le voit-il pas ici, assemblé et mâté par les siècles ? Les mêmes magistrats, qui prodiguent avec orgueil la reproduction de ces armoiries et de leur devise, pourraient-ils détruire la configuration héraldique de l'île de la Cité ? Ne lui rendront-ils pas au contraire sa

welten in Petrarca's ‚Canzoniere‘ (Mit einem Post-Scriptum zur Singularität des Lyrikers Petrarca sowie zur epistemologischen Differenz von Literaturhistorie und Diskursarchäologie)“, *Romanische Forschungen* 105, Nr. 3–4 (1993): 256–81.

⁶ Vgl. Alexandre L. Amprimoz, „Du blason et du sonnet: sémiotique ruffaterrienne et Renaissance“, *Études littéraires* 20, Nr. 2 (1987): 101–16, cit. 113.

⁷ Vgl. Rudolf Balmer, „Bürgerrechte auf Halbmast“, *taz*, 17. November 2015, 4.

mâtre de flèches et de tourelles ? Ils ne voudront pas donner un démenti à la glorieuse devise, toujours vraie, malgré tant d'orages : *Fluctuat nec mergitur*.⁸

Auch in der Gegenwart wurde „*fluctuat nec mergitur*“ nicht erst 2015 in Bezug auf urbane Sicherheit verwandt, zum vierten Jahrestag der Anschläge vom 11. September bereits schrieb Lellouche im *Figaro*:

Or qu'a-t-on fait à Paris depuis le 11 septembre 2001 en termes d'information du public, d'exercices ou de préparation à de possibles attentats du type de ceux qui se sont produits à Londres ? Où sont les initiatives de l'actuel maire de Paris – dont je rappelle qu'il a été élu en mars 2001 – en ce domaine ? A ces questions, pourtant légitimes, ne répond que le silence d'un vide sidéral – et véritablement sidérant. *Fluctuat nec mergitur*, peut-être, pour l'instant en tout cas. En dehors d'afficher le portrait des otages sur le fronton de l'Hôtel de ville ou de dédier telle Nuit blanche aux victimes du terrorisme, l'action de la municipalité a été tout simplement inexistante [...].⁹

Die Blasons als Vorgänger unserer modernen Logos sind Identitätszeichen, die bis in die Heraldik des Mittelalters zurückreichen, was Yves Clerch aus Anlass der Anschläge erläutert:

Quelle est l'origine des blasons ? Il faut remonter au XII^e siècle, au temps des chevaliers. Pendant les tournois ou les guerres, ils étaient méconnaissables sous leur armure. Pour qu'on puisse les identifier, ils faisaient graver des symboles sur leur bouclier, des dessins stylisés, reconnaissables de loin. Les blasons ont orné les châteaux. Les bourgeois et les paysans aisés en ont installé sur leur demeure, puis les villes quand elles se sont affranchies de leur seigneur, les communautés, les corporations, et ce, dans toute l'Europe occidentale.¹⁰

Bei der Antrittsvorlesung im Collège de France von Patrick Boucheron im Dezember wurde der Spruch zum Beispiel politischer Allegorien wie dem berühmten Wandbild in Siena aus dem 14. Jahrhundert:

Des allégories politiques données à voir dans le palais communal de Sienne, quand rôde le spectre de la tyrannie (1338) aux objets triviaux (ce jeton de 1581

⁸ Stéphane Gachet, *Le Siècle*, in Pierre Larousse, *Fleurs latines des dames et des gens du monde ou Clef des citations latines que l'on rencontre fréquemment dans les ouvrages des écrivains français* (Paris : Larousse, 1894). Vgl. außerdem Henri Tausin, *Les Devises des villes de France: leur origine, leur historique, avec les descriptions des armoiries* (Paris: Champion, 1914), 128–30.

⁹ Pierre Lellouche, „Terrorisme : la menace urbaine. Après les attaques contre New York, Madrid et Londres, la ville de Paris est-elle suffisamment préparée ?“, *Le Figaro*, 10. September 2005, 16.

¹⁰ „Le blason de la commune : entretien avec Yves Clerch, héraldiste“, *Ouest-France*, 1. Februar 2016.

où apparaît la devise latine appelée à s'imposer à Paris, « fluctuat nec mergitur » et qui résonne en chacun au lendemain des attentats du 13 novembre), la sémiotique que propose l'historien dit assez que son « histoire des pouvoirs » se réinvente en marge des compilations académiques. Et c'est la raison pour laquelle l'entrée de Boucheron au Collège de France, alors qu'il a à peine 50 ans, est une formidable promesse.¹¹

Das künftige Café am Platz der Republik soll „Fluctuat nec mergitur“ heißen.¹² In der Tat hat die Formel auch schnell in den journalistischen Diskurs Eingang gefunden, so für Hollandes Regierung im Ausnahmezustand, als ein Boot im Unwetter:

François Hollande est là où il fallait qu'il soit pour espérer revivre. Ni plus, ni moins. Sa gauche est en lambeaux. Sa droite est gravement fissurée tandis que le FN installe, au forceps, un bipartisme dont il serait l'un des deux. Son parti a tout perdu, fors l'honneur. Son gouvernement, à quelques exceptions près, est un bateau sans quille. La logique voudrait donc que cet étrange équipage s'abîme, dès la prochaine tempête et Dieu sait s'il y en aura encore, d'ici au grand rendez-vous de 2017. Mais, en même temps, aussi surprenant que cela puisse paraître, après tant d'errance et de volte-faces, le président préside en montrant, après tant d'autres avant lui, que sa devise n'est peut-être pas la pire. *Fluctuat nec mergitur*.¹³

Aufschlussreich ist, wie produktiv die Formel bearbeitet, umgedeutet oder gar umgestellt wird, so in der Debatte um die Bildungsreform: „Notre éducation nationale, ce n'est plus *Fluctuat nec mergitur*, c'est plutôt *mergitur nec fluctuat*.“¹⁴ *Le Parisien* verknüpft den Spruch mit dem Schicksal der Syrienflüchtlinge:

« *Fluctuat nec mergitur* » [...] peinte au lendemain des attentats sur la palissade qui entoure le café Monde et Médias de la place de la République (XIe), il y a désormais une autre fresque géante, de 15 mètres de long. Elle rend hommage aux victimes d'une autre tragédie, celles du conflit syrien, obligées de fuir leur pays en guerre.¹⁵

¹¹ Philippe-Jean Catinchi, „La magistrale leçon inaugurale de Patrick Boucheron au Collège de France“, *Le Monde*, 20. Dezember 2015.

¹² „La devise de Paris, futur nom du café de la place de la République?“, *Le Parisien*, 11. Januar 2016.

¹³ François Bazin, „Hollande, l'ondulation sous les chocs“, *Le Figaro*, 10. Dezember 2015, 18.

¹⁴ Pierre Bonneyrat, „Enseigner l'islam au collège n'a rien de scandaleux“, *Le Figaro Online*, 13. Mai 2015.

¹⁵ Jérémy Chatet, „Un graff géant en hommage aux réfugiés syriens“, *Le Parisien*, 17. Februar 2016.

Eine Pariser Tagung zur digitalen Sicherheitstechnik im Dezember wählte den Stadtspruch zum Motto, wobei die Verknüpfung ausgerechnet mit der Marseillaise und dem neu gestarteten Star Wars Film eher irritieren dürfte:

Depuis les attentats, la startup-sphère bouillonne pour contribuer à la lutte anti-terroriste. Les jedis de la révolution numérique peuvent faire gagner la démocratie contre l'empire du mal. [...] « Aux armes, citoyens ! » Jamais, depuis les massacres du 7 janvier et du 13 novembre, nous n'aurons autant entendu ces paroles guerrières de la Marseillaise.¹⁶

So kam es mit dem übermäßigen Gebrauch des Mottos bald zu kritischeren Kommentaren, hierfür exemplarisch der Hinweis von Tahir Bekri, Trauer äußere sich besser in respektvollem Schweigen als in einer Welle von Slogans:

Plusieurs fois, depuis vendredi dernier, j'ai observé une minute de silence, cette vieille manière très digne de se recueillir en groupe, et de rendre hommage aux victimes, aux disparus. Je crois que je n'avais jamais à ce point ressenti à combien la minute de silence était préférable aux discours, aux anathèmes, et surtout aux slogans. Car le fait est que l'on cherche des slogans. « Je suis Charlie » avait fait florès, alors on voit émerger des « Fluctuat nec mergitur », et je ne sais quoi d'autre, qui me paraissent aujourd'hui totalement dérisoires et déplacés. Comme si le deuil devait absolument se cristalliser en formule. J'espère qu'il n'y aura pas de formule, qu'aucun slogan ne surgira de ces massacres.

Je me sens refuser les commodités compassionnelles fournies par les réseaux sociaux. Je les pense inadaptées au deuil, au recueillement, parce que je les trouve tapageuses, et que j'ai besoin d'un temps de silence et de retrait. Et pourquoi Facebook fournit-il des filtres bleu-blanc-rouge pour teinter les messages ? Ce ne sont pas les valeurs de la République française qui sont niées, c'est bien plus que ça : c'est le droit de vivre. C'est l'humanité qui est attaquée, pas la France.¹⁷

Historisch differenziert gab ferner Anne-Catherine Simon zu bedenken, welche politische Tradition sich in dem Spruch doch niederschläge:

Auch in den 1890er-Jahren schließlich, einer stabileren Phase der Dritten Republik, wollte man zumindest symbolisch an die monarchistische und kaiserliche Vergangenheit anknüpfen, ein Gefühl von Kontinuität vermitteln. Man hatte die Machtübernahme der revolutionären Pariser Kommune hinter sich, in den 1880er-Jahren waren liberale und antiklerikale Kräfte sehr stark, nun verfolgte man einen moderaten, links und rechts eher versöhnenden repu-

¹⁶ Philippe Mabile, „Nec Mergitur : le réveil de la Force“, *La Tribune*, 18. Dezember 2015.

¹⁷ Tahir Bekri, „Après la stupeur et l'émotion, la réflexion“, *L'Humanité*, 23. November 2015.

blikanischen Kurs. Und auch damals steckte Angst hinter dem Wahlspruch „Fluctuat nec mergitur“ – jene vor dem erstarkenden Sozialismus. Auch damals fühlte sich die Republik im Innersten gefährdet, auch damals war der Spruch ein Mutmacher. Für das Schiff Staat. Zeiten der Angst sind nicht unbedingt Zeiten, in denen die Lust auf Freiheit blüht. „Fluctuat nec mergitur“ war keine Freiheitsparole, sondern ein Ruf nach dem starken Staat. Was sie heute ist, muss sich noch weisen.¹⁸

In eigener Sache

Auch der Themenschwerpunkt der *Romanischen Studien* für 2016 zu den Neuen Kriegen im europäischen Gegenwartsroman gemeinsam mit Matteo Galli erhält mit den Flüchtlingsbewegungen traurige Aktualität, dazu mehr im kommenden Heft.

Die Reaktionen auf die Ausschreibung eines Sonderhefts zu 500 Jahren *Orlando furioso* gemeinsam mit Christian Rivoletti waren sehr erfreulich, wir planen eine Auswahl von 20 internationalen Beiträgen in italienischer, französischer, englischer und deutscher Sprache geführt, die im Begleitblog der Zeitschrift aufgeführt sind.¹⁹

Zur Planung des kommenden Hefts kann neben dem Schwerpunkt zur Internationalisierung des Lehramts eine internationale literaturwissenschaftliche Debatte vermeldet werden: Über die Streitschrift von William Marx, *La haine de la littérature* (Paris: Minuit, 2015), sind Interventionen aus Paris, Leuven und Basel zugesagt.²⁰

Erfreulich ist weiter, dass die Modern Language Association und Klapps Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft die Aufnahme der Beiträge der *Romanischen Studien* bestätigt haben.

Der Würzburger Romanist Christian Wehr, der im Laufe des Jahres 2016 nach und nach seine Arbeit als Mitherausgeber mit einem Schwerpunkt auf Iberoromanistik und Lateinamerikanistik aufnehmen wird, hat für diesen Bereich Kurt Hahn (Würzburg) und Matthias Hausmann (Wien) als Redaktionsassistenten gewonnen.²¹

Ein herzlicher Dank geht außerdem an den Präsidenten der Universität Regensburg, Prof. Dr. Udo Hebel, der für die Regensburger Redaktion Per-

¹⁸ Anne-Catherine Simon, „Fluctuat nec mergitur‘: der neu belebte Slogan der Pariser war einst kein Freiheitsruf, sondern ein Ruf nach dem starken Staat“, *Die Presse*, 17. November 2015.

¹⁹ <http://blog.romanischestudien.de/orlando-beitraege>.

²⁰ Vgl. <http://blog.romanischestudien.de/haine-de-la-litterature>.

²¹ <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/about/editorialTeam>.

sonalmittel zur Verfügung gestellt hat. Neben Jonas Hock verstärkt künftig Dominik Bohmann die Redaktionsassistenten.

Heft drei erscheint später als geplant, bedingt u.a. durch diese ganzen erfreulichen, aber arbeitsintensiven Umstände. Vielen Dank an dieser Stelle an die Beiträger/innen für Verständnis und Geduld. Heft vier wird deshalb mit rel. kurzem Abstand publiziert werden.

Romanistenlexikon im Entstehen

Frank-Rutger Hausmann hat sich bereit erklärt, auf den Seiten der *Romanischen Studien* aus seiner jahrzehntelangen Arbeit über die Fachgeschichte ein Romanistenlexikon²² zu erstellen, mit schätzungsweise 660 Einträgen. Während es für die Germanistik und die Anglistik vergleichbare Forscherdatensammlungen gibt, ist ein Romanistenlexikon seit Jahren beklagtes Forschungsdesiderat geblieben.

Frank-Rutger Hausmann, der bis zu seiner Entpflichtung Professor für Romanische Philologie an der Universität Freiburg war, hat die Geschichte der Romanistik und der Philologien als Forschungsfeld in den letzten Jahren kontinuierlich ausgebaut, mit recherchéintensiven Forschungen in den Archiven und mit viel beachteten Publikationen dazu. Das Vorhaben wird im Detail diskutiert im Fachaufsatz:

Frank-Rutger Hausmann, „Den ‚zementierten Gründungsmythos Friedrich Diez‘ aufbrechen, oder Braucht die deutschsprachige Romanistik ein Romanistenlexikon?“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Februar 2016), hrsg. von Henning Krauss.

Die Publikation ist parallel geplant als printähnliches digitales Dokument und als Datenbank, die somit nachhaltig konsultiert, aktualisiert und erweitert werden kann. Das Romanistenlexikon wird kostenfrei in Open Access gelesen werden können.

Während Prof. Dr. Frank-Rutger Hausmann für den Inhalt verantwortlich zeichnet, übernimmt Priv.Do. Dr. Kai Nonnenmacher mit der Redaktion der *Romanischen Studien* die Herausgabe, die technische Verantwortung für die digitale Publikation und redaktionelle Vernetzung der Daten mit Unterstützung von Dominik Bohmann, für die Sprachwissenschaften außerdem Dr. Alexander Kalkhoff.

²² Genauer: *Romanistenlexikon: Verzeichnis der im deutschen Sprachraum tätig gewesenen oder aus dem deutschen Sprachraum stammenden Romanistinnen und Romanisten.*

Die Arbeit entsteht zudem in Kooperation mit dem Universitätsarchiv der Universität Augsburg, wo mit Unterstützung des Archivleiters Dr. Werner Lengger in den letzten Jahren sukzessive Vorlässe und Nachlässe deutscher Romanisten in einem Romanistenarchiv ihren Platz gefunden haben. Das Hugo Schuchardt-Archiv in Graz mit Prof. Dr. Bernhard Hurch übernimmt eine Vernetzung beider Datenbanken.

Zu diesem Heft

SEKTIONEN Die Isolierung Kubas im Verlauf des Kalten Krieges weicht in diesem Jahr einer Normalisierung, was Andrea Gremels zum Anlass nahm, als Gastherausgeberin eine Sektion zusammenzustellen, die den Wandel aus Sicht der Literatur, des Kinos, der Wirtschaftsbeziehungen usw. sichtet (vgl. das Vorwort ab Seite 23).

Eine zweite, kleine Sektion ist aus drei Perspektiven dem 2015 erschienenen Roman *Soumission* von Michel Houellebecq gewidmet. Wolfgang Asholt hat eine Werkeinordnung unter dem Zeichen von Political Correctness und Terrorismus vorgenommen. — Agnieszka Komorowska sichtet die französische und deutsche Rezeption des Romans im Kontext der Mannheimer Forschergruppe „Aufstieg der Referenzialität: literarische Autorschaft und publizistische Öffentlichkeit“. — Kai Nonnenmacher verschiebt den Fokus vom Islam auf den französischen Katholizismus, hier der Konversion von Huysmans, und vergleicht das Buch mit Emmanuel Carrères *Le Royaume*.

ARTIKEL Sind mit Houellebecq die Migrationsbewegungen als Machtübernahme beschrieben, so eröffnet die Rubrik der Einzelfachaufsätze mit Désirée Schyns' Lektüre von vier frankophonen Autoren (Sansal, Ben Jelloun, Enard und NDiaye), die die Flucht übers Mittelmeer, die „Harraga“, behandeln. — Pierre Halen stellt mit Paul Nougé den belgischen Surrealismus und seine Erotika vor.

LEKTÜREN Die eigentliche Eröffnung der künftig regelmäßigen Balzac-Lektüren, die gemeinsam mit Reto Zöllner herausgegeben werden, setzen dank Dominique Massonnaud die *Illusions perdues* an den Anfang. — André Vanoncini liest Balzacs *Une ténébreuse affaire* als Beginn des modernen Kriminalromans und zeigt die intertextuellen Bezüge im Roman *Terminus Iéna* von Jean Amila auf. — Von deutscher Seite eröffnet Stephan Leopold mit dem Proustschen Protagonisten Charlus und seiner enthusiastischen Balzac-Lektüre.

LAND, KULTUR, MEDIEN In der medien- und kulturwissenschaftlichen Rubrik liefert Wolfram Nitsch zunächst eine raumtheoretische Lektüre der komischen Nicht-Orte in den Filmen von Jacques Tati. — Barbara Vinken hat sich die doppelte Madame Bovary-Parodie des Comics von Posy Simmonds und der Verfilmung von Anne Fontaine aus (*life style*-)ökonomischer Perspektive genähert. — Als ein Beispiel einer im Editorial von Heft zwei vorgeschlagenen europäischen Perspektive werden hier mit einem Bericht des Arbeitskreises „Europa – Politisches Projekt und kulturelle Tradition“ der Fritz Thyssen Stiftung die bisherigen und geplanten Aktivitäten unter der Leitung von Andreas Kablitz und Otfried Höffe von den Projektmitarbeitern (Bürgel/Hildt) präsentiert. — Der inzwischen in ganz anderen Kontexten allgegenwärtige Begriff der Willkommenskultur wird im Schlussbericht eines Regensburger Projekts zu hochqualifizierten Spaniern von Ralf Junkerjürgen vorgestellt. — Der italienische Soziologe Marco Omizzolo der Koop. In Migrazione schließlich hat den Umgang mit Migranten in Italien exemplarisch untersucht.

GESCHICHTE DER ROMANISTIK In der fachgeschichtlichen Rubrik berichtet Monique Bernard von einer Metzger/Göttinger Tagungs Kooperation von N. Brucker und F. Meier aus Anlass des Doppeljubiläums von Charles de Villers (1765–1815), einer romanistischen Mittlerfigur zwischen Frankreich und Deutschland. — Die Sektion „Schnittstelle(n) (der) Philologie“ des Münsteraner Kongresses der Frankoromanisten wird von den Leitern Luca Melchior, Johannes Mücke und Verena Schwägerl-Melchior ausgewertet. An ihr nahm auch der inzwischen verstorbene Kollege und leidenschaftliche Fachgeschichtler Wulf Oesterreicher teil.

ARS LEGENDI Die Romanistin und Lehrerin Monika Neuhofer hat die von Wolfram Aichinger in Heft zwei eröffnete Debatte zur „Abschaffung der Literatur“ aus schulischer Sicht aufgegriffen, um eine Kompetenzorientierung des Fremdsprachenunterrichts auf die Rolle der Bildung und Literatur hin zu diskutieren, eine Sprache ohne Kultur? — Christine Michler hat die italienische Filmkomödie *La scuola più bella del mondo* auf ihre Verwendbarkeit für den Italienischunterricht hin besprochen.

REZENSIONEN Ohne die Rezensionen im einzelnen zu erläutern, haben sich in diesem Heft u.a. lockere Schwerpunkte im Bereich der Bezüge zur italienischen Theater- und Musikgeschichte ergeben, außerdem zur Verarbeitung von Traumata, Kriegen bzw. der Shoah.

ESSAY UND KRITIK Der Schriftsteller und Herausgeber Gian Mario Villalta hat der Zeitschrift einen Essay über den Poeten Andrea Zanzotto und seine Phantasmen des Ersten Weltkriegs zur Verfügung gestellt.

FORUM Das Forum gratuliert dem Romanischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel mit einem Bericht zu den Feierlichkeiten durch Elmar Eggert. Die Kieler Kollegen haben dankenswerterweise der Zeitschrift erlaubt, eine der Festreden vorab zu publizieren: Bernhard Teuber nimmt das Motto des Tags der Romania „Diversités toujours“ zum Anlass einer historisch-methodologischen Reflexion über Diversität und Konvergenz der bzw. in der Romanistik. — Christian Reidenbach hat an der Hallenser Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung der Aufklärung mit Blick auf ihr Vorhaben einer ‚historischen Narratologie‘ des 18. Jahrhunderts teilgenommen. — Aus der Mannheimer Sektion des Deutschen Romanistentags „Affektökonomien im 18. und 19. Jahrhundert (Frankreich, Spanien)“ berichten die Leiterinnen Susanne Schlünder und Andrea Stahl. — Jan Söffner schließlich war bereit, das digitale Forschernetzwerk *Academia.edu* den deutschen Romanisten vorzustellen, das bereits zu intensiver internationaler Vernetzung von Forschern durch die Onlinepublikation ihrer Aufsätze führt, aber in Deutschland noch nicht in vergleichbarem Maße bekannt ist.

SEKTIONEN

Cuba: ¿Tránsito o cambio?

Prefacio/Vorwort	23
Andrea Gremels	
De la <i>actualización</i> del paradigma autobiográfico en la literatura cubana . . .	37
Reinier Pérez-Hernández	
Cómo hacer cine hoy en Cuba	61
Prostitución y coproducción en LA PELÍCULA DE ANA	
Karen Genschow	
Recent Changes in U.S.-Cuba Relations	85
Implications for the Cuban-American Community	
Jorge Duany	
¿Cuándo estará Cuba “en su punto”?	91
Entrevista a Milena Rodríguez Gutiérrez	
Andrea Gremels	
Bailando con el enemigo/Tanz mit dem Feind	101
William Navarrete	

Prefacio/Vorwort

Andrea Gremels (Fráncfort del Meno)

PALABRAS CLAVE: Cuba; Estados Unidos; relaciones diplomáticas; Guerra Fría; cambio cultural

SCHLACWÖRTER: Kuba; US-amerikanisch-kubanische Beziehungen; Kalter Krieg; Kultureller Wandel

Cuba: ¿Cambio o tránsito?

La maldita circunstancia del agua por todas partes me obliga a sentarme en la mesa del café. Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer hubiera podido dormir a pierna suelta.¹

Con estos versos empieza el famoso poema “La isla en peso” del poeta, narrador y dramaturgo cubano Virgilio Piñera, autor censurado y excluido del canon de la literatura cubana durante décadas y que sólo a principios de los años noventa pudo volver a ser oficialmente leído en la isla. En el contexto actual, el poema –que él escribió en 1941, mucho antes de la Revolución cubana– transmite la autopercepción insular de los cubanos: El “agua por todas partes” es el obstáculo que imposibilita la salida y la conexión con el mundo de afuera. Los versos remiten simbólicamente a una sensación de aislamiento, no solamente por el hecho geográfico de que Cuba es una isla. Después de la Revolución de 1959 y tras la consolidación de un Estado socialista, Cuba fue aislada –por lo menos del vecino Estados Unidos que impuso un embargo a la isla en 1960. Éste, al principio un simple embargo comercial, se fue recrudeciendo a lo largo de todos estos años, hasta afectar también las relaciones económicas y diplomáticas. Al mismo tiempo Cuba se encontró entre los frentes de la Guerra Fría y así desempeñó también el papel del “*global pla-*

¹ Virgilio Piñera, “La isla en peso,” en: *Poesía y Crítica* (México D.F.: Cien del Mundo, 1994), 45, traducción mía.

yer”.² La Crisis de los Misiles, que casi desencadenó una tercera guerra mundial, tuvo lugar 45 años atrás y parece que ha llegado el tiempo de superar las posiciones antagónicas, que hace de Cuba el último bastión de la Guerra Fría—o el penúltimo, si contamos con el inefable régimen de Corea del Norte—después del colapso del bloque del Este y la caída del muro de Berlín.

De hecho, se difunden buenas noticias desde Cuba. En enero de 2013 se aprobó una nueva regulación migratoria, que permite a todos los cubanos viajar fuera sin necesidad de los costosos y burocráticos permisos oficiales. Dos años después se anuncia la flexibilización del embargo económico y comercial de los Estados Unidos. Y, entre uno y otro, el gobierno cubano ha comenzando a implementar reformas en relación con la economía, dando espacio a la iniciativa y al capital privados. Y desde la segunda mitad del año 2015 hay cada vez más noticias. En mayo los Estados Unidos retiraron a Cuba de su lista de países que patrocinan el terrorismo. Con la visita de John Kerry, el secretario de Estado, en agosto, se reabrió la embajada estadounidense y volvió a ondear la bandera de ese país, arriada en 1961; y poco después, Raúl Castro emprende un viaje a los Estados Unidos para dar su primer discurso en la ONU, el 28 de septiembre. Y en este mismo mes, el papa Francisco que apoya el acercamiento entre ambos países, viaja a la isla y sirve como intermediario entre Castro y Obama.³

Los medios internacionales suscitan la esperanza de que por fin Cuba salga de su aislamiento. Pero ¿constituye la reanudación de las relaciones diplomáticas entre ambos países un acto meramente simbólico? ¿Qué cambios se originarán realmente? ¿O permanecerá la Cuba del régimen ‘revolucionario’ de los hermanos Castro desde hace 56 años en una situación de tránsito, un estado perpetuo de espera por la próxima crisis o por un cambio de sistema aún por llegar?

Aguardando el cambio: esto vale especialmente para la diáspora cubana, que crece continuamente. En todo el mundo se han formado nuevos centros de la cultura cubana—desde Estados Unidos hasta España, desde Francia hasta Venezuela—. Para los cubanos en el exilio, la patria perdida se ha vuelto un lugar de añoranza utópico, que aún tiene que transformarse nuevamente en un espacio habitable. Las fronteras insuperables permanecen, en espe-

² Ottmar Ette usa el término “*global player*” para describir los movimientos transversales, que determinan la historia cultural de Cuba desde el principio. Ottmar Ette, *Zwischen Welten Schreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz* (Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2005), 161.

³ “Papst will US-kubanisches Verhältnis verbessern,” *ZEIT online*, 19 de septiembre del 2015, <http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-09/franziskus-papst-reise-kuba-usa>.

cial para aquellos que no pueden regresar a Cuba por razones políticas. Para muchos de ellos, la isla está paralizada, sin esperanza de cambios y en una situación opresiva. Y viceversa, la isla caribeña suscita la añoranza y la nostalgia en los turistas que cada año inundan la isla, pues para ellos se trata de una detención del tiempo. Cansados de vivir en un mundo capitalista cada vez más acelerado, ven a Cuba como un lugar de refugio, que despierta el recuerdo de tiempos diferentes y donde encuentran una sociedad socialista muchas veces hasta mitificada y romantizada. Pero la vida de muchos cubanos en la isla está todavía determinada por las necesidades y la confrontación cotidiana con la escasez de todo tipo. Todo se ha vuelto cuestión de acceso a la “moneda dura”: el *peso cubano convertible* (CUC) es el medio de pago para conseguir bienes de consumo de valor más alto, comida importada y acceso a internet. Y hay que preguntarse si esta flexibilización del embargo y la reanudación de las relaciones diplomáticas contribuirán a cambiar estas circunstancias.

Observando la producción literaria y cultural de la isla, se nota que en ella se reflexiona sobre todo ello desde hace tiempo. Se habla del cambio desde el comienzo del “período especial en tiempos de paz”, que siguió al colapso del bloque del Este y que marcó la crisis económica más aguda de la Cuba ‘revolucionaria’.⁴ El “período especial” originó al mismo tiempo una crisis ideológica, cuando los cubanos perdieron toda confianza y les hizo caer como “seres ingrátidos” en un espacio inseguro, como escribe Odette Casamayor-Cisneros con respecto a las visiones del mundo planteadas en muchas novelas de la literatura cubana contemporánea.⁵ Con la caída de las verdades y promesas proclamadas por la Revolución, se abre la era postsoviética, que para el régimen revolucionario significa una apertura ideológica. Desde entonces se les permite a autores, artistas y cineastas cubanos criticar la situación en el país, pero hasta cierta medida. Y esta apertura tiene repercusiones económicas, no sólo porque la isla se abre al turismo, que ocurrió a partir de la mitad de los años noventa. A la inversa, los cubanos se marchan de la isla, se siguen marchando de la isla, no solo en aviones o en balsas, a través del mar, en una peligrosa travesía que tuvo su punto culminante en aquel éxodo masivo y dramático de la así llamada “crisis de los balseros” de 1994, sino también a través de sus producciones culturales. Los escritores cubanos, tan-

⁴ Ver la entrevista con Milena Rodríguez en este dossier, p. 91.

⁵ Odette Casamayor-Cisneros, *Utopía distopía e ingrátidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana* (Madrid/Fránkfort: Iberoamericana/Vervuert, 2012), 19, 21.

to dentro como fuera de la isla, penetran el mercado internacional de libro. En este contexto Esther Whitfield propone un *New Cuban Boom* para hablar del gran número de novelas con que escritoras y escritores cubanos confrontan los problemas del período especial, dirigiéndose al mismo tiempo a un público extranjero.⁶ En 2000, Yvette Sánchez ya tituló su artículo sobre la literatura cubana contemporánea como “Esta Isla se vende”,⁷ certificando de esta manera que la Cuba socialista parece saber bien cómo sacar provecho económico de su crisis permanente.

La Cuba postsoviética, aparentemente dispuesta a tomar el camino hacia el capitalismo desde el comienzo de este año al estrecharle la mano al enemigo ‘americano’, cultivado durante décadas por la propaganda antiimperialista, radica contradictoriamente entre detención y movimiento, entre aislamiento y apertura, entre cambio y tránsito. Volviendo a los versos de Piñera, uno se puede preguntar cuánto pesa la isla, adónde flota, o si ya es arrastrada por la corriente.

Las contribuciones de este dossier discuten estas contradicciones desde distintas perspectivas, especialmente desde el cine y la literatura, pero también desde la sociología literaria y la antropología. Reinier PÉREZ-HERNÁNDEZ (Fráncfort del Meno – La Habana) analiza desde un punto de vista tanto retrospectivo como prospectivo, cómo Cuba se recuerda y se recordará de su historia ‘revolucionaria’. Considerando en este contexto la autobiografía, Pérez-Hernández muestra cómo este género se ha desarrollado en Cuba y qué tabúes y obstáculos enfrentó entre los años sesenta y ochenta, y de qué manera estas “escrituras del yo” comenzaron a revivir en las últimas décadas del xx y principios del XXI. Como textos de la memoria personal y colectiva, las historias de estas autobiografías confrontan la historiografía oficial con otras versiones y con visiones alternativas.

Con el ejemplo de LA PELÍCULA DE ANA (2012) del director cubano Daniel Díaz Torres, Karen GENSCHOW (Fráncfort del Meno) trabaja el cine cubano transnacional. Esta película es una coproducción cubano-austriaca, que trata el tema omnipresente de la prostitución en su forma específicamente cubana, el *jineterismo*. Genschow observa la relación entre Cuba y Europa, que se

⁶ Esther Whitfield, *Cuban currency: the dollar and ‘special period’ fiction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

⁷ Yvette Sánchez, “Esta isla se vende’: proyecciones desde el exilio de una generación ¿desilusionada?,” en *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, ed. Ottmar Ette y Janett Reinstädler (Fráncfort/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2000), 163–76.

caracteriza por una desigualdad económica, y destaca los deseos recíprocos suscitados por ambos lados. La representación filmica que exhibe la *jinetera* cubana de manera exotizante para un público europeo, va acompañada por una reflexión de la figura principal de Ana sobre su propia puesta en escena y la propia imagen que transmite de Cuba. Sin embargo, la coproducción transnacional muestra también la capitalización creciente de Cuba, que se vende a un mercado europeo como producto exótico-deseable, no sólo filmicamente, sino también con respecto a sus mujeres.

También desde una perspectiva transnacional Jorge DUANY (Miami) ofrece un breve análisis de las relaciones comerciales entre los Estados Unidos y Cuba. En este contexto, acentúa el papel que la población cubano-americana desempeña en el establecimiento y la expansión del sector privado que se ha formado en la isla con la apertura reciente. La gran mayoría de los así llamados *cuentapropistas* trabajan como taxistas, dueños de cafeterías, bares o restaurantes privados (*paladares*), o casas particulares. Muchos reciben el capital de lanzamiento para estos negocios a través de las remesas de sus familiares que viven en el extranjero. En el caso Cuba-Estados Unidos, Duany constata la necesidad de regular estas relaciones comerciales transnacionales, que en su mayor parte son aun informales, y observa al mismo tiempo que los cubano-americanos mantienen una actitud reservada y hasta crítica con respecto a un levantamiento del embargo, lo que se debe a la posición política de algunos cubanos exiliados frente al régimen de Castro.

La entrevista con Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ explicita las implicaciones del cambio en Cuba para los escritores dentro y fuera de la isla. Rodríguez Gutiérrez, que vive como poeta y crítica literaria en España, reflexiona sobre los movimientos transnacionales de la diáspora cubana desde una perspectiva histórico-literaria y personal y considera la posibilidad de un cambio de rumbo con respecto a la constitución del canon literario de Cuba, que todavía se caracteriza por omisiones y exclusiones. En este contexto, la apertura le parece aun muy “tímida e incompleta”. En su opinión, sólo una transformación más profunda, que implique la democratización política –y también mental–, iniciaría un cambio verdadero.

¿Cambio? ¡Imposible! Esta es la posición inequívoca de William NAVARRETE en su cuento “Bailando con el enemigo”, que relata el encuentro de un variopinto grupo de cubanos en una fiesta privada en París. Para Mario, el protagonista, el régimen castrista es una “familia de momias”, una dinastía siniestra y petrificada, que los cubanos tienen que aguantar sin esperanza.

Todos ya están muertos: esta visión de una sociedad completamente exánime se expresa en el relato alegóricamente. De manera sarcástica, Navarrete llama a los cubanos Pancracianos, evocando así a San Pancracio, mártir del siglo III d. C. que por su fe cristiana fue decapitado por los romanos. No obstante, si el protagonista baila por pura casualidad y sin saberlo con la nieta de la “momia” Fidel Castro en una sincronización y armonía perfecta, ¿por qué existen fronteras que claramente separan a amigos de enemigos desde el principio?

Las contribuciones de este dossier muestran las múltiples perspectivas aplicadas para pensar la tensión entre cambio y tránsito en Cuba. De todas formas, el cambio no solamente aparece como una posibilidad en el futuro, sino que ya se ha desencadenado. La isla se encuentra en el camino hacia fuera, aunque todavía esté frenada en sus movimientos y desarrollos. Por sus relaciones transversales y transnacionales, Cuba se halla en el mundo y aun permanece dentro de sus fronteras. Las viejas polaridades y posiciones antagónicas permanecen, aun cuando se están reblandeciendo. Queda por esperar que la discusión de lo que está ocurriendo en la actualidad abra nuevas visiones con respecto al país, tal como se presenta hoy y tal como debe ser modelado en el futuro.

*

**

Kuba: Wandel oder Transit?

Die verdammte Tatsache des Wassers überall
 zwingt mich dazu, an einem Kaffeetisch Platz zu nehmen.
 Wenn ich nicht daran dächte, dass das Wasser mich wie ein Krebs umgibt,
 hätte ich mit heraushängendem Bein schlafen können.⁸

Mit diesen Versen beginnt das berühmte Gedicht „La isla en peso“ [Das Gewicht der Insel] des kubanischen Dichters und Theaterschriftstellers Virgilio Piñera, der durch die Zensur über Jahrzehnte aus dem Kanon der kubanischen Literatur ausgeschlossen wurde und erst zu Beginn der 1990er wieder offiziell auf der Insel gelesen werden kann. Im aktuellen Kontext vermittelt das Gedicht, das er 1941, also lange vor der kubanischen Revolution schrieb, das insulare Selbstbild der Kubaner: Das Wasser auf allen Seiten führt zu einem Gefühl des Eingeschlossen- und Umzäunt-Seins, es versperrt den Kubanern den Zugang nach Außen und den Anschluss an die Welt. So verweisen diese Verse symbolhaft auch auf den Zustand der Isolation, die nicht nur durch die geographische Tatsache gegeben ist, dass es sich bei Kuba um eine Insel handelt. Im Zuge der kubanischen Revolution von 1959 und der Konsolidierung eines sozialistischen Staates wurde Kuba isoliert – zumindest von seinem Nachbarn, den Vereinigten Staaten, die 1960 ein Handelsembargo auf der Insel verhängten. Das Embargo, das zunächst nur die Handelsbeziehungen betraf, verhärtete sich in all den Jahren und schädigte dann auch die wirtschaftlichen und diplomatischen Beziehungen. Gleichzeitig geriet Kuba mitten in die Fronten des Kalten Krieges und nahm dadurch auch die Rolle eines „*global player*“ ein.⁹ Die Kubakrise, die fast zum Ausbruch eines dritten Weltkrieges geführt hätte, liegt nun schon fast 45 Jahre zurück, und es scheint, als wäre es nun tatsächlich an der Zeit, die alten Fronten zu überwinden, die Kuba nach dem Zusammenbruch des Ostblocks und dem Fall der Berliner Mauer zur letzten Bastion – bzw. zur vorletzten, wenn man das unerschütterliche Regime Nordkoreas dazuzählt – des Kalten Krieges macht.

⁸ „La maldita circunstancia del agua por todas partes | me obliga a sentarme en la mesa del café. | Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer | hubiera podido dormir a pierna suelta.“ Virgilio Piñera, „La isla en peso,“ in *Poesía y Crítica* (México D.F.: Cien del Mundo, 1994), 45, Übers. der Verf.in.

⁹ Ottmar Ette verwendet den Begriff des „*global player*“ für Kuba, um die transversalen Bewegungen zu beschreiben, die die kubanische Kulturgeschichte von Beginn an bestimmt. Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005), 161.

Und tatsächlich hört man gute Nachrichten aus Kuba. Im Januar 2013 wurde die neue Reiseregulierung beschlossen, die allen Kubanern ermöglicht, ohne die finanziell und bürokratisch aufwendigen, offiziellen Genehmigungen auszureisen. Zwei Jahre später wird nun das Handelsembargo gelockert. Und in der Zwischenzeit hat die kubanische Regierung auch damit begonnen, wirtschaftliche Reformen einzuführen, die der Bevölkerung private Initiativen und Kapitalanlagen ermöglichen. Zur zweiten Hälfte dieses Jahres hin häufen sich die Berichte über Kuba: Im Mai streichen die USA Kuba von der Terrorliste und die diplomatischen Beziehungen zwischen beiden Ländern werden wieder aufgenommen. Bei dem Besuch des Außenministers John Kerry wurde die Botschaft der USA auf Kuba wieder geöffnet und die amerikanische Flagge erstmals seit 1961 gehisst. Kurze Zeit später tritt Raúl Castro seine Reise in die USA an, um dort am 28. September 2015 seine erste Rede vor der UN-Vollversammlung zu halten. Im gleichen Monat bereist Papst Franziskus die Insel. Er begrüßt die Annäherung beider Länder und übt sich als Vermittler zwischen Castro und Obama.¹⁰

In den internationalen Medien wird die Hoffnung beschworen, dass Kuba nun aus der Isolation heraustritt. Doch handelt es sich bei der Wiederaufnahme der diplomatischen Beziehungen um einen rein symbolischen Akt? Inwiefern bieten die neuesten Entwicklungen Anlass, tatsächlich von einem Wandel zu sprechen? Wird Kuba durch das seit nunmehr 56 Jahren fortbestehende Revolutionsregime der Castro-Brüder nicht vielmehr im andauernden Transit verbleiben, in Aussicht auf die nächste Krise oder eines auf sich warten lassenden Systemwechsels?

Warten auf den Wandel: Dies gilt vor allem für die kubanische Diaspora, die stetig wächst und durch die – von den USA bis nach Spanien, von Frankreich bis nach Venezuela – weltweit neue Zentren kubanischer Kultur entstanden sind. Für die Kubaner im Exil ist ihre verlassene Heimat zu einem utopischen Sehnsuchtsort geworden, der erst wieder bewohnbar gemacht werden muss. Für diejenigen, denen aus politischen Gründen die Rückkehr verwehrt bleibt, bestehen die unüberwindbaren Grenzen weiterhin. Die Situation auf Kuba nehmen sie als einen in seiner Unveränderlichkeit bedrückenden Stillstand wahr. Umgekehrt weckt die Karibikinsel die nostalgische Sehnsucht nach einer stillgestandenen Zeit bei den vielen Touristen, die jährlich die Insel überfluten. Die vom beschleunigten Kapi-

¹⁰ „Papst will US-kubanisches Verhältnis verbessern,“ *ZEIT online*, 19. September 2015, <http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-09/franziskus-papst-reise-kuba-usa>.

talismus ermüdeten Besucher betrachten Kuba als Zufluchtsort, der sie an andere Zeiten erinnert und wo sie auf die Welt eines nicht selten verklärten Sozialismus treffen. Die Lebensrealität vieler Kubaner auf der Insel ist jedoch weiterhin von Versorgungsengpässen und der täglichen Konfrontation mit Knappheiten aller Art bestimmt. Eine entscheidende Rolle spielt dabei der Zugang zur harten Währung, dem *peso cubano convertible* (CUC), das Zahlungsmittel für höherwertige Konsumartikel, importierte Lebensmittel und Internetzugang. Und es bleibt fraglich, ob die Lockerung des Handelsembargos oder die Wiederaufnahme diplomatischer Beziehungen etwas an diesen Umständen ändern wird.

Betrachtet man die kulturelle und literarische Produktion der Insel, so findet man darin schon länger den Wandel reflektiert. Von ihm ist mit dem Beginn des *período especial en tiempos de paz* bereits die Rede. Die „Spezialperiode“ folgte auf den Zusammenbruch des Ostblocks und markierte die größte ökonomische Krise des ‚revolutionären‘ Kubas.¹¹ Damit einhergehend geriet die Insel auch in eine ideologische Krise, die den Kubanern jede Gewissheit genommen und sie wie „schwerelose Wesen“ in einen unsicheren Raum des Irgendwo gestürzt hat, so Odette Casamayor-Cisneros im Hinblick auf die Vision von Welt, wie sie in vielen Romanen der kubanischen Gegenwartsliteratur entworfen wird.¹² Mit der Erschütterung der von der Revolution proklamierten Wahrheiten und Versprechen wird auf Kuba die postsowjetische Phase eingeläutet, die für das Revolutionsregime eine ideologische Öffnung bedeutet. Ein gewisses Maß an Kritik an der Situation im Land wird den Schriftstellern, Künstlern und Filmemachern fortan zugestanden, allerdings nur bis zu einem bestimmten Punkt. Und mit dieser Öffnung vollzieht sich auch ein ökonomischer Wandel auf Kuba: Denn nicht nur öffnet sich die Karibikinsel seit Mitte der 1990er Jahre dem Tourismus. Umgekehrt strömen die Kubaner nach draußen, und sie wandern weiterhin aus, nicht nur in Flugzeugen oder auf Flößen über das Meer, ein gefährliches Unterfangen, das mit der massenhaften Auswanderungswelle, der so genannten „Krise der Bootsflüchtlinge“ („*crisis de los balseros*“) im Jahre 1994 eine gewisse Dramatik aufwies, sondern auch mit ihren kulturellen Produktionen. Ob von innerhalb der Insel oder als Teil der Diaspora: kubanische SchriftstellerInnen drängen auf den internationalen Buchmarkt. Esther Whitfield prägt

¹¹ Vgl. Interview mit Milena Rodríguez in dieser Sektion, S. 91.

¹² Odette Casamayor-Cisneros, *Utopía distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012), 19, 21.

in diesem Zusammenhang den Begriff des *New Cuban Boom* und umfasst damit die Werke der AutorInnen, die sich mit dem *período especial* auseinandersetzen und sich dabei an einem ausländischen Lesepublikum orientieren.¹³ Mit „Esta Isla se vende“, betitelt Yvette Sánchez bereits im Jahr 2000 ihren Artikel zur kubanischen Gegenwartsliteratur.¹⁴ Es scheint, als könne das sozialistische Kuba aus seiner Dauerkrise in mancher Hinsicht ganz gut Kapital schlagen.

Das postsowjetische Kuba, das seit Beginn dieses Jahres auch offiziell den Weg in Richtung Kapitalismus einzuschlagen bereit ist, indem es dem jahrzehntelang durch antiimperialistische Parolen kultivierten ‚amerikanischen‘ Feind die Hand entgegenstreckt, befindet sich im Spannungsfeld von Stillstand und Bewegung, von Isolation und Öffnung, von Aufbruch und Transit, von gleichzeitiger Eingrenzung und Entgrenzung. Kehrt man also zu den Versen Piñeras zurück, so ließe sich fragen: Wie schwer wiegt die Insel? Wo treibt sie hin? Oder ist sie schon längst dabei fortzuschwimmen?

Die Beiträge dieser Sektion diskutieren diese Widersprüchlichkeiten aus unterschiedlichen Perspektiven, insbesondere der Literatur und des Films, aber auch aus literatursoziologischer und kulturanthropologischer Sicht. Reinier PÉREZ-HERNÁNDEZ (Frankfurt – Havanna) stellt sowohl retrospektiv als auch prospektiv die Frage, wie sich Kuba an seine revolutionäre Geschichte erinnert und erinnern wird und nimmt dafür das Genre der Autobiographie in den Blick. Pérez-Hernández untersucht dessen literatur- und sozialgeschichtliche Entwicklung auf Kuba, zeigt auf, welchen ideologischen Hindernissen und Tabus es in der Zeit zwischen den späten 1960er bis in die 1980er Jahre hinein ausgesetzt war und inwiefern die so genannten „escrituras del yo“ in den letzten Jahrzehnten des 20. Jh. und zu Beginn des 21. Jh., dieser Zeit des Umbruchs und Aufbruchs vieler kubanischer SchriftstellerInnen in die Diaspora, neu aufkeimen. Als Texte des personalen und kollektiven Gedächtnisses rütteln diese Autobiographien an der offiziellen Geschichtsschreibung Kubas und konfrontieren sie durch ihre Geschichten mit anderen Versionen und Visionen.

¹³ Esther Whitfield, *Cuban currency: the dollar and ‚special period‘ fiction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

¹⁴ Yvette Sánchez, „Esta isla se vende: proyecciones desde el exilio de una generación ¿desilusionada?“, in *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, hrsg. von Ottmar Ette und Janett Reinstädler (Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2000), 163–76.

Am Beispiel von *LA PELÍCULA DE ANA* (2012) des kubanischen Regisseurs Daniel Díaz Torres beschäftigt sich Karen GENSCHOW (Frankfurt) mit dem transnationalen, kubanischen Kino. Die österreichisch-kubanische Koproduktion behandelt das omnipräsente Thema der Prostitution in seiner spezifisch kubanischen Ausprägung, dem *jinetismo*. Genschow zeigt auf, welche Formen des wechselseitigen, von ökonomischer Ungleichheit geprägten Begehrens sowohl bei den Kubanern als auch bei den Europäern geweckt werden. Die filmische Darstellung einer exotistischen Zurschaustellung der kubanischen *jinetera* für ein europäisches Publikum geht gleichzeitig mit einer Reflexion der eigenen Selbstinszenierung und ‚Authentizität‘ einher, wie sie die Hauptfigur Ana vollzieht. Die transnationale Koproduktion setzt sich damit nicht zuletzt mit der zunehmenden Kapitalisierung Kubas auseinander, das sich sowohl filmisch als auch in Bezug auf seine Frauen als exotisch-begehrliches Produkt an den europäischen Markt verkauft.

Auch Jorge DUANY (Miami) nimmt eine transnationale Perspektive ein und gibt einen kurzen Einblick in die Geschäftsbeziehungen zwischen Kuba und den USA. Dabei betont er die Rolle der US-kubanischen Bevölkerung bei der Etablierung und dem Ausbau des Privatsektors, der im Zuge der Öffnung auf der Insel entstanden ist. Die privaten Kleinunternehmer sind überwiegend Taxianbieter, Besitzer privat geführter Bars, Restaurants oder Cafeterias (*paladares*) sowie Pensionen (*casas particulares*), deren Startkapital meist durch die Geldüberweisungen ihrer Verwandten im Ausland bereitgestellt wird. Hier plädiert Duany für die Notwendigkeit stärkerer Regulierungen dieser meist informellen Geschäftsbeziehungen und beobachtet gleichzeitig, dass es weiterhin Vorbehalte gegen die vollständige Aufhebung des Embargos seitens der US-kubanischen Bevölkerung gibt, die auf die politische Einstellung vieler Exilkubaner dem Castro-Regime gegenüber zurückzuführen sind.

Das Interview mit Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (Granada) macht deutlich, welche Implikationen die Öffnung für die kubanischen SchriftstellerInnen innerhalb und außerhalb Kubas haben. Rodríguez Gutiérrez, die als kubanische Dichterin und Literaturwissenschaftlerin in Spanien lebt, reflektiert aus persönlicher und literaturgeschichtlicher Sicht die transnationalen Bewegungen der kubanischen Diaspora und die Möglichkeiten eines Richtungswechsels im Hinblick auf die Konstitution des nationalen Literaturkanons, der immer noch von Ausgrenzungen und Auslassungen bestimmt ist. Vor diesem Hintergrund erscheint ihr die Öffnung eher „schüchtern und

lückenhaft“. Erst die tiefgreifendere Veränderung einer politischen – und auch mentalen – Demokratisierung würden einen wirklichen Wandel herbeiführen können.

Wandel? Unmöglich! So lautet die eindeutige Position von William NAVARRETE in seiner Kurzgeschichte „Tanz mit dem Feind“, die von einem Zusammentreffen eines bunten Grüppchens Kubaner auf einer Privatparty in Paris erzählt. Für den Protagonisten Mario stellt das Castro-Regime eine Mumienfamilie dar, eine unheilvolle, versteinerte Dynastie, der die Kubaner hoffnungslos ausgeliefert sind. Alle sind schon gestorben: Diese Vision einer leblos-erstarrten Gesellschaft drückt sich in der Erzählung allegorisch aus, indem Navarrete die Kubaner sarkastisch als Pankratianer bezeichnet. Damit evoziert er den heiligen Pankratius, einen Märtyrer aus dem späten dritten Jahrhundert, der von den Römern wegen seines christlichen Glaubens enthauptet wurde. Wenn der Protagonist am Ende jedoch durch puren Zufall und ohne es zu wissen in voller Übereinstimmung und Harmonie ausgerechnet mit der Enkelin der „Mumie“ Fidel Castro tanzt, wozu sind die Grenzen, die Freunde und Feinde klar voneinander trennen, dann überhaupt gezogen?

Die Beiträge dieser Sektion zeigen das Spannungsfeld zwischen Wandel und Transit aus unterschiedlichen Perspektiven auf. Der Wandel erscheint jedoch nicht mehr nur eine Möglichkeit, er ist bereits losgetreten. Die Insel befindet sich schon längst auf dem Weg nach draußen und bleibt doch weiterhin in ihrer Fortbewegung und Weiterentwicklung gehemmt. Durch die transversalen bzw. transnationalen Beziehungen ist Kuba in der Welt angekommen und bleibt doch gleichzeitig seinen Grenzen ausgesetzt. Die alten Polaritäten und antagonistischen Positionen bestehen weiter fort, auch wenn sie zunehmend aufweichen. Es bleibt also zu hoffen, dass die Rede vom Wandel neue Perspektiven und Visionen im Hinblick darauf eröffnet, wie Kuba sich heute darstellt und zukünftig ausgestalten kann.

*

**

Auswahlbibliographie aktueller Literatur über Kuba

- Blanco, Juan Antonio und Jorge Duany u.a., Hrsg. *La diáspora cubana en el siglo XXI*. Miami: Eriginal Books, 2012.
- Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Veruert, 2012.
- Díaz Infante, Duanel. *Días de fuego, años de humo: ensayos sobre la Revolución cubana*. Leiden: Almenara, 2014.
- Duany, Jorge, Hrsg. *Un pueblo disperso: dimensiones sociales y culturales de la diáspora cubana*. Valencia: Aduana Vieja, 2014.
- Ette, Ottmar und Gesine Müller, Hrsg. *Paisajes sumergidos, paisajes invisibles: formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Berlin: edition tranvía, 2015.
- Ferrari, Guillermina de. *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. New York/London: Routledge, 2015.
- Fornet, Ambrosio. *Las trampas del oficio: apuntes sobre cine y sociedad*. Havanna: Ediciones ICAIC, 2013.
- Götttsch, Marieke und Miriam Loschky u.a., Hrsg. *Kuba: 50 Jahre zwischen Revolution, Reform – und Stillstand?* Berlin: WVB, 2011.
- Gremels, Andrea. *Kubanische Gegenwartsliteratur in Paris zwischen Exil und Transkulturalität*. Tübingen: Narr, 2014.
- Gremels, Andrea und Roland Spiller, Hrsg. *Cuba: La Revolución revis(it)ada*. Tübingen: Narr, 2010.
- Hernández-Salván, Marta. *Mínima Cuba: heretical poetics and power in post-Soviet Cuba*. Albany: Suny Press, 2015.
- Knobloch, Andreas. „Eine Tür zur Zukunft: Reaktionen auf die geplante Wiederaufnahme der diplomatischen Beziehungen zwischen Kuba und den USA.“ *Lateinamerikanachrichten* 488 (Februar 2015). <http://lateinamerika-nachrichten.de/?aaartikel=eine-tuer-zur-zukunft>.
- Maihold, Günther. „Vom Sonderfall zur Normalisierung: Kuba und die Europäische Union suchen erneut den Dialog.“ *SWP-Aktuell* 34 (2014): 1–8.
- Moldenhauer, Sarah. *Kuba postmodern denken: Identitätskonstruktionen in der schreibenden Praxis von Kubanerinnen während des ‚período especial‘*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2015.
- Navarrete, William. *Fugas*. Barcelona: Tusquets, 2014.
- Neuber, Harald. *Kubas unentdeckte Wende: wie die innere Reformdebatte Fidel Castros Kuba seit 1990 verändert hat*. Frankfurt: PL Acad. Research, 2013.
- Pérez-Hernández, Reinier. *Indisciplinas críticas: la estrategia poscrítica en Margarita Mateo Palmer y Julio Ramos*. Leiden: Almenara, 2014.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. *Otra Cuba secreta: antología de poetas cubanas del XIX y del XX*. Madrid: Editorial Verbum, 2011.
- Rojas, Rafael. *La vanguardia peregrina: el escritor cubano, la tradición y el exilio*. Mexiko: Fondo de Cultura Económica, 2013.

De la *actualización* del paradigma autobiográfico en la literatura cubana

Reinier Pérez-Hernández (Fráncfort del Meno – La Habana)

RESUMEN: Además de abordar la construcción de la figura del héroe narrativo en autobiografías y memorias cubanas de reciente publicación, este ensayo refiere cómo el testimonio marcó desde fuera la autobiografía cubana en los años setenta y ochenta y cómo las memorias y las autobiografías han vuelto a ocupar un espacio destacado, libre del “testimonio”, en las letras cubanas. Entre las obras tratadas, figuran la del pintor Raúl Martínez, la de la ensayista Graziella Pogolotti y la del músico Paquito D’Rivera, entre otras publicadas a finales del siglo xx y principios del xxi.

PALABRAS CLAVE: testimonio; autobiografía cubana-siglo xx; héroe autobiográfico; Martínez, Raúl; Pogolotti, Graziella; Pogolotti, Marcelo; Otero, Lisandro; Padilla, Heberto; Arredondo, Enrique; D’Rivera, Paquito; Diego, Eliseo; Feijóo, Samuel; Guillén, Nicolás

SCHLAGWÖRTER: Kuba; kubanische Autobiographie des 20. Jh.; Autobiographie; Erinnerungsliteratur

Berlín 2015. En el terreno donde antes se levantaba el Palacio de la República (Volkspalast para los alemanes), construido en los años setenta por los socialistas de la entonces República Democrática Alemana y demolido después de la reunificación, vuelve a verse el perfil del imponente Palacio Real de los Hohenzollern –el edificio más importante, dicen, de la administración prusiana–, que quedó en ruinas tras la Segunda Guerra Mundial y fue echado abajo años más tarde por los mismos que levantaron el Volkspalast. Demolición tras demolición, la historia se teje y reescribe constantemente. El palacio imperial prusiano resulta de repente recuperado, con todo lo que significan los objetos imperiales. Bajo el cielo de la ciudad aparecerá, cuando esté concluido, algo que habrá parecido que siempre estuvo ahí. Se verá entonces como un objeto más de y para la memoria, pero un simulacro, original copia del original. Y entonces el Berlín del siglo xxi podrá mostrar qué fue el Berlín anterior al desastre de 1945. Un objeto arquitectónico, repito, que ante la vista del transeúnte impondrá una forma particular de leer los acontecimientos del pasado desde la perspectiva del presente. No se trata de algo que ha permanecido en el mismo lugar durante siglos, sino de la reconstrucción de

la historia, y una marca que el presente articula en relación con la memoria (la alemana, la europea y también la del resto del mundo).

Habla Tzvetan Todorov, en un ensayo sobre las relaciones entre memoria y olvido, de los efectos que suponen el culto exagerado de la memoria: “El elogio incondicional de la memoria y el menosprecio ritual del olvido”, dice, “se vuelven problemáticos”.¹ El autor búlgaro parte de los usos manipuladores que han hecho de la memoria los regímenes totalitarios del siglo XX (v. gr., Rusia y Alemania). Mas sus palabras ponen límites también al presente (democrático), viciado por la obsesión de la memoria, de recordar el pasado, de traerlo al presente a través de un proceso que abarca la selección, retención, consignación, disposición y jerarquización de determinados hechos (“algunos serán puestos en relieve, otros expulsados a la periferia”²) y, finalmente, su interpretación.

Dentro de este esquema, apunta a los sujetos que conforman esa memoria. Él se refiere a los “bienhechores” y a los “malhechores”. Sus líneas reflexivas giran en torno a la forma en que se “narra” ese pasado histórico: por una parte, el relato heroico, “que canta el triunfo de los míos”; por otra, el relato victimario, “que reporta su sufrimiento”.³

¿Cómo entonces mirar atrás? ¿Por qué y para qué? Sí, existe aquello de la necesidad de vigilar el pasado para no repetir sus errores. Todorov mismo lo destaca, no exento de ironía, al recordarnos: “¿Quién no conoce la fórmula fatigada del filósofo americano George Santayana, según la cual aquellos que olvidan el pasado están condenados a repetirlo?”.⁴

El héroe mira el pasado, vuelve la vista, permanece como un vigía, hurgando en lo ocurrido para re-inscribirlo –narrarlo, contarlo, apuntarlo, mostrarlo– una y otra vez. Observar lo que (se) ha dejado atrás ... Pero aquí interviene otro dilema: como la mujer de Lot, ¿si el héroe decide volver la mirada, no quedará petrificado, preso en el pasado?, ¿podrá mirar hacia atrás y seguir adelante?, ¿podría volver la mirada y no perder el objeto que fue a buscar cuando se adentró en el inframundo de la historia? ¿A quién obedecer: al mandato de no detenerse ni de mirar hacia atrás o a la propia conciencia, que lo hace volverse una y otra vez?

¹ Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo XX* (Barcelona: Ediciones Península s.a., 2002), 145.

² Todorov, *Memoria del mal*, 145.

³ Todorov, *Memoria del mal*, 145.

⁴ Todorov, *Memoria del mal*, 211.

Estos son algunos de los problemas a los que se enfrenta el culto de la memoria, del recuerdo. En el caso cubano de hoy, el pasado se le busca y se le buscará con especial relieve. Acaso el día en que la Revolución Cubana sea cosa del pasado, todos los que han participado en ella, sea a favor o en contra, o resistiendo desde la neutralidad, sigan manteniendo sus particulares formas de mirar el pasado, aun cuando desde hoy un escritor cubano anuncie que será causa perdida:

No es difícil prever que dentro de unas décadas tocará a los cubanos hacer memoria, y que también entonces el orgullo podrá más que un recuento fiel de los hechos que hoy avergüenzan su presente. [...] Me atrevo a vaticinar que después del fin del régimen actual la mayoría de los cubanos preferirá tomar distancia de la memoria, un detallado recuento de nuestras miserias pasadas sólo conseguiría deprimirnos. Vendrán entonces los tiempos del orgullo, un fenómeno para el cual el exilio sirve de exitoso campo de pruebas. Aquí también se recuerda mientras se fabula. Se embellece con la nostalgia. Y se entrega el poder definitivo a esa voz que reclama: “No, yo no pude haber hecho esto”.⁵

**

Tras el cambio revolucionario de 1959, se fue imponiendo en la isla una constante *testimonial* que, con el paso del tiempo y de las transformaciones al interior de la Revolución, marcaría en el panorama literario un género: el testimonio. La literatura del yo realizó, en un momento significativo como el de la “institucionalización del Estado socialista”, es decir, sobre los años setenta, un giro semántico. Lo que antes habría sido considerado un subgénero, una rama entre las ramas de lo literario, pasó a ocupar un lugar prominente cuando en 1970 la Casa de las Américas lo institucionalizara al incluirlo entre los géneros canónicos a los cuales convocaba su Premio Literario: poesía, novela, cuento, ensayo y teatro.

Hubo en la primera década de la Revolución el imperativo de volcar la memoria hacia la escritura, de modo que los *testigos* dejaran *testimonio* del proceso que se había vivido en el derrocamiento de la dictadura de Fulgencio Batista, pero también del que se estaba viviendo y que estaba implicando a toda la sociedad cubana. Detrás estaba la tarea consciente de abrirle cauce a una escritura que resolviera los problemas de la memoria (reciente) en relación con lo vivido antes de 1959, pero también en relación con lo que se estaba viviendo.

⁵ Ernesto Hernández Busto, “Orgullo y memoria,” *Penúltimos Días*, 24 de julio del 2010, consultado el 06/11/2014, <http://www.penultimosdias.com/2010/07/24/orgullo-y-memoria>.

El llamado testimonio obtuvo en esos años carta de naturalización, con unos rasgos distintivos que se basarían, principalmente, en la importancia de la voz de los marginados –el otro, la alteridad–, para que hablara, manifestara y diera a conocer (la) *otra* historia, o la “visión de los vencidos”, la de los “condenados de la tierra”, parafraseando a Miguel León Portilla y Frantz Fanon, respectivamente. Lo que ha resultado problemático para la crítica, pues si con el testimonio irrumpen estos *sujetos subalternos* e iletrados, como el cimarrón de Barnet o la soldadera de Poniatowska,⁶ lo hacen a través de la mediación de intelectuales y de letrados, quienes corrigen la oralidad y la trasladan a las formas centrales y hegemónicas de la escritura.⁷

Al incrustarse el *testimonio* como género en el cuerpo literario, la autobiografía perdió cierto estatus. Igual no estaba fijo ni era considerado literario. Existía, pero obras de estas características no eran más que “documentos” recibidos por la crítica con valores etnográficos más para la historia que para la literatura, siguiendo lo que Wilhelm Dilthey había establecido desde principios del xx: la autobiografía como una forma de entender e interpretar la realidad histórica, la época de quien la ha escrito.⁸ Faltaría más de medio siglo para que llegaran las valoraciones de George Gusdorf, Philippe Lejeune, Jean Starobinski o Elizabeth Bruss, quienes determinaron nuevas formas de ver y pensar la autobiografía.⁹

⁶ Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966) y Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* (México, D.F.: Ediciones Era, 1969).

⁷ Acerca de los problemas críticos y teóricos del testimonio en latinoamericano, véase el documentado estudio de Elzbieta Sklodowska, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética* (New York: Peter Lang, 1992).

⁸ Diría Dilthey en relación con la autobiografía de Goethe: “En *Poesía y verdad* se relaciona el hombre histórico-universal con su propia existencia. Él se ve a sí mismo en relación con el movimiento literario de su época”. (“In *Dichtung und Wahrheit* verhält sich ein Mensch universal-historisch zu einer eigenen Existenz. Er sieht sich durchaus im Zusammenhang mit der literarischen Bewegung seiner Epoche.”) Wilhelm Dilthey, “Das Erleben und die Selbstbiographie”, en *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, ed. Günter Niggel (Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1998), 28; (traducción mía). Y agrega: “La autobiografía es la mejor y más alta forma instructiva, en la cual se nos muestra la comprensión de la vida”. (“Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt”, Wilhelm Dilthey, “Selbstbiographie,” 28; traducción mía).

⁹ George Gusdorf, “Conditions et limites de l’autobiographie” (Berlín: Duncker & Humlot, 1956); el clásico estudio de Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (París: Seuil, 1975); Jean Starobinski, “Le style de l’autobiographie,” *Poétique* 3 (1970); no menos importante: Elizabeth Bruss, *Actos autobiográficos* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

En el caso cubano, la poca autobiografía que se publicaba en la isla comenzó a diluirse en el transcurso de las décadas. Una obra clave de ese género como *Del barro y las voces*, del intelectual y pintor futurista Marcelo Pogolotti,¹⁰ pudo ser tal vez cierre de un género en la literatura cubana. Coincidente, además, con los cambios que en el terreno político y económico se estaban implementando, a raíz de un avance veloz hacia la estatización del país siguiendo como modelo el sistema de la Unión Soviética y el antiguo bloque socialista del este europeo.

En el campo cultural de la isla, comenzaba a limitarse el espacio para voces que pretendieran sellar su pacto autobiográfico. Ligadas a razones extraliterarias, Virgilio Piñera apenas pudo dejar, en 1961, su autobiografía en el célebre magazín literario *Lunes de Revolución*.¹¹ Su continuación fue bloqueada, al cargar contra el poeta y dramaturgo la represiva política cultural que se diseñaría a partir de los años setenta.¹²

En lo adelante parecerá que solo habría cabida, digamos que legitimidad, para un discurso testimonial, para ese testimonio, dentro de la isla, que fue defendido y apuntalado como género y forma literarios a partir de estrategias editoriales –inclusión en todos los perfiles editoriales, premios, etc.– y críticas, como las del escritor cubano Víctor Casaus –él mismo autor de varios libros de testimonio–, para quien el género parte de la “realidad circundante”,¹³ opera sobre “los hechos inmediatos”¹⁴ o rescata “la memoria de nuestros pueblos”.¹⁵ El individuo, el “yo” biográfico narrado por uno mismo y cuyo objeto fuera uno mismo, se diluía de esta forma en las necesidades de una inmediatez temporal, en el afán de comunicación y en el rescate de una voz y memoria colectivas, del “nosotros de los pueblos”. Como diría una

¹⁰ Marcelo Pogolotti, *Del barro y las voces* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 1968).

¹¹ Los primeros textos de la autobiografía de Virgilio Piñera aparecieron en 1961, en *Lunes de Revolución* 100 (27 de marzo del 1961). Treinta años más tarde, la revista *Unión* 10 (1990) los reuniría otra vez, y *Albur*, otra revista, sacaría también en 1990 una edición especial con los fragmentos originales que nunca fueron publicados.

¹² Sobre la autobiografía de Piñera, véase mi ensayo: Reinier Pérez-Hernández, “La ciudad y los héroes (autobiográficos),” en *Pa(i)sajes urbanos*, eds. Adriana López-Labourdette y Ariel Camejo Vento (Barcelona: Linkgua, 2015), 79–99.

¹³ Víctor Casaus, “Defensa del testimonio,” en *Defensa del testimonio* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990), 53. El texto apareció originalmente en un volumen de *Ponencias* (La Habana: Coloquio sobre Literatura Cubana, 1981). Yo lo cito por el volumen de ensayos homónimo, donde su autor indica que ya había sido publicado en la revista *Bohemia*, aunque sin dar datos ni fechas.

¹⁴ Casaus, “Defensa del testimonio,” 57.

¹⁵ Casaus, “Defensa del testimonio,” 57.

crítica en 1997, “la autobiografía es el discurso del YO, de esta manera única, singular, auto-centrado, egocéntrico”, mientras que en el testimonio, que privilegia voces subalternas, historias marginadas, “un mediador [...] escucha y organiza la narración del informante, transformando su texto oral en escrito”,¹⁶ delimitándose los campos del narrador (el yo de la historia) y el autor (el que escribe la historia que ha escuchado), como lo hicieron Barnett o Poniatowska.

No se podían aceptar contemplaciones privadas. La vida de uno, el yo, debía de estar al servicio de una causa precisa, debía ser contada como forma de militancia y activismo. Los testimonios personales brindarían armas para la lucha antiimperialista, por la soberanía nacional o la liberación de los pueblos o de ese sujeto oprimido y colonizado por espacio de siglos.

**

Parecería que el “sujeto autobiográfico”, ese que deja a ver su intimidad en el espacio público de la escritura, hubiera estado a punto de desaparecer ante los imperativos militantes y la construcción de un “hombre nuevo” y de una colectividad socialista que eliminara el pernicioso pasado de egoísmo burgués. Institucionalizado el testimonio, de repente las historias de vida, los relatos del yo parecían tener que venir por vía de la mediación testimonial, a través del “editor”, “gestor”, “entrevistador”, como ocurren con las memorias de la profesora universitaria Rosario Novoa o del intelectual Juan Marinello, quienes hacen sus relatos autobiográficos a través de intermediarios, es decir, a partir de entrevistas preparadas por otros autores, que luego la trabajan, la organizan y la presentan en forma de relatos retrospectivos, siguiendo la definición de Philippe Lejeune,¹⁷ con la salvedad de que entre el yo *firmante* y lo *(a)firmado* intercede un agente, que también firma el relato, pues es quien lo ordena y lo lleva a la *grafía*.¹⁸

¹⁶ Livia de Freitas Reis, “Autobiografía, testimonio, ficción: una relación delicada,” *Unión IX*, núm. 26 (1997): 44.

¹⁷ “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”, Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico,” en *Anthropos* 123 (1991): 48, Suplementos Anthropos: “La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental”.

¹⁸ Rosario Novoa, *Una memoria de elefante* (La Habana: Editora Abril, 1991) y Juan Marinello, *Memoria inédita* (La Habana: Editorial Si-Mar S.A., 1995). La autobiografía de Novoa viene mediada por la narradora Mirta Yáñez; la de Marinello, por el periodista Luis Báez. De hecho, son estos los autores de los libros, y no los autobiógrafos (o los sujetos autobiografiados, convertidos de tal forma en objetos autobiografiados). Esta forma de diseñar el *bío* de una persona a través de un intermediario, con grabadora o libreta de notas en mano, siguiendo

Tal vez resulte una curiosidad literaria la “autobiografía” de Eliseo Diego dejada escrita en esas “prodigiosas décadas testimoniales”. Se trata de un poema que publicó en forma de *plaque* la Universidad de La Habana en 1973.

De mil novecientos veinte a mil
 novecientos tantos
 (aquí
 pondrán la fecha exacta los
 que vivan siquiera un poco más
 que la simple suma de mis años)
 y
 a un lado y otro el resto es
 el mismo abismo de no sé qué
 donde no entiendo cómo ya no estoy,
 no fui,
 no soy.¹⁹

El yo se reduce a lo mínimo, a dos puntos temporales concretos de la vida: el nacimiento y el fallecimiento. No se destacan acontecimientos intermedios. Pero la fecha de muerte queda abierta, como para que el lector futuro la ubique, la anote, la marque. La *bío*, esa sucesión de eventos que permanecen en el pasado, queda acumulado, *dispuesto* o *concebido* en la *grafía* “a un lado y

los esquemas del testimonio y proyectándose en forma de autobiografía, se ha repetido en no pocas ocasiones. También de los noventa es *Reyita, sencillamente* (testimonio de una negra cubana nonagenaria) (La Habana: Prolibros, 1997) y *Golpeando la memoria: testimonio de una poeta cubana afrodescendiente* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 2005). El primero son las memorias de una ama de casa; el segundo, las de una poeta (aunque no es tema de este trabajo, llama la atención el cambio terminológico entre *negra* y *afrodescendiente* de uno a otro volumen, de una a otra persona, de una década a otra, lo cual señala el cambio de perspectiva identitaria y que tiene mucho que ver sobre la reflexión en torno a los problemas raciales que se dan en la Cuba actual). Ambos tienen en común que se gestaron a través del trabajo de Daisy Rubiera Castillo, que aparece como autora en ambos títulos, aunque en el segundo está incluido, significativamente y en calidad autoral, el nombre de la autobiógrafa, Georgina Herrera. Y el año pasado acaba de aparecer en La Habana también otra autobiografía que continúa estos procedimientos: *María Elena Molinet: diseño de una vida* (La Habana: Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2014), de María Elena Molinet. La autora es una periodista, Estrella Díaz, y como tal es su nombre el que aparece en términos de autoría, y no el de la autobiógrafa.

¹⁹ Eliseo Diego, *Autobiografía* (La Habana: Universidad de La Habana, Comisión de Extensión Universitaria, 1973).

otro” del abismo. El yo está ahí, sí, al filo de la muerte, o tal vez ya desaparecido, por lo que el sujeto aparece diluido en (la) nada, en un “no sé qué”, interrogándose por el yo y su precisa circunstancia, por su ser y su estado.

Mas por el reverso del poema –y pienso en las fechas en que apareció– uno puede imaginar, también, por qué no, una suerte de reacción ante las reducciones que lo testimonial fue proyectando en relación con el sujeto autobiográfico de cualquier escrito de carácter testimonial, porque este estaba enfocado no en la individualidad del yo, ni en la redacción de los eventos biográficos, sino en determinado acontecimiento social, político, el contexto en el que se encontraba, como lo es, por ejemplo, *En el año 61*, de la escritora Dora Alonso.²⁰ Publicado a principios de los años ochenta, la autora ‘testimonia’ y rescata históricamente los hechos que marcaron el año (revolucionario) de 1961 en toda una nación, en toda una colectividad, antes que en el yo de quien escribe o de quienes vivieron ese año.

Aunque disminuido a los mínimos decibeles posibles, el yo se mantenía, y la escritura autobiográfica se resistía a desaparecer.²¹ La capacidad narrativa del sujeto autobiográfico hubo de sobrevivir. También la autobiografía hubo de sobrevivir, ya sea desde la ficción autobiográfica o siendo etiquetada bajo el nombre del testimonio. No de otro modo uno puede explicarse la razón por la cual las memorias del actor Enrique Arredondo aparecieran en los años 80 catalogadas dentro de la colección *Testimonio* de la editorial que las publicó.²² Incluso el significativo cambio de título de unas memorias de

²⁰ Dora Alonso, *En el año 61* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981).

²¹ Cabría la pregunta de si la novela *De Peña Pobre*, del poeta Cintio Vitier, publicada en 1979, no haya sido una manera de hacer pasar por (el hueco de la) ficción la autobiografía de su autor. Ya en 1987 el crítico y profesor de la Universidad de Yale Roberto González Echevarría la anotaba dentro de una lista de obras de vertiente autobiográfica publicadas en la isla. Y cuando Vitier publicó sus *Memorias y olvidos* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006), dejó claro no solo el hecho de que su vida aparece en aquella ficción (“De aquel primer trabajo como mecanógrafo en una oficina de gángsteres, cerca del Campamento de Columbia, he hablado suficientemente en mi novela *De Peña Pobre*”, Vitier, *Memorias y olvidos*, 44), sino también que esas “Memorias” que él está escribiendo “ya habían alimentado largamente mi novela y mis cuentos”. Vitier, *Memorias y olvidos*, 18. De manera que la lectura de su obra narrativa resulta un cauce en el que se desliza la *auto-grafía* de la *bío*.

²² Enrique Arredondo, *La vida de un comediante* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981). Hoy no existe esa colección. En su lugar aparece una bajo el nombre de *Voces*, que publica “textos de carácter testimonial, epistolarios, biografías y entrevistas”, como dice en su página web “Letras Cubanas,” consultado: 17/07/2015, <http://www.letrascubanas.cult.cu/index.php/colecciones?start=27>. Y puede notarse en esta aclaración la presente ausencia del término *autobiografía*. Otro ejemplo ocurrió también con *Aquellos tiempos...: memorias de Lola María* (La

1956, *Mi casa en la tierra*, de la escritora Loló de la Torriente, reeditadas en 1985 como *Testimonio desde dentro*,²³ diluye por completo algo tan *individual* o tan autobiográfico como el pronombre posesivo *mi*.

Poco después de publicadas las memorias de Arredondo, aparecían las de Nicolás Guillén,²⁴ como homenaje al ochenta aniversario del poeta. Se trata de un acto excepcional, ante la figura de este autor que no solo se había convertido en el poeta de la Revolución, o su figura pública intelectual número uno tras la muerte de Carpentier dos años antes en París. Y en 1981 aparece la primera saga de otra autobiografía cubana, cuya extensión final la puede convertir en el texto cubano de ese género más descomunal del que se tenga noticia: *El sensible zarapico*, del poeta Samuel Feijóo, quien publica sus memorias en todo un número de la revista *Signos*, dirigida por él mismo.²⁵ Así, pareciera que entre 1968, fecha de la de Pogolotti, y 1980, fecha de la de Arredondo, existe un vacío en relación con la publicación de autobiografías en las editoriales cubanas. Pero digo pareciera pues, al leer el “Aviso” al comienzo de *El sensible zarapico*, Feijóo menciona que en números anteriores de la revista hay memorias del poeta José Zacarías Tallet, la compositora María Álvarez Ríos, el cantante Miguel Matamoros y Máximo Gutiérrez, lo cual debe de haber sido anterior a 1980.²⁶ Esto quiere decir que en los años setenta aparecieron autobiografías, lo cual puede contradecir mi afirmación anterior, pero lo hicieron en las páginas de esa revista, y no de manera extendida o en libros independientes.²⁷

La recepción crítica sobre el tema contrasta fuera de la isla. Precisamente en 1987 y desde los Estados Unidos, Roberto González Echevarría no andaba “defendiendo el testimonio”, sino apuntando el desarrollo del género au-

Habana: Imprenta y Papelería El Universo, 1928), autobiografía de Dolores María de Ximeno y Cruz. Publicadas originalmente por entregas en la década de 1920 en la *Revista Bimestre Cubana*, a petición de su director, Fernando Ortiz, cuando la Editorial Letras Cubanas la editó en 1983, apareció como parte de la colección *Testimonio*.

²³ Loló de la Torriente, *Testimonio desde dentro* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985).

²⁴ Nicolás Guillén, *Páginas vueltas. Memorias* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 1982).

²⁵ Samuel Feijóo, “El sensible Zarapico,” *Signos* 27 (1981). Ese año aparece la primera entrega (infancia y adolescencia). En los números 34 y 35 (1985) de la misma revista, salen la segunda y la tercera (juventud), respectivamente. La cuarta y última, salvada del olvido por su hija, apareció mucho después, en 2013, publicada en La Habana por la Editorial Letras Cubanas.

²⁶ Feijóo, “Zarapico,” 5.

²⁷ De todas formas queda pendiente revisar esas referencias que ofrece Feijóo y, por otro lado, seguir indagando, pues ese género, para el caso cubano, aún requiere de una historia crítica.

tobiográfico –o del discurso autobiográfico– en la literatura cubana de esos años escrita tanto por quienes vivían en la isla como por los que se habían exiliado. “An unusual number of autobiographical texts have been published by Cuban figures in the recent past”,²⁸ así comienza su ensayo y pasa revista no solo a autobiografías²⁹ en sentido estricto, sino también a textos (novelas o ensayos³⁰) que se leen –él lee– en clave autobiográfica y tomando como referente el concepto de “desfiguración” que planteaba Paul de Man en torno a la escritura autobiográfica. El centro de su ensayo es *La Habana para un Infante difunto* (1979), de Guillermo Cabrera Infante, y las conexiones con las escrituras autobiográficas en relación con la posición representada dentro de los cambios históricos cubanos del momento.

Y en 1999 Stephen J. Clark podía escribir que “no sería atrevido afirmar que una de las corrientes más fructíferas de la literatura cubana contemporánea es la de índole autobiográfica”.³¹ Sin duda alguna. Lo que ocurre es que él está pensando en obras de los años sesenta, como la de Renée Méndez Capote, o en la de autores cubanos exiliados: los ya mencionados Cabrera Infante, Lorenzo García Vega y Carlos Franqui, más *La mala memoria* (1989), de Heberto Padilla, y *Antes que anochezca* (1992), de Reinaldo Arenas.

Lo que pretendo destacar con lo anterior es el interés que recibe lo autobiográfico y no lo meramente testimonial. La reflexión de González Echevarría, de esa forma, constituye una avanzada en el enfoque de la autobiografía y lo

²⁸ Roberto González Echevarría, “Autobiography and Representation in ‘La Habana para un Infante difunto’,” *World Literature Today* 61 (1987): 568.

²⁹ Renée Méndez Capote, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1963) –el autor indica como fecha de publicación 1968–; Orestes Ferrara, *Una mirada sobre tres siglos: memorias* (Madrid: Editorial Playor, S.A., 1975); Nicolás Guillén, *Páginas vueltas* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 1982); Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes: ensayo autobiográfico* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1978); Carlos Franqui, *Retrato de familia con Fidel* (Barcelona: Seix Barral, 1981). Por cierto, *Los años de Orígenes* es un libro autobiográfico que “documenta” el contexto en que nació la revista y el llamado grupo Orígenes. Pero habrá que esperar hasta 2004 para contar con la autobiografía de Lorenzo García Vega, *El oficio de perder* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla).

³⁰ Estos son Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera* (1978); Cintio Vitier, *De Peña Po-bre* (1979) y Severo Sarduy, *La simulación* (1982) y *Colibrí* (1984). El mismo año en que González Echevarría publica su ensayo, Sarduy sacaba *El Cristo de la rue Jacob*, que el poeta llamó “esbozo de lo que pudiera ser una autobiografía, resumida en una arqueología de la piel”, pues sólo “cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió”, Severo Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob* (Barcelona: Ediciones del Mall, 1987), 7.

³¹ Stephen J. Clark, “Poesía, política y autobiografía: la mala memoria de Heberto Padilla,” *Hispanófila: Literatura – Ensayos* 126 (1999): 85.

autobiográfico como forma discursiva y como género, algo que para la crítica cubana dentro de la isla no se daría hasta los años noventa y de la mano de mujeres dedicadas a los estudios de género y a rescatar la literatura escrita por mujeres, cuando investigadoras como Nara Araújo o Zaida Capote Cruz trabajaran sobre las formas en que se determinaba la voz femenina en la autobiografía cubana.³²

Y si bien el llamado género testimonio no ha dejado de publicarse ni de ser convocado a través de concursos literarios,³³ justamente a partir de los años noventa ha venido cambiando –al menos terminológicamente hablando– el paradigma de la literatura del yo, y lo autobiográfico –y no solo el aspecto testimonial– ha ido ocupando un significativo espacio dentro del campo literario cubano.

*

**

Hay un aspecto en cierta “memoria” cubana de los últimos años que se mantiene constante: la Revolución. Y en numerosos escritos autobiográficos el sujeto ha sido precisado, pensado, (casi) siempre en relación con lo que ha generado el acontecimiento de 1959. Como diría González Echevarría, “[i]t should be obvious that this sudden efflorescence of autobiography in Cuban letters is related to the revolution”.³⁴ Esta es la forma en que se ven, con razón, no pocas de esas escrituras del yo, en la medida en que la historia de la isla desde el 1 de enero de 1959 hasta hoy, ha girado, o se ha construido, en términos generales, sobre el acontecimiento “Revolución”.

Estas escrituras del yo cuentan con títulos que marcan la tendencia a imbricar Revolución y vida personal en el apartado de “memorias”, donde el yo íntimo se neutraliza en el contexto de las personalidades que lo rodean y que

³² Véase de Nara Araújo “La autobiografía de la Avellaneda: una estrategia de conquista,” *Revista de Literatura Cubana* 13 (1995–1996): 76–82, y “La autobiografía femenina, ¿un género diferente?,” *Unión* IX, núm. 26 (1997): 35–9, o, en *La nación íntima*, el ensayo “Autobiografía y relaciones de género” (La Habana: Ediciones UNIÓN, 2008, 11–6), de Zaida Capote Cruz, cuyo texto es la “[p]rimera parte del texto final de la investigación *Vidas de mujeres: biografía, autobiografía y relaciones de género*, realizada entre 1992 y 1993 para el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México”, Capote Cruz, “Autobiografía y relaciones de género,” 11.

³³ Véase, por ejemplo, en el sitio web de la Casa Editorial Verde Olivo, consultado el 27/09/2015, www.cubadefensa.cu, de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba, el significativo número de libros de testimonio biográfico que publica. Además, la Casa de las Américas lo ha mantenido dentro de su Premio Literario, pero en una categoría, la de “literatura testimonial”, y no como género literario.

³⁴ González Echevarría, “Autobiography and Revolution,” 569.

le sirven al escritor para hablar sobre ellas. Pensemos en *La mala memoria*, de Padilla, pero también en *Llover sobre mojado*, de Lisandro Otero.³⁵

La mala memoria traza el conflicto del intelectual crítico en/con la Revolución. Lo hace construyendo un héroe autobiográfico,³⁶ cuya “tragedia” se da entre él y Fidel Castro, que en ese sentido se vuelve una fuerza narrativa fundamental en la *grafía* de la *bío* del personaje. Más allá de los aspectos históricos, más allá del afán de testimoniar, servir de testigo, el libro delinea una estructura narrativa que se define como el viaje de ida (y vuelta) del héroe a la revolución.³⁷ Es una manera de leer a un *personaje* que, movido por la ilusión revolucionaria en otro siglo de “revoluciones”, decide unirse y participar. Solo que luego va perdiendo la fe y comienza entonces su retirada, que acaba en el choque directo, el apresamiento, la libertad, la autocrítica pública y el posterior exilio.³⁸

Las memorias de Lisandro Otero son un caso singular. Publicadas originalmente en Cuba, *Llover sobre mojado* tiene una versión mexicana con variaciones que no han dejado de ser polémicas.³⁹ Dedicada a su compañera Nara Araújo, la edición cubana lleva como subtítulo “Una reflexión personal sobre la historia”, mientras que en la mexicana se lee “Memorias de un intelectual cubano (1957–1997)” y está dedicada a Jimena y a Miranda, nietas suyas.⁴⁰

³⁵ Heberto Padilla, *La mala memoria* (Barcelona: Plaza y Janés Editores, S.A., 1989) y Lisandro Otero, *Llover sobre mojado: una historia personal sobre la historia* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997).

³⁶ Cuando hablo de héroe, no pienso en el constructo clásico, ni romántico ni ideológico, sino en la entidad protagónica de los relatos épicos, estructuras culturales que forman parte de una narratividad y que se ven implicadas en un conjunto determinado de acciones que hacen avanzar o retroceder la historia narrada.

³⁷ La “historia”, la narración, comienza en Nueva York en 1958, donde el poeta se hallaba exilado, y acaba en esa misma ciudad, veintidós años después, también en el exilio.

³⁸ Apresamiento, libertad y autocrítica que tuvo lugar en 1971 y que, junto con el antecedente del Premio UNEAC de su poemario *Fuera del juego* (1968), acusado él y su autor de “contrarrevolucionarios”, generaron el llamado caso Padilla, que, entre otros efectos, dividió a la intelectualidad latinoamericana y europea en relación con la Revolución Cubana. Para más detalles, véase Lourdes Casal, *El caso Padilla: literatura y Revolución en Cuba. Documentos* (Miami: Ediciones Universal, 1971). También puede consultarse Jorge Fonet, *El 71: anatomía de una crisis* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013), que contextualiza el caso Padilla.

³⁹ Otero, *Llover sobre mojado*.

⁴⁰ En declaraciones a un diario mexicano, Lisandro Otero dijo que quiso conservar el subtítulo de “reflexión personal” en la edición mexicana, pero sus editores lo cambiaron sin su consentimiento. Enrico Mario Santí, “Mi reino por el caballo: las dos memorias de Lisandro Otero,” *Estudios Públicos* 76 (1999): 4. Las dedicatorias, por cierto, son las únicas marcas del yo privado e íntimo que se cuelan en la obra. Su autor quiso delimitar la historia como intelectual.

Aparentemente las mismas, se constituyen en dos “memorias”, como apunta el investigador Enrico Mario Santi, pues el memorialista reconstruirá desde la escritura dos perspectivas de su vida y también de su época, al colocar en cada una de las versiones “historias” conflictivas, y ajustadas para lectores (o censores?) determinados.

Cada edición cuenta con catorce capítulos. Sin embargo, dos capítulos de la cubana no se incluyen en la mexicana, y dos de la mexicana no aparecen en la versión cubana. O mejor dicho, resultan rediseñados, como “Regreso desde la quimera” –la vuelta a la isla mientras en Europa se desarrolla el proceso de reunificación alemana entre 1989 y 1990⁴¹– que constituye el cierre de la versión cubana, pero en la mexicana pasa a ocupar el penúltimo lugar, pues el viaje del héroe autobiográfico no termina en Cuba, sino en México, a donde el autor pasó a residir años después de volver de Alemania y tras algunos años en Cuba. Esto determina la forma en que el memorialista reconstruye su *bío* por medio de una estrategia de selección y disposición, o dicho en otros términos, de “olvidos” y “memorias”.⁴²

El viaje de la libertad: así se leen las memorias del músico cubano Paquito D’Rivera, que describe el ambiente musical y jazzístico en el que vivió, así como el universo de personalidades y anécdotas que rodearon su carrera musical, desde la infancia hasta los años noventa, desde Cuba hasta los Estados Unidos, pasando por numerosos países europeos. *La vida saxual* describe los momentos del sujeto autobiográfico por la escena musical cubana, de la que el autor es pieza fundamental. Reducido los términos literarios a la *bío* y no a la *memoria factual*, la narrativa construye el espacio de la isla no solo como dictadura comunista, sino además nazi.

En las memorias de Padilla se deja caer de modo sutil una suerte de filiación hitleriana por parte de Fidel Castro, cuando el autor establece vínculos intertextuales entre este y Hitler. Padilla comenta que *Mi lucha* fue lectura

tual y testigo de época y dejar al margen todo lo relativo a su vida íntima: “Yo quise borrar todo lo referente a matrimonios, hijos, encuentros personales, no obstante que hay muchas vivencias personales, pero todas en relación a la historia, las cuales ayudan a reflexionar sobre el momento histórico determinado”. Santi, “Mi reino por el caballo,” 43.

⁴¹ Y sin duda alguna marcando el clima incierto que se abría ante (el fin de) la historia con la desarticulación y desaparición del sistema soviético y socialista de los países de Este de Europa, razón por la cual se paralizó y se vino abajo la economía y el comercio cubanos, hundiendo en los años noventa a la isla en una de las peores crisis que haya conocido y que desajustó a toda la sociedad.

⁴² Para una lectura más detallada de los cambios que se operan en las memorias de este intelectual, véase Santi, “Mi reino por el caballo”.

predilecta del joven que se convertirá en líder de la Revolución. Asocia la famosa frase final de *La historia me absolverá*, que pronunció en el juicio que le hicieron por los sucesos del Moncada (ataque a dos cuarteles militares de la dictadura de Fulgencio Batista), con una frase que Hitler pronunciara también en el juicio que le hicieron después de su intento de golpe de Estado en Múnich. Las palabras de Fidel Castro son las siguientes: “En cuanto a mí, sé que la cárcel será dura como no la ha sido nunca para nadie, preñada de amenazas, de ruín y cobarde ensañamiento, pero no la temo, como no temo la furia del tirano miserable que arrancó la vida a setenta hermanos míos. *Condenadme, no importa, la historia me absolverá*”.⁴³ Hitler, por su parte, dejó escrito: “Los jueces de este Estado *pueden condenarnos* tranquilamente por nuestras acciones; mas la historia en calidad de diosa de una verdad superior y de un mejor derecho, romperá un día sonriente esta sentencia, *para absolvernos* a todos nosotros de culpa y expiación”.⁴⁴

La comparación es sin duda sugerente, pero, al decir de Todorov, forma parte de los “abusos de la memoria”: emplear el comodín de Hitler para marcar negativamente un presente sin relación con el pasado:

Cuando se utiliza el término *nazi* como simple sinónimo de “canalla”, toda la lección de Auschwitz se ha perdido. El personaje de Hitler, en particular, se guarnece regularmente con todas las salsas, lo encontramos por todas partes, incluso a pesar de que el genocidio de los judíos se considere único. En 1956, los gobiernos occidentales habían descubierto ya una reencarnación de Hitler: era Nasser, que había tenido la desvergüenza de nacionalizar el canal de Suez. Desde entonces, los avatares del difunto dictador proliferan. Al gobierno americano le gusta designar así a sus enemigos para asegurarse el apoyo incondicional de la comunidad internacional: Saddam Hussein es un nuevo Hitler, Milosevic otro.⁴⁵

Esta “memoria” cubana descubre un instrumento para convertir en “canalla” clásico a la figura de Fidel Castro, y extender hacia la Revolución Cubana la imagen del horror nazi, considerado como “una encarnación perfecta del

⁴³ Fidel Castro, *La historia me absolverá* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007), 90. Cursivas mías.

⁴⁴ “Die Richter dieses Staates mögen uns ruhig ob unseres damaligen Handelns *verurteilen*, die Geschichte als Göttin einer höheren Wahrheit und eines besseren Rechtes, sie wird dennoch dereinst dieses Urteil lächelnd zerreißen, *um uns alle freizusprechen von Schuld und Sühne*”, Adolf Hitler, *Mein Kampf* (Múnich: Verlag Franz Eher Nachfolger, t. II, 1933), 780; traducción mía.

⁴⁵ Todorov, *Memoria del mal*, 198.

mal”, al decir del mismo Todorov.⁴⁶ Paquito D’Rivera no llega a la precisión “(inter)textual” de Padilla, ni la señala en la figura de Fidel Castro. Busca establecerla en el sistema, cuando se refiere a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), los campos de trabajo agrícola (1965-1968) a donde eran enviados homosexuales, disidentes y religiosos (católicos, testigos de Jehová, adventistas del Séptimo Día ...). D’Rivera los describe como “ni más ni menos que auténticos campos de concentración al estilo nazi”⁴⁷ y menciona el lema que aparecía en estos campamentos: “El trabajo os hará hombres’ [...] decían amenazantes los enormes cartelones colocados a la entrada de los campamentos rodeados de alambres de púas [...]”.⁴⁸ Leído en un contexto que destaca la imagen del nazismo, que es como una de las metáforas del mal más recurrente de los imaginarios contemporáneos, enseguida se asocia ese lema con las palabras que aparecían a la entrada de Auschwitz o Dachau: “El trabajo os hará libres”, lo que estimula el efecto memorial de pensar que los que crearon la UMAP se “inspiraron” en el lema nazi.⁴⁹

Antes que hacer referencias históricas, e incluso afirmar o negar lo expresado por los sujetos autobiógrafos, lo que me interesa es destacar el papel narrativo que desempeña en la historia de este héroe autobiográfico la puntualización de este espacio como “campo de concentración nazi”, que es como decir “lugar de exterminio”. Esto fundamenta, narrativamente hablando, la necesidad del héroe de escapar. Las memorias de D’Rivera, como he dicho más arriba, articulan el tema del viaje de la libertad de un sujeto que busca su tierra prometida, que es “la ciudad de New York”,⁵⁰ donde “está la verdad y el sabor”.⁵¹ El relato, de este modo, se dirigirá, pues, en pos la consecución de este *pasaje épico* del héroe, es decir, el paso de la cárcel nazi-comunista

⁴⁶ Todorov, *Memoria del mal*, 94.

⁴⁷ Paquito D’Rivera, *Mi vida saxual* (San Juan: Plaza Mayor, 1999), 119.

⁴⁸ D’Rivera, *Mi vida saxual*, 119.

⁴⁹ El poeta José Mario, que sufrió las UMAP en carne propia, es el que menciona primero que “El trabajo os hará hombres” le recordaba la de “El trabajo os hará libres”. Lo hace en el documental CONDUCTA IMPROPIA (1984), de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal. Ahí afirma lo que vio en el campo al llegar: “Decía ‘Unidad Militar 2269’. Entonces tenía una pancarta enorme, un cartelón que decía ‘El trabajo os hará hombres’. Es una frase de Lenin. Entonces fue que yo me acordé realmente de aquella frase que decía Salvatore Quasimodo que estaba a la entrada del campo de concentración de Auschwitz que ponían ‘El trabajo os hará libres.’” Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, *Conducta impropia* (París: Antenne 2, Les Films du Losange, 1984), min. 00:13:19.

⁵⁰ D’Rivera, *Mi vida saxual*, 103.

⁵¹ D’Rivera, *Mi vida saxual*, 156.

a la libertad del capitalismo, con sus numerosas peripecias y con la incorporación de personajes (reales) que intervienen, ayudándolo o sirviendo en contra, hasta que el héroe alcanza su libertad.

**

En la primera década de este siglo, la autobiografía cubana da signos significativos de recuperación editorial. Mencionaré solo las que tienen que ver con artistas y escritores, pues la relación de todas o casi todas se haría demasiado larga. De 2000 son *Mi vida al desnudo*, las memorias del periodista Enrique Núñez Rodríguez. De 2001 son *Elapso tiempo*, del pintor abstracto Hugo Consuegra. Al año siguiente se suceden *Solo un leve rasguño en la solapa (Recuerdos)*, *Volviendo la mirada* y *Espero la noche para soñarte, Revolución*, las de Manuel Díaz Martínez, César Leante y Nivaria Tejera, respectivamente. En 2004 aparecen las mencionadas memorias de Lorenzo García Vega, *El oficio de perder*, pero también *El arte para mí fue un reto* y *Celia. Mi vida. Una autobiografía*, de la actriz negra Elvira Cervera y de la cantante Celia Cruz, respectivamente, y un año más tarde las de la poeta afrodescendiente Georgina Herrera, *Golpeando la memoria*. 2006 ve la publicación de *Memorias y olvidos*, de Cintio Vitier. Y en 2007 salen a la luz no solo *No way home*, del bailarín Carlos Acosta, sino también *Yo, Publio: confesiones*, del pintor Raúl Martínez. Sigue 2009 con “De mis memorias”, de José Lorenzo Fuentes; 2011 con *Dinosauria soy*, de Graziella Pogolotti. Y en los últimos cuatro años aparecieron *El ocho cubano*, de Octavio Armand; *El sensible zarapico*, de Samuel Feijóo, y *Sin perder permiso* y *Diseño de una vida*, de Fausto Canel y María Molinet, respectivamente.⁵²

Me quiero detener aquí en las de Raúl Martínez y en las de Graziella Pogolotti. Ciertos héroes autobiográficos encuentran en un momento determinado de sus vidas la necesidad de *rescatar la memoria* a través de la escritura:

⁵² Algunas son de autores que viven y publican fuera de Cuba, en el exilio o no, como las del pintor Hugo Consuegra, el bailarín Carlos Acosta, los poetas Manuel Díaz Martínez, César Leante, Nivaria Tejera, José Lorenzo Fuentes, Octavio Armand y el cineasta Fausto Canel. Rafael Rojas, por cierto, ha escrito sobre el desarrollo de la autobiografía de la diáspora post 59 y sus diversos estadios, algo que no toco en estas páginas pero que no puede olvidarse. Él distingue y señala las formas que toman las memorias de los que se fueron a raíz de 1959, luego la de aquellos que rompieron con la Revolución y se marcharon al exilio en los 70 (como Cabrera Infante), luego la de la llamada generación del Mariel o de la que se exilió en o después de los 80, más tarde la de la diáspora del 90, para cerrar con los cubanoamericanos, es decir, aquellos que nacieron en Cuba pero que emigraron con sus padres, siendo muy niños, en los años 60 y formaron su identidad entre lo cubano y lo estadounidense. Rafael Rojas, “Los nudos de la memoria. Cultura, reconciliación y democracia en Cuba,” *Encuentro de la Cultura Cubana* 32 (2004): 88–101.

“Creo que tendré que ponerme a escribir mis memorias”, escribe Raúl Martínez un viernes 21 de agosto de 1988, y agrega: “Son las 5:00 a.m. Desperté hace media hora. No he podido dormirme, preparo un trago. Fumo. Tenía un sueño que podría convertirse en una novela. Un sueño de enredos amoroso-sexuales en la edad media, salido de la picaresca española, lleno de ingenuidad y malicia”.⁵³

Escritas estas notas en Moscú, durante un viaje de trabajo, aparecen insertadas en su autobiografía *Yo, Publio: confesiones*, una de las joyas literarias con que tenga que contar para siempre el género cubano. Ese mismo día anotaba, de su visita al museo Pushkin, las observaciones hechas de una muestra de impresionistas, que veía con el mismo entusiasmo que si tuviera veinte años, “como si me pudieran inspirar de nuevo en el caso de que quisiera encontrarme a mí mismo”.⁵⁴ En especial Renoir, que seguía siendo para Martínez “el deleitado aristócrata sensual de esa época. Se ‘viene’ cuando pinta sus desnudos. Eso se siente”. Y a continuación acota: “Si no fuera que físicamente me siento mal, esta experiencia que remonta a mis veinte hubiera resultado más saludable. *Me ha hecho volver atrás, y el pasado lo considero eso: pasado*. Lo que está por pasar es lo importante”.⁵⁵ Pero es entonces, bajo esta especie de crisis, que señala su necesidad o su deseo de escribir sus memorias.

El hecho se da justamente durante un viaje a Europa. Tras lo anotado por el pintor hay un tono burlesco, irónico. No podemos olvidar que Raúl Martínez había sido víctima de la política cultural represiva cubana de los años setenta: fue expulsado de las escuelas donde impartía clases y no pudo exponer en galerías su obra. Entonces, estando en Rusia, habiendo salido ya del “aislamiento” al que estuvo condenado por homosexual, pero también por salirse de los cánones con que el realismo socialista cubano quería pintar el héroe, se entera de que La Habana le ha entregado una de esas medallas que glorifican a las personalidades. Aquí se cruza la conciencia civil con la conciencia del hombre, aquí se cruzan lo político y lo privado, algo que no deja de tener peso, pues será un momento clave que definirá la decisión del sujeto en su objetivo de, como diría el investigador Jean Molino, hacer público lo privado

⁵³ Raúl Martínez, *Yo, Publio: confesiones* (La Habana: Artecubano Ediciones/Editorial Letras Cubanas, 2007), 442.

⁵⁴ Martínez, *Yo, Publio*, 441.

⁵⁵ Martínez, *Yo, Publio*, 442, énfasis mío.

(la vida de uno), hablar de “sí mismo” y “retornar sobre sí mismo” e intentar “dar coherencia, unidad y sentido a la infinita riqueza de sus experiencias”.⁵⁶

Vista como un documento histórico que testimonia la política cultural cubana en la Revolución, “tiene la virtud de completar visiones, de atender intersticios y recodos de la Historia [cubana] que conocemos hasta hoy”,⁵⁷ desarrolla una compleja estructura de voces y personajes que la hacen un documento con alcances literarios sorprendentes.

Pero también se trata –y ese es mi interés– de la estructura novelada del relato del yo, yo que es otro, que no es Raúl sino Publio. En este proceso narrativo el héroe (autobiográfico) se va haciendo *historia* a partir del origen primigenio de una *caída*. Se trata, en un final, de un relato en cuyo proceso narrativo el héroe autobiográfico se va descubriendo por medio de los conflictos vitales y a partir de ese origen único: el de la caída en el “pecado”, una especie de pecado original que lo marcará por el resto de su vida.

Este relato, estas “confesiones”, comienzan con la imagen mítica de un paraíso perdido, una Edad de Oro desaparecida. Se trata del caserío en el campo donde vivió su primera infancia. La casa “quedó grabada para siempre en mi memoria y nunca he vuelto a ver otra como aquella”,⁵⁸ que asocia en su memoria con castillos, palacios, mansiones de cuentos de hadas. En esa especie de Edén, el niño Raúl Martínez tiene la primera imagen erótica: un muchachito desnudo, en un sembrado de maíz y con el sexo en erección, que el niño Publio toma entre sus manos. Sorprendidos por una campesina, el acontecimiento se interrumpe y lo que ocurre más adelante, el incendio de la casa del muchachito –que imagina como “castigo” ¿divino? –, marcará la entrada del héroe en la historia: “A partir de este momento”, afirma el narrador, “comienzan mis recuerdos y a desarrollarse mi vida”,⁵⁹ de la misma forma en que, para la mitología judeocristiana, la expulsión de Adán y Eva del Paraíso marca el comienzo de la historia del hombre en la tierra.

Este relato “genésico”, cuasi mitológico, va a delinearse más adelante a través de una polifonía de voces que relacionan diversos personajes que formaron parte de su vida familiar. Ya no solo habla el sujeto autobiógrafo, sino también otros personajes. El autor construye otras voces que identifica con

⁵⁶ Jean Molino, “Interpretar la autobiografía,” en *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, ed. Antonio Lara Pozuelo (Lausanne: Hispánica Helvética, 1991), 117.

⁵⁷ Rufo Caballero, “Raúl Martínez: la argucia del corredor de fondo,” *Casa de las Américas* 47, núm. 250 (2008): 140.

⁵⁸ Martínez, *Yo, Publio*, 29.

⁵⁹ Martínez, *Yo, Publio*, 37.

las de sus hermanos. Está el Loco, quien no solo lo inicia en el sexo, en el conocimiento del cuerpo sexual, sino también describe las estrategias de conquistas sexuales del héroe. Está el Malo, que “aspiraba a ser escritor o poeta”⁶⁰ y quiere evitar que el héroe caiga en “‘aquel mundo’ en que se temía que yo cayera”,⁶¹ es decir, el mundo de la homosexualidad, que para el imaginario heterosexual y represivo significa depravación, humillación, ausencia de valores. Ellos son voces privilegiadas, que no son la del narrador autobiográfico y que introducen una pluralidad de voces en la narración autobiográfica y demarcan distintos espacios en que el héroe actúa.

Varias interrogantes giran alrededor de este héroe, y que el narrador va disponiendo en su relato: “¿Para qué serviría yo?”, “¿Cuál sería mi talento?”, “¿Tengo o no talento?”.⁶² Este conflicto en torno al yo se va a imbricar a algo esencial para su personalidad: la condición de homosexual y la asunción de esa condición, primero sobre su familia, luego sobre su conciencia, más tarde sobre la sociedad y, finalmente, sobre el contexto de la Revolución Cubana, que en los años setenta la declaró oficialmente una “patología social” y desató una cruda homofobia oficial que no sería superada hasta finales de los años 80 y comienzo de los 90. En ese sentido, la autobiografía de Martínez, que él llama “confesiones”, ofrecerá un paradigma autobiográfico que marcará una singular actualización del género en la isla. Si desde el punto de vista testimonial rescata la perspectiva personal de un actor fundamental de la escena cultural cubana de la Revolución y muestra no pocas de sus intra-historias, de sus personajes, desde el punto de vista literario asume una visión compleja del mundo del héroe autobiográfico que no se reduce a la concatenación de anécdotas, sino que amplifica la *bío* por medio de una escritura compleja en cuanto a los temas y la estructuración.

*

**

No hay que pensar solo en la diáspora para buscar ese proceso de “reconstrucción de la identidad personal que se experimenta en todo exilio”.⁶³ Las memorias de Graziella Pogolotti, *Dinosauria soy*, escrutan una identidad en conflicto y las heridas de una “biografía fracturada”.⁶⁴

⁶⁰ Martínez, *Yo, Publio*, 83.

⁶¹ Martínez, *Yo, Publio*, 119.

⁶² Martínez, *Yo, Publio*, 151.

⁶³ Rojas, “Los nudos de la memoria,” 62.

⁶⁴ Graziella Pogolotti, *Dinosauria soy* (La Habana: Ediciones UNIÓN, 2011), 155.

Pogolotti comienza su intento de “recuperar fragmentos de mi pasado”⁶⁵ dudando de antemano sobre la claridad o el sentido posible de esos *retornos sobre sí mismo* que son los recuerdos. Por eso dice que “Giaveno no es Combray” al volver al mundo de su infancia, porque para la narradora de estas memorias no resulta cuestión de magdalenas proustianas la reconstrucción del pasado de uno mismo.

Tres ancianas dispersas en el mundo comparten la tarde en un patio europeo. Una vive en Italia; otra, en Francia; la última, en Cuba. La italiana (María Luisa) conserva el hogar de los antepasados comunes a las tres, “preserva los muros”,⁶⁶ los muros del pasado; la francesa (Mary), que no es francesa, vive en un “tranquilo y mediano bienestar. Es como si flotara, sin nostalgias ni recuerdos, en una peculiar soledad”;⁶⁷ pero la cubana, Graziella Pogolotti, asume la escritura de esa “memoria” común e intenta reunir el recuerdo familiar y el recuerdo personal. A cada las distingue algo especial. En la primera es el signo de la tierra (piamontesa) pero también del “origen”, donde nace la historia de la heroína autobiográfica; en la segunda hay una especie de desarraigo perenne –nunca encuentra lugar, vive como en un limbo–; y en la tercera está la isla, el puerto de La Habana, que la narración designa al principio como lugar de tránsito.

Amén de querer capturar el tiempo ido de la heroína autobiográfica, esa historia que quedará desperdigada si no se “reúne” en la escritura, *Dinosauria soy* también se puede leer como una forma de *regresar*, desde la memoria, al destino final que se ha asumido como suyo: Cuba. La escritura es un ejercicio de reconstrucción auto-topo-gráfica en el cual el *viaje de retorno* identifica el proceso de crecimiento y re-conocimiento del personaje.

En el relato se trata de buscar su lugar (en la Historia, ciertamente, pero en su historia) a partir de los destinos por los que han tenido que transitar no solo ella sino también sus antepasados, que “emprendieron un día el viaje, tentados por el ancho horizonte del mundo” sin saber

*entonces que no había regreso posible. [...] El camino azaroso de la vida y la historia los condujo a recalar en una isla del Caribe. Desde ese promontorio, apagadas las generaciones sucesivas, apenas subsiste el frágil testimonio de mi palabra y de mi memoria.*⁶⁸

⁶⁵ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 40.

⁶⁶ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 7.

⁶⁷ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 8.

⁶⁸ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 37, cursivas mías.

Hay que precisar que la autora nació en Francia, vivió hasta los ocho años en Italia, hasta que la Segunda Guerra Mundial obligó a la familia a escapar de una Europa en crisis. Este “movimiento espacial” de Europa a América será clave en el relato de la heroína, cuando aparezca luego otro viaje, esta vez de *regreso* a Europa, dado por la crisis política que atravesaba Cuba con el golpe de Estado de 1952. “Para mí había llegado”, dice la autora, “el momento de saldar cuentas con el pasado, [...], de redefinir el paisaje de mi propia existencia”.⁶⁹ La importancia de este viaje a Europa –en especial París– radica no solo en que se convierte en un viaje de aprendizaje, sino en que resume la clásica toma de conciencia que provocan las distancias. Este será el *espacio* donde la heroína del relato asuma ya la identificación con aquel país al que había llegado como “extranjera”, donde finalmente se reconoce ya no pertenecer más a él, sino a la isla.

Resulta interesante que la autora destaque un detalle de su memoria que hace trabajar activamente estas relaciones espaciales de ida y vuelta en el relato de la heroína autobiográfica, como si en esa relación se estableciera una especial coordenada para encontrar el lugar que conforma la trayectoria vital y que ella apela como el *regreso al país de la infancia “rusa”*. Dice: “Cuando mucho más tarde viajé a la URSS, la melodía de un idioma indescifrable en su léxico *despertó abruptamente la evocación de un mundo que solo perduraba en lo más recóndito de mi memoria afectiva*”.⁷⁰ A través del idioma, de las remembranzas que este queda en la memoria, la heroína autobiográfica reconstruye uno de los lugares de su infancia, que no es cubano, sino europeo, y que no es físico, sino inmaterial. El habla es un índice reflexivo que señala esta distancia. Precisamente en ese viaje a Europa se cuenta que recupera el francés, “pero una resistencia interna, irracional, [le] impedía mostrar los residuos del italiano –mi lengua tanto tiempo atrás”.⁷¹ Y concluye: “Esa incapacidad revelaba que [...] el pasado subsistía tan solo como fragmentos de una memoria deshilachada”.⁷² Perdida la lengua, perdido el espacio original, el viaje de retorno a Europa se muestra como lo contrario, o, mejor dicho, el regreso a su “tierra natal” acaba por indicar un retorno a la isla que alguna vez fue solo puerto, tránsito.

Ante tanta errancia (suya y familiar), se lee como trasfondo la necesidad de reconstruir el lugar al que (se) pertenece por elección. La vida de la heró-

⁶⁹ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 64.

⁷⁰ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 36, cursivas mías.

⁷¹ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 73.

⁷² Pogolotti, *Dinosauria soy*, 73.

na autobiográfica que delatan estas memorias estuvo siempre marcada por la no pertenencia a *ese* lugar, o por el hecho de que provenía de *otro* lugar, como cuando se narra que en la escuela italiana, donde aprendió sus primeras letras, era señalada como extranjera y su pasaporte, habiendo nacido en Francia, la “reconocía como ciudadana de Cuba, un lugar desconocido” para ella.⁷³

Leídas fuera del marco documental que testimonia una época o determina la filiación política de su autora, *Dinosauria soy* parece buscar, de forma contradictoria, la lectura de una emigrante europea en el Caribe. “Yo había llegado a este puerto [que es La Habana] sin equipaje, con las manos vacías, con la estabilidad perdida, al cabo de una interminable peregrinación. Era una emigrante ...”.⁷⁴ Estas palabras enmarcan la pregunta clave sobre la búsqueda de una estabilidad identitaria y sobre la aceptación definitiva del lugar de pertenencia por parte de la autobiógrafa: Cuba, ese lugar que fue primero refugio de la guerra que asolaría su tierra “natal” (Europa), se convertiría en ese “lugar” al que ella apela ya como suyo y propio, sin olvidar, por supuesto, la “violencia del trasplante [a Cuba]” que experimenta la niña y que “había mutilado mi natural tendencia a la extroversión”.⁷⁵

*

**

La Habana 2015. En el centro de la ciudad permanece hoy un edificio que fue emblemático de la Cuba republicana. Me refiero al Capitolio, construido en los años treinta para albergar la sede del congreso de la República, con su cámara de senadores y su cámara de representantes. No, esta monumental edificación no fue demolida, aunque se tratara de unos de los iconos de aquel país que la Revolución Cubana buscó desmontar. Sus instalaciones, después de 1959, se convirtieron en la Academia de Ciencias de Cuba (institución *ad usum* en los Estados socialistas europeos y que el gobierno de Fidel Castro calcó) e incluyeron no solo una biblioteca científica sino además un museo de historia natural. Hoy día el edificio está siendo restaurado desde sus cimientos y recuperado como lo que alguna vez fue: la sede del congreso cubano. Cuando acaben las obras, se mudarán a sus salas los diputados del parlamento cubano, que a partir de entonces sesionará ahí, rodeado de las tallas en madera preciosa, los bronce republicanos, los mármoles italianos y décadas de historia que hicieron famoso ese lugar.

⁷³ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 13.

⁷⁴ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 12.

⁷⁵ Pogolotti, *Dinosauria soy*, 43.

Apropiación tras apropiación, la historia se teje y reescribe constantemente. Así resulta que este objeto arquitectónico, que alguna vez se le representó como algo de un pasado negativo, neutralizará pasado y presente, memoria y olvido, cincuenta años de Revolución y cincuenta de República. Como si de un símbolo se tratara, en este gesto se descubre la forma en que la Cuba de hoy está trabajando su memoria, mirando al pasado, recuperando una parte de él. Hoy día, oficialmente, se utiliza la palabra *actualización* –¿*upgrade* al estilo de los sistemas informáticos?– para referirse a las reformas económicas que, desde la asunción de la presidencia por parte de Raúl Castro, se han venido implementando. Y la memoria y el olvido se *actualizan* también al interior de la isla, en un género literario que, aunque no lo parezca, no carece de fuerza en el campo literario cubano.

Hubo alguna vez, escribe Le Goff al hablar del “orden de la memoria”, una cierta relación entre los términos *documento* y *monumento*.⁷⁶ Las memorias, las autobiografías, devienen “monumentos” escriturarios que, como el Palacio Imperial o el Capitolio cubano, levantados en lugares centrales de sus respectivas urbes, señalan, delimitan, escriben, narran acontecimientos ya ocurridos y marcan un presente y, de modo especial, la forma de volverse hacia ese pasado y de contarlo.

En estas páginas he intentado esbozar un acercamiento a un tema que sigue necesitando lecturas puntuales y generales, de modo que la historia y la crítica de la autobiografía cubana, después de la larga jornada del testimonio y la militancia ideológica de todos los colores y espectros políticos, se puedan poner en perspectiva y en relación. Se trata de que un género como el de la autobiografía no sea pasado por alto, por ejemplo, en ediciones de cualesquieras “historias de la literatura cubana” que se escriban en el futuro, como ocurrió en la *Historia de la literatura cubana* en tres tomos y editada por el Instituto de Literatura y Lingüística cubano, los cuales guardan mucha información, pero gran parte de ella o resulta desactualizada o responde a presupuestos e ideologías ya superados incluso dentro del mismo país.

⁷⁶ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario* (Barcelona/Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1991).

Cómo hacer cine hoy en Cuba

Prostitución y coproducción en LA PELÍCULA DE ANA

Karen Genschow (Fráncfort del Meno)

RESUMEN: LA PELÍCULA DE ANA de Daniel Díaz Torres (2012) trata en primer lugar del jinetismo en Cuba, fenómeno que ha determinado ampliamente el contacto entre extranjeros y cubanos desde la apertura al turismo en masas. En la película esto conlleva una reflexión de las relaciones visuales tanto en términos de género como en términos postcoloniales. Mediante la construcción de una película intradiegética (“la película de Ana”) se cuestiona la diferencia entre “autenticidad” y puesta en escena y se sugiere, además, que Cuba entera se ha convertido en una especie de “zona de contacto”, donde chocan y se cruzan la lógica capitalista y la nostalgia postsoviética y donde lo “auténticamente” cubano aparece como un espectáculo montado para los extranjeros. Al mismo tiempo la película articula una autorreflexión en el sentido de que estas relaciones de poder se evidencian también en las posibilidades de hacer cine hoy en Cuba, que abarcan esencialmente la coproducción con diferentes países europeos.

PALABRAS CLAVE: La película de Ana; Díaz Torres, Daniel; cine cubano; jinetismo; placer visual; zona de contacto; coproducción; metaficcionalidad; autorreflexividad

SCHLAGWÖRTER: La película de Ana; Díaz Torres, Daniel; Kuba; kubanischer Film; jinetismo; Schaulust; Kontaktbereich; Koproduktion; Metafiktionalität; Autoreflexivität

1. LA PELÍCULA DE ANA: comedia de equívocos y autorreflexión

En 2012 Daniel Díaz Torres estrenó su última película, LA PELÍCULA DE ANA,¹ una coproducción con Austria y Panamá, en la que, como en otras anteriores,² pone en escena una reflexión acerca del estado de las cosas en su país y comenta de manera crítica y a la vez humorística la relación entre Cuba y Europa marcada por estereotipos, desigualdad, turismo sexual y exotismo. La protagonista Ana, que bordea los cuarenta, es actriz de telenovelas y lleva una vida mediocre en un país que parece caerse a pedazos, simbolizado en su casa donde dejaron de funcionar desde hace tiempo el refrigerador y

¹ Daniel Díaz Torres, LA PELÍCULA DE ANA, Guión: Daniel Díaz Torres, Eduardo del Llano (Cuba/Austria: ICAIC/SK Films/Jaguar Films S. A./Ibermedia, 2012), versión en internet, consultada el 29/09/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=HDIcysMFbRw>.

² Su sátira ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS (1991) por ejemplo causa un verdadero escándalo y es, en la historia del cine cubano, uno de los pocos casos de censura.

el aire acondicionado. Con su marido, Vergara, un camarógrafo y director de documentales agrícolas, también frustrado en su vocación artística, vive allí junto a su hermana y su madre en condiciones un tanto ajustadas. Una visita de su cuñado Ricardo, exiliado en Miami, desencadena la trama: cuando éste ofrece comprar un refrigerador nuevo para la familia Ana lo rechaza por dignidad, por no deberle nada, y finge haber sido contratada como actriz en una coproducción europea. Por una vecina jinetera, Flavia, Ana se entera de un equipo de televisión europeo que quiere hacer un documental sobre la prostitución en Cuba (como parte de una serie de reportajes sobre prostitutas en todo el mundo para la televisión austriaca). Decide hacerse pasar por jinetera bajo el nombre “artístico” Ginette para así ganarse los 500 dólares para la compra del refrigerador. Flavia a su vez hará no sólo de intermediaria y traductora entre Ana y los alemanes/austriacos sino que la introducirá en el mundo del jineteo, enseñándole a interpretar su rol de manera creíble y convincente, a cambio, claro está, de una comisión. Su actuación impresiona a los directores y al poco tiempo vuelven a Cuba con la idea de producir un largometraje sobre Ginette, para el cual ella misma filmará las escenas sobre su “vida real” – ahí las cosas se comienzan a enredar. Tras descubrirla Vergara se hace partícipe y codirector de esta “película de Ana” y juntos intentan armar una escenificación creíble y “auténtica” de la Cuba actual y la vida de una jinetera. La mentira se descubre cuando uno de los directores, Dieter, reconoce a Ana en la telenovela que está filmando. Su rol de “villano” que se venía insinuando desde antes, se hace explícito cuando intenta violar a Ana en un encuentro bajo falsos supuestos. Su socio austriaco Helmut, en cambio, que aparece siempre como ingenuo, le declara su amor a Ana. Durante la proyección del largometraje ante los directores y coproductores se descubre no sólo la mentira de Ana, sino también el intento de violación de Dieter, que ha sido grabado e incluido en la película, por lo que el evento se transforma en escándalo.

En el primer plano la película articula una crítica a la sexualización de Cuba, representada por la “jinetera”. Esta figura surge durante el llamado “período especial” a partir de 1990 a consecuencia de la caída del bloque comunista, en el que Cuba se abre al turismo de masas para mitigar una situación económica catastrófica. Con el neologismo “jineterismo” se denominan las relaciones entre cubanas o cubanos y turistas extranjeros y se refiere a “una situación que tiene fronteras difusas con lo que comúnmente conocemos co-

mo prostitución: el intercambio de sexo por dinero o bienes”.³ Lo difuso está en que a menudo se trata de relaciones “románticas”, pero mediadas igualmente (aunque no siempre abiertamente) por el dinero. Este fenómeno del jineterismo ha tenido amplias repercusiones no sólo sociales en las relaciones entre turistas y cubanos sino también en el imaginario de la isla y su producción cultural.⁴

Pero más allá de la representación “costumbrista” de la realidad cubana, la película contiene también una reflexión sobre la relación jerárquica entre objeto y sujeto de la mirada – tal como se ha articulado en los estudios de cine feministas (entre ellos el clásico de Laura Mulvey⁵). Esta relación se plasma en la constelación de caracteres en la que un equipo de filmación conformado únicamente por hombres produce un documental sobre una jinetera. Al mismo tiempo, la película pone en escena la mirada nostálgica hacia la Cuba socialista (como una especie de cultura “premoderna”, “auténtica”, al margen del circuito de las relaciones mercantiles, pero “en extinción”) y emprende un análisis crítico del exotismo y las escenificaciones de lo “auténticamente” cubano que alimenta las relaciones turísticas entre cubanos y extranjeros y que en cierta medida ha convertido la isla en un museo. Mediante una serie de estrategias metaficcionales, la película pone de relieve una autorreflexión que va más allá de un cuestionamiento a la supuesta diferencia entre autenticidad y puesta en escena y que se refiere también a las condiciones concretas de hacer cine hoy en Cuba. Aquí se evidencia una visión un tanto amargada de las necesidades que enfrentan los cineastas en Cuba y la dependencia del financiamiento europeo, es decir, de las coproducciones que son, en cierto sentido, contrarias al proyecto “descolonizador” del cine cubano que estuvo en el origen de la creación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos) en los primeros días después del triunfo de la Revolución.⁶ Así, según Morales “la tremenda crisis económica que enfrenta Cuba tras la caída del campo socialista hace que treinta y pocos años después del

³ Ana Alcázar Campos, “‘Jineterismo’: ¿turismo sexual o uso táctico del sexo?,” *Revista de Antropología Social* 19 (2010): 315.

⁴ Como estudia por ejemplo Esther Whitfield en el caso de la literatura del período especial en *Cuban Currency: the Dollar and “Special Period” Fiction* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2008).

⁵ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” en *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley (New York: Routledge, 1988), 57–68.

⁶ Véase al respecto Ambrosio Fornet, *Las trampas del oficio: apuntes sobre cine y sociedad* (La Habana: Ediciones ICAIC, Editorial José Martí, 2007).

1ero de enero de 1959, las coproducciones vuelvan a convertirse en la opción a seguir para mantener a flote la industria del cine en Cuba”,⁷ y efectivamente, la misma PELÍCULA DE ANA, en tanto coproducción cubano-austríaca, es un ejemplo para esta situación.

Se tratará en lo sucesivo de analizar cuál es la relación entre el tema ostensible, el jineterismo narrado en clave de comedia de equívocos, y el tema subyacente en la película, las condiciones de hacer cine en Cuba, es decir de qué manera se relacionan prostitución y coproducción en LA PELÍCULA DE ANA.

2. Jineterismo y placer visual: “Actuar es como encuerar el alma”

Después de una breve introducción a los protagonistas en acción, la trama se inicia tras un título de enlace con una cita de Santa Lucía a modo de epígrafe: “Aunque el cuerpo sea irrespetado, el alma no se mancha si no acepta ni consiente el mal.”⁸ Esta referencia a Santa Lucía (que se volverá a mencionar en varias oportunidades en el transcurso de la película) introduce el tema: por un lado la prostitución en el sentido directo y literal, tal como revela no sólo el contenido de la cita sino también la historia de la santa misma, que, por no renegar del cristianismo fue condenada a prostituirse (pero salvada por Dios). Por otro lado, “prostitución” se entiende en un sentido más amplio, tal como formuló el mismo Daniel Díaz Torres en una entrevista: “El concepto de prostitución aquí no tiene que ver solamente con pagar intercambios sexuales, sino que abarca también otras cosas que alguien tiene que hacer y que no le gustan, a cambio de obtener algún beneficio determinado.”⁹ Con esta descripción Díaz Torres provee una definición muy semejante a lo que se entiende por jineterismo y que según LA PELÍCULA DE ANA está omnipresente en Cuba.

Esta amplia definición de prostitución converge gradualmente dentro de la película en una analogía entre prostitución y actuación. Así por ejemplo, en una conversación entre Flavia y Ana sobre su profesión de actriz y en respuesta a la pregunta si se desnudaría en una película, Ana resume su idea:

⁷ Sergio Morales, *Cine cubano: el camino de las coproducciones* (Tesis doctoral, Universidad Santiago de Compostela, 2007), 197.

⁸ Díaz Torres, ANA, min. 00:02:45.

⁹ Daniel Díaz Torres, “La película de Ana tiene su historia,” entrevista con Jaisy Izquierdo, *Juventud Rebelde* del 15 de Diciembre del 2012, consultado el 17/09/2015, <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2012-12-15/la-pelicula-de-ana-tiene-su-historia/>.



Fig. 1: Tabla de madera en el departamento de Flavia

“Actuar es como encueerar el alma”.¹⁰ Hacia el final encontramos en el departamento de Flavia esta misma frase grabada en una pequeña tabla de madera, colgada en la pared a modo de aforismo (véase imagen 1). Con esta frase la película parece articular, por un lado, su disentimiento con juicios morales sobre de la prostitución y por otro, alude a los límites imprecisos entre puesta en escena (“actuar”) y autenticidad (“encueerar”) – a la que volveré en el apartado 4.

Anteriormente, en el primer encuentro entre Ana/Ginette y Helmut, el productor austriaco del documental, la forma de hablar del pago por la entrevista es semejante al de un acto de prostitución: “Das Geld sofort”, traduce Flavia de manera muy directa el rodeo de Ana/Ginette (“Y otra cosa, sin que te pongas bravo ni nada, no es desconfianza, pero ¿tú crees que los 500 dólares me los pueden pagar enseguida cuando termine la entrevista?”¹¹) para pedir que le paguen directamente después de la entrevista. Esta traducción transforma el acto de la entrevista en un acto de prostitución, lo que luego se repite y se subraya mediante la forma en que Ana/Ginette cuenta el dinero que recibe directamente después del “acto” (de filmación) y que establece una cierta ambigüedad acerca de si este gesto es parte de su rol de jinetera o si ya es la actriz la que cuenta su honorario (véase imagen 2).

¹⁰ Díaz Torres, ANA, min. 00:21:00.

¹¹ Díaz Torres, ANA, min. 00:22:32.



Fig. 2: Ana/Ginette contando su dinero después del “acto” de filmación

Con la tematización del jineterismo en el primer plano de la película –que coincide con el foco de interés de los directores europeos– Díaz Torres pone en escena uno de los temas candentes y discutidos en la sociedad cubana: los modos de supervivencia en las condiciones de escasez del período especial, que conlleva a la vez amplias consecuencias para el imaginario postcolonial de la isla y la relación entre cubanos y extranjeros. Posiblemente sea por esto que la película está ambientada mediante un insert (“La Habana, 200...”) unos años antes del de su producción, 2012, en los primeros años del siglo XXI, es decir en las inmediaciones del período especial. La película muestra también, aunque solo de paso, las intervenciones y medidas estatales frente al jineterismo (que sin prohibirlo directamente sí lo sancionan y lo condenan); así según Alcázar Campos,

en el discurso oficial de la isla, el jineterismo se presenta como un fenómeno feminizado e individual, derivado de comportamientos patológicos, consecuencia de la introducción de la lógica capitalista, ya que no deriva de necesidades primarias, y de familias disfuncionales, carentes de valores [...].¹²

La película responde a este estereotipo cuando opone la verdadera jinetera, Flavia, que afirma haber sido una niña feliz, a la jinetera ficticia, Ginette, que al narrar la historia de su vida, se inventa un padre muerto en un incendio, una madre suicida, una tía borracha y un hijo producto de una violación. La biografía de Ginette inventada por Ana refleja su ignorancia en relación al

¹² Alcázar Campos, “Jineterismo,” 319.



Fig. 3: Ana/Ginette expuesta a la cámara

tema que sólo conoce en los términos representados por el estereotipo. El cliché de jinetera tal como sostiene el discurso oficial se contradice por otro lado, cuando Ana representa a su figura como revolucionaria y afirma en la primera conversación con Helmut: “Aquí las obreras del colchón estamos con la Revolución”.¹³ Lo hiperbólico –y por cierto cómico– de esta afirmación se pone en evidencia mediante la figura de un camarero que pasa en ese preciso momento y mira a Ana de una manera que expresa un reproche o al menos un desacuerdo. Otra divergencia con respecto al jineterismo como fenómeno real se presenta frente al “mito según el cual la mayoría de las jineteras son negras o mulatas”,¹⁴ ya que las tres jineteras que tienen más (Ginette) o menos (Flavia y una amiga) protagonismo en la película son mestizas, lo cual a su vez corresponde a la realidad – en contra del mito, ya que “distintos estudios afirman lo contrario, dándole el predominio a las mestizas.”¹⁵ Pero aparte de estas acotaciones implícitas, la película no se interesa por la prostitución en cuanto fenómeno real, sino por el jineterismo en un sentido metafórico y como relacionado con lo “exótico”.

Así, el “jineteo” en el caso de Ana/Ginette no se basa en el intercambio de dinero por sexo sino por la historia de su vida supuestamente “auténtica” y por ser objeto de mirada de la cámara del equipo austro-alemán y –en prolongación– de los telespectadores europeos. Esto último se evidencia en

¹³ Díaz Torres, ANA, min. 00:23:20.

¹⁴ Alcázar Campos, “Jineterismo,” 320.

¹⁵ Alcázar Campos, “Jineterismo,” 320.

la entrevista que exagera la posición como objeto de la mirada de Ginette y se presenta prácticamente como un acto de prostitución: la cámara parece estar acosándola constantemente, se acerca de forma casi obscena, bajo un sol implacable de mediodía, por lo que Ana/Ginette queda totalmente expuesta y sin ninguna posibilidad de protegerse de la multiplicidad de miradas (véase imagen 3).

Su única protección contra la luz excesiva y las miradas consiste en sus lentes de sol, pero que como efecto secundario ocultan la mirada de Ginette, por lo que ella aparece incluso más objetivada al ser privada de una mirada propia. Esta relación entre objeto y sujeto de la mirada se enfatiza, además, mediante la distribución cuantitativa: Ana no sólo está demasiado iluminada, sino que además se encuentra rodeada de hombres y es, aparte de la maquilladora y Flavia como traductora, la única mujer.

La mirada que ponen en escena estas imágenes es la mirada tanto voyeurista como fetichista que establece Laura Mulvey desde su perspectiva psicoanalítica-lacanianiana como fundamentales para la escenificación de las mujeres en el cine narrativo: "In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness."¹⁶ La película evidentemente juega con esta constelación de la mujer (Ana/Ginette) como objeto de la mirada doble: tanto por los hombres que la rodean como por los espectadores que la miran ya como objeto mirado (véase imagen 4).

Esta doble exposición a la mirada ("to-be-looked-at-ness") se repite luego en la edición televisiva del documental que agrega al formato de mera entrevista algunas escenas recreadas que ilustran lo narrado por Ana/Ginette y que precisamente se refieren a momentos en que una mujer ocupa un rol de objeto o de víctima dentro del relato. La primera escena, que parece interminable además, muestra la violación de Ginette por el diplomático europeo (véase imagen 5), la segunda, la muerte de su madre que se tira –ardiendo– por el balcón. Con estas escenas recreadas la película parece acusar a los productores-directores (Dieter y Helmut) de reproducir otro estereotipo en la distribución de roles de hombres y mujeres en el cine narrativo: "The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralize the extra-diegetic tendencies represented by

¹⁶ Mulvey, "Visual Pleasure," 62.



Fig. 4: Ana/Ginette como objeto de la mirada doble

woman as spectacle.”¹⁷ Aquí los directores controlan y ponen en escena (para los espectadores) de manera muy directa la fantasía fílmica que establece a Ginette (y a su madre) como espectáculo a la vez sexualizado y melodramatizado.

La constelación de la mirada en esta primera parte se evidencia así, en principio, como tradicional y objetivante, aunque ya en esta “entrevista” hay un cierto grado de subversión que se basa en la ficcionalización, ya que la supuesta autenticidad es una ficción montada por Ana. Esta subversión se radicaliza en la segunda parte, en la filmación del largometraje que queda a cargo de Ana y mediante la cual ella misma se transforma en la *directora* de la vida de Ginette, su alter ego, y de esta manera también de su propia vida.

El mismo título del film apunta hacia un cuestionamiento de la relación sujeto-objeto: LA PELÍCULA DE ANA, que juega con la ambigüedad entre Ana como objeto y/o sujeto de la película. Pero esta ambigüedad no es gratuita, y la actuación de jinetera implica un acercamiento y una transformación, como lo plantea Vergara hacia el final cuando le reprocha a Ana: “Tú no estás haciendo de puta, sino que la puta esa, es la que te está haciendo a ti.”¹⁸ En esta afirmación aparentemente resuena un juicio moral, aunque a nivel extradiegético se puede entender ésta como alusión a la paulatina y creciente confusión entre realidad y puesta en escena. Dejando de lado la implicación

¹⁷ Mulvey, “Visual Pleasure,” 63.

¹⁸ Díaz Torres, ANA, min. 01:20:00.



Fig. 5: La escena de violación de Ginette por el diplomático europeo

moral de tal afirmación, es posible constatar en el transcurso de la trama un movimiento asintótico entre Ana y Ginette: la inicial incomodidad y torpeza en su rol va cediendo a una identificación cada vez más fuerte de Ana con Ginette (sobre todo en la primera entrevista y luego en las filmaciones de Ginette para los europeos) hasta un proceso de identificación inverso: el de Ginette con Ana – que se va transformando en directora de la historia de su vida.¹⁹ De esta forma la película no sólo pone en escena la relación de similitud entre ficción y realidad, sino que también desde una perspectiva de género implica un cambio de la posición de “objeto” a la de “sujeto”.

La escopofilia y la constelación de sujeto-objeto de la mirada se anuncian desde el inicio como temas centrales de la película y se anticipa que el cuestionamiento de esta versión tradicional que asocia masculino con actividad y femenino con pasividad tendrá un rol fundamental: El primer encuentro entre Ginette y Helmut tiene lugar en un restaurante cuyo fondo está ocupado por un acuario gigante con delfines. En un primer momento los delfines se presentan como objetos de mirada, al menos esa es su función: entretener mediante la mirada a los clientes del restaurante. Esta escena es significativa en varios sentidos, porque los delfines parecen no sólo representar el papel de objeto de la mirada que ocupará Ana/Ginette como mujer en el documen-

¹⁹ En una de las últimas conversaciones con Helmut, Ana/Ginette afirma: “Le he ido perdiendo el gusto a lo que hacía. Ahora lo que me gusta es la filmoteca.” Díaz Torres, ANA, min. 01:15:58. Con esto su historia se hace legible –al menos para los productores extranjeros– en términos de una salvación y al mismo tiempo de una subjetivación.



Fig. 6: Ana y Flavia ante el acuario

tal filmado por hombres, sino que articulan, además, mediante su “sonrisa” un comentario irónico sobre Ana que al comienzo todavía representa con cierta torpeza su nuevo personaje: se tropieza con los tacos altos y exagera su carácter de diva. Y en aún otro sentido, esta escena es decisora en relación al contexto cubano específico – en el que el jineterismo está ‘mal visto’, pero muy visible– porque el acuario parece ilustrar, en un sentido muy literal, la vigilancia estatal a la que están sometidas las jineteras (pero también los ciudadanos en general), siendo de esta manera constantemente objetos de la mirada (véase imagen 6).²⁰ Por un breve comentario de Flavia se evidencia que este último es al parecer el sentido en principio intencionado por el director. Pero hay aún otra lectura posible de esta escena que se relaciona con la constelación de los personajes que la película establece en términos postcoloniales y que también está marcada por la oscilación entre objetivación y subjetivación – como veremos en lo sucesivo.

3. El documental/la película como “zona de contacto”

El tema central de la película, la manera en que se establece y se desarrolla la relación entre la cubana Ana (y hasta cierto grado también Flavia) y los europeos en torno a la filmación del documental sobre la vida de Ginette, es analizable también desde una perspectiva postcolonial, con especificaciones

²⁰ Este tema ya está presente en *ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS* (1991), donde la vigilancia se simboliza mediante un ojo pintado en paredes y muros del pueblo.



Fig. 7: Los delfines: contramirada, vigilancia y escopofilia

en relación al caso cubano –como la mitología revolucionaria²¹– con el que comparte, de todas formas, algunos rasgos esenciales.

También desde la teoría postcolonial, la mirada es un dispositivo relevante, como muestra David Spurr, quien rastrea la “retórica imperial” y el discurso de la alteridad en textos periodísticos recientes sobre el “tercer mundo”. Según él, esta constelación visual de observar y ser observado correspondería a una figura constitutiva dentro de este discurso que él denomina como “surveillance” (en un sentido diferente al de la vigilancia como control político de la población). Esta figura implica que “the privilege of inspecting, of examining, of looking at, by its nature excludes the journalist from the human reality constituted as the object of observation”,²² es decir, que establece una clara distinción entre sujeto y objeto de la mirada. En este sentido se puede leer de otro modo más la mencionada escena de los delfines que anticipa la relación entre sujeto y objeto de la mirada también en términos de lo postcolonial. Desde esta perspectiva se puede constatar que los delfines no sólo son mirados, sino que también ellos miran fuera del acuario, es decir que los objetos de la mirada miran de vuelta (“contramiran”) con lo que se nos presenta una inversión tanto del tópico de “surveillance” (del objeto exótico) como de la escopofilia (del objeto “mujer”) – y a la vez representa el

²¹ Whitfield habla de una nostalgia “postsoviética” y de un “exótico post-soviético” en el caso de Cuba. *Cuban Currency*, 18 ss..

²² David Spurr, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration* (Durham/London: Duke University Press, 1993), 13.

sistema de vigilancia específicamente cubano (véase imagen 7). Es decir que con esta escena la película anticipa y a la vez propone con medios fílmicos un cuestionamiento de la dirección visual y articula –de manera lúdica– su posicionamiento frente a las relaciones jerárquicas entre cubanos y extranjeros.

Para profundizar el análisis de la perspectiva postcolonial que despliega la película me parece útil el concepto de “zona de contacto” (*contact zone*) desarrollado por Pratt al que define como “the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict.”²³ Se puede afirmar que con el período especial y la apertura al turismo Cuba entera se ha transformado en “zona de contacto”, en la que entran en contacto y se relacionan lo capitalista-occidental y lo “exótico-postsoviético”. Clifford, por su parte, aplica el concepto “zona de contacto” al caso de museos y espectáculos culturales, por lo que parece legítimo entender también el “documental” que aparece en LA PELÍCULA DE ANA (y de manera más notoria el largometraje montado por Ana) como un espectáculo cultural analizable en términos de “contacto”, ya que “[a] contact perspective views all culture-collecting strategies as responses to particular histories of dominance, hierarchy, resistance and mobilization.”²⁴ Según Clifford, hay que tomar en cuenta la complejidad de estos procesos de contacto: “[t]he staging of cultural spectacles can thus be a complex contact process with different scripts negotiated by impresarios, intermediaries, and actors.”²⁵ Es decir que ya el concepto mismo de “zona de contacto” implica una participación de los “actores” en un doble sentido: como “objetos” de la mirada que actúan de manera “auténtica” y como actores que realizan un determinado rito o acto – que en el caso del documental de Ana son “actores” profesionales. Lo interesante del documental intradieгético como “zona de contacto” es que subvierte las categorías fundamentales mediante la constelación de una actriz cubana que monta un espectáculo que representa la realidad cubana y lo “vende” (literalmente) como algo auténtico. Es decir, ella no sólo se transforma de objeto de la mirada en sujeto sino en directora de una puesta en escena y como tal dirige la mirada

²³ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (New York: Routledge, 1992), 6–7.

²⁴ James Clifford, “Museums as Contact Zones,” en *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1997), 213.

²⁵ Clifford, “Museums,” 199.

de los espectadores. Al mismo tiempo esta representación responde a lo que los productores austriacos (como intermediarios hacia los espectadores) supuestamente quieren ver y escuchar: Cuba como paraíso exótico y “auténtico” como analiza también Whitfield.²⁶ El documental se presenta, entonces, como un lugar de negociación de la relación de las miradas en constelaciones postcoloniales que implica tanto el afán de conocimiento como el de entretenimiento, mediados ambos por la lógica capitalista, que, como se empeña en mostrar la película, se ha apoderado también de Cuba.²⁷ En este sentido se pueden entender también las acusaciones de Ana/Ginette durante la entrevista luego de relatar su violación por un europeo:

Sí, porque ustedes ven toda esa gente que vive ahí, rejundía, muchos son mejores que ustedes. Porque yo no me hago ilusiones, yo sé que ahora vienen aquí, me filman a mí, la puta folclórica, exótica. Y después irán allá, exhiben lo que filmaron y hasta se ganan unos buenos billetes. Y después ojos que te vieron, ni me acuerdo.²⁸

En este monólogo se asocian mirada, exotismo y dinero, y la acusación formulada por Ginette es acertada en cuanto que la relación entre ella y los productores está mediada precisamente por estos elementos. La acusación tiene a la vez un doble destinatario: el equipo que está filmando y simultáneamente también los diferentes espectadores, es decir tanto los ficticios, que verán el reportaje sobre prostitutas en la televisión austriaca, como los de *LA PELÍCULA DE ANA* ya que esta escena está directamente integrada en la película y no aparece como mediada por la cámara intradiegetica como otras escenas. Este análisis –si bien formulado en términos polémicos– se evidencia como acertado (y a la vez trágico), además, por el mismo hecho de que Ana/Ginette a pesar de saber cómo opera la lógica exotista esté ahí haciendo de “puta folclórica”: precisamente por el dinero.

La figura retórica en que se articula esta relación desde la perspectiva europea corresponde a lo que Spurr llama “estetización” y que consiste en “treating the Third World as material for sentimental human interest or melodramatic entertainment”.²⁹ Una reflexión crítica de esta práctica se muestra de manera más evidente en la estetización de la miseria y la violencia representadas en las mencionadas escenas recreadas en la primera versión del documental sobre Ginette: su violación y la muerte de su madre incendiada. Hel-

²⁶ Véase Whitfield, *Cuban Currency*.

²⁷ De hecho, en la película se repite a menudo la fórmula: “Ya nada es gratis”.

²⁸ Díaz Torres, *ANA*, min. 00:28:00.

²⁹ Spurr, *Rhetoric of Empire*, 54.

mut, uno de los productores de la entrevista, quien le muestra la edición final a Ana (antes de proponerle el largometraje), comenta estas escenas: “Das war die Idee vom Dieter. Also, für mich wär das nicht nötig gewesen.”³⁰ Así, la película no condena explícitamente esta “estetización melodramatizada” del sufrimiento de Ginette y no emite ningún juicio, lo cual es coherente con su procedimiento general que suele no explicitar su crítica ni en relación a la representación postcolonial ni tampoco a la realidad socialista – aunque esta reserva da lugar a ciertas ambigüedades, vacíos y hasta confusiones en su construcción narrativa.³¹

Otra figura retórica que se repite (y que está en el fondo del deseo de filmar un largometraje sobre Ginette) y que desencadena toda la trama y los enredos, es la “idealización” en términos de Spurr.³² Esto se evidencia cuando Helmut le explica a Ginette su intención de hacer un largometraje sobre ella con estas palabras: “Du bist nicht das typische Opfer. Du bist eine lebensfrohe Frau, du bist stolz, leidenschaftlich, und du stehst zu dem, was du tust. Du interessierst dich für die Menschen, für Gerechtigkeit, ohne dass du dabei dein Land oder die Revolution verrätst.”³³ Es decir, desde su punto de vista (de izquierda) Ginette representa el ejemplo de mujer exótica, combativa y orgullosa, que encarna tanto los valores revolucionarios como el ideal sexual establecido por del exotismo. Pero al mismo tiempo la película sugiere que esta combinación sólo es posible porque Ginette es una ficción.

Relacionado con el tema ostensible de la película, la prostitución (en un sentido amplio) está, como hemos visto, también la cuestión de la “autenticidad”. Éste se plantea además como propuesta estética, como revelan las palabras de Helmut cuando explica sus intenciones a Ana/Ginette: “Yo creo en un cine directo, auténtico, sin mediaciones.”³⁴ Es también por esto que

³⁰ “Eso fue idea de Dieter. Para mí no hacía falta.” (Traducción de los subtítulos). Díaz Torres, ANA, min. 00:38:47.

³¹ De hecho, el crítico Joel del Río diagnostica una “total dispersión narrativa” dentro de su reseña favorable en términos generales. Joel del Río, “La película de Ana: la película de la honestidad contenta,” 1 de Febrero del 2013, consultado el 21/09/2015, <https://eduardodellano.wordpress.com/dicen/la-pelicula-de-ana/>. Conuerdo con esta apreciación: sobre todo hacia el final se encuentra una serie de secuencias que no se enlazan de manera coherente.

³² Spurr, *Rhetoric of Empire*, 125 ss.

³³ “Tú no eres la típica víctima, ¿comprendes? Tú eres una mujer vital y orgullosa, asumes lo que eres, hay sentido de justicia en tus palabras. No culpas a tu país ni a la Revolución.” (Traducción según los subtítulos). Díaz Torres, ANA, min. 00:39:15.

³⁴ Díaz Torres, ANA, min. 00:44:08.



Fig. 8: Ana y Vergara manipulando la realidad

Helmut, el director, le da la cámara a Ginette y con ella la posibilidad de ocupar una posición de sujeto de la mirada. Este gesto de autorización, como sin duda lo ve el mismo Helmut, se debe también a la ideología que representan estos personajes europeos como “gente de izquierda” que en principio está con la Revolución y que a la vez quiere filmar la realidad sin mediaciones, de manera auténtica y directa.

La cuestión de la autenticidad aparece, entonces, no sólo en términos post-coloniales –como un “otro”– auténtico sino también como categoría audiovisual, íntimamente ligada al documental como género filmico y como opuesto a la película de ficción. Souriau en una de las definiciones clásicas del género “documental”, lo diferencia sobre todo de la ficción y lo relaciona con la realidad: “Un documentaire se définit comme présentant des êtres ou des choses existant positivement dans la réalité afilmique.”³⁵ Es precisamente aquí donde la película de Ana (el documental intradieгético) y LA PELÍCULA DE ANA despliegan un juego intrincado y complejo, ya que evidentemente Ginette y su vida son una ficción, es decir que no existen fuera de la realidad intrafílmica,³⁶ pero es la misma película (extradieгética) ficcional, la que po-

³⁵ Étienne Souriau, “Préface,” en *L’Univers filmique*, ed. Henri Agel et al. (Paris: Bibliothèque de l’Esthétique, 1953), 7.

³⁶ Aunque ya en la entrevista, en la que Ana se inventa toda una biografía falsa, asoman atisbos de “realidad” que se evidencian cuando Flavia, que también vivió el período especial, se muestra afectada por el relato (verdadero) que ofrece el personaje (ficticio) Ginette sobre esa época.

ne en escena esa “mentira” y esa realidad (ficticia). En reiteradas ocasiones la película muestra cómo a Ana y Vergara manipulan la realidad de modo “espectacular” y crean esa realidad fílmica. Así por ejemplo, arreglan una escena real (la madre de Ana durmiendo con la cabeza apoyada sobre la mesa) de tal modo que calza dentro del relato de Ginette: le ponen una botella al lado (véase imagen 8), “para que parezca mi tía borracha”.³⁷

En otra escena Vergara paga a un hombre viejo por subir a una casa en ruinas para allí emborracharse, agregando además humo artificial mediante una máquina fumigadora. Esta escena es luego criticada duramente tanto por Flavia como por Ana, por ser demasiado forzada; esta discusión hace eco de una crítica formulada por Díaz Torres a los documentales con pretensiones poéticas excesivas: “Los humos que invaden el encuadre, las cámaras lentas [...] tienen a una retórica que desemboca a menudo en el *kitsch*.”³⁸ Las escenas fingidas en LA PELÍCULA DE ANA muchas veces implican, además, una sexualización de las imágenes y articulan a la vez la verdad (mediante un relato ficticio) sobre los deseos (masculinos) europeos, los estereotipos y las fantasías de los espectadores. Mediante la construcción de una película dentro de la película, lo “auténticamente” cubano se revela como escenificación para un público europeo de la que nada parece escaparse. Nada – salvo unos planos casuales que Ana graba casi inconscientemente, como revela su justificación ante Vergara: “Los grabé, mira, no sé ni por qué, pero a lo mejor puede funcionar.”³⁹ En ellos, algunos mostrados en el transcurso de la película y otros en los créditos finales, sí parece pervivir –aunque no de manera inmediata, porque hay una cámara de por medio– algo no montado, no puesto en escena; volveré a esto en el siguiente apartado.

Por el otro lado, la película en su totalidad constituye una zona de contacto “inversa” en cuanto que también refleja la visión cubana de los europeos: ellos no solo *aparecen* como ingenuos (Helmut) y villanos (Dieter) y ambos con un acento muy marcado, sino que todo comentario emitido por parte de Flavia y Ana sobre ellos es negativo y despectivo. Así, el adjetivo más frecuente en relación a los extranjeros (sobre todo los alemanes) es “imbécil” y “brutísimo”, resultan, además, ser violadores (el diplomático ficticio que violó a Ginette de adolescente y Dieter) y acosadores (como en la última secuencia en la que aparecen unos alemanes en un auto acosándola con palabras).

³⁷ Díaz Torres, ANA, min. 00:50:34.

³⁸ Daniel Díaz Torres, “Redención de la melancolía (Sobre *Suite Habana*, una película de Fernando Pérez),” *Cine Cubano* 156 (2003): 40.

³⁹ Díaz Torres, ANA, min. 01:08:20.



Fig. 9: Ana encuadrando a los turistas extranjeros

Podemos suponer que es precisamente esta inversión entre sujeto y objeto de la mirada, la que provoca el enojo de Dieter cuando aparece él mismo en la pantalla en la proyección de la última versión de la película ante los productores. Su reacción es terminante: “Este film no sale.”⁴⁰ Parece evidente que su negativa no se debe sólo a su rol poco feliz en la película (como agresor de Ana), sino su aparición en general, es decir, su transformación de sujeto en objeto de la mirada. Además, se siente estafado, porque él ha pagado por lo auténtico, por la “materia prima” y no por una ficción, es decir por un producto artístico elaborado como es “la película de Ana”. Esto implica –como todo el régimen visual que refleja la película– una determinada visión de Cuba como una suerte de “cantera” de imágenes auténticas, tal como analiza también Díaz Torres que habla de “tantas imágenes habaneras ya digeridas, publicitarias unas, miserabilistas otras; populacheras y folkloristas por un lado, regodeándose en lo vetusto y carcomido por otro [...]”.⁴¹

El final es revelador en cuanto a la visión global que despliega la película en su transcurso en relación a la situación de contacto: Ana camina por el malecón y se encuentra con unos turistas alemanes que le gritan obscenidades desde un auto, interpeándola como jinetera. Ella en un primer momento les enseña el dedo del medio, pero luego sus dedos empiezan a formar un encuadre, como si los estuviera enfocando con una cámara imaginaria

⁴⁰ Díaz Torres, ANA, min. 01:30:35.

⁴¹ Díaz Torres, “Redención de la melancolía,” 45.



Fig. 10: Flavia enseña un ojo de vidrio a Ana

(véase imagen 9). Es decir, ella “contrafilma” (“films back”), encuadrando a los hombres europeos con el lente de su cámara imaginaria, lo cual articula su respuesta tanto en términos de género como de postcolonialidad, pero al mismo tiempo da claves también para el último tema que es el de hacer cine en Cuba.

Antes de ahondar en este tema llama la atención otro motivo en relación a la mirada que se repite en varias oportunidades: en un momento Flavia relata que durante su matrimonio con un alemán estuvo a punto de perder un ojo. Mientras le enseña un ojo de vidrio a Ana, le explica: “Casi pierdo el ojo por culpa de un codazo que me dio el alemán imbécil ese.”⁴² (véase imagen 10) Esta escena del ojo postizo –que gracias a la ayuda de Santa Lucía nunca tuvo que usar–, cumple una clara función simbólica en la película y tiene, además, su equivalente más tarde: Vergara, el marido de Ana, en un momento finge ser chulo en un prostíbulo (en otro espectáculo montado para convencer a los austriacos de la “autenticidad”), donde se pelea con Helmut y casi pierde el ojo por culpa del “austriaco imbécil”. Estas escenas deben entenderse, a mi modo de ver, como simbólicas en cuanto que aluden a la facultad de ver no sólo en sentido literal sino también figurativo: por culpa de los extranjeros “imbéciles” y concretamente los productores, ya no se puede ver y percibir Cuba tal como es. En esta secuencia vuelve a aparecer también Santa Lucía (en forma de una imagen que Flavia ofrece a Vergara para que sane su ojo)

⁴² Díaz Torres, ANA, min. 00:18:01.

como patrona de los ciegos,⁴³ pero que en palabras de Flavia, también es patrona de los cineastas; esta alusión a la santa implica también una reflexión que –como veremos en el próximo apartado– se extiende a las condiciones y posibilidades de hacer cine.

4. Autorreflexión y metafictionalidad: ¿Cómo hacer cine hoy en Cuba?

La película, en su transcurso, despliega una serie de momentos autorreflexivos que me parecen relevantes en este contexto: no sólo pone en escena una película dentro de la película sino que incluye (una o varias, eso no queda del todo claro) telenovelas; estas imágenes (documentales, televisivas) forman diferentes niveles de ficcionalidad y se integran a la manera de un palimpsesto. Además hay una serie de momentos ambiguos que al menos admiten una lectura autorreflexiva. Una autorreferencia se presenta en un momento cuando Ana aparece leyendo un libro titulado *Hacerse el sueco* de Ingmar Bergmann.⁴⁴ Este libro, evidentemente ficticio, puede significar una suerte de homenaje en clave cómica pero alude a la vez a la película del mismo Díaz Torres estrenada en 2001, otra coproducción con Europa, en este caso Alemania, en la que también tematiza las relaciones entre los cubanos y un alemán que “se hace el sueco”. Al comienzo de la película vemos a la madre de Ana mirando la telenovela y aparecen en los créditos “Tomás de la Uz” y “Laura Cao”, es decir una cita paródica de los créditos de LA PELÍCULA DE ANA, donde aparecerán “Laura de la Uz” y “Tomás Cao” como protagonistas. Estos juegos intertextuales y autorreflexivos tienen la función de producir autorreflexividad y metafictionalidad y suman otro aspecto a la cuestión central de la “autenticidad” vs. la escenificación y que aquí se expresa en los términos de realidad vs. ficción.

En el momento de filmar el documental, Ana trabaja en la telenovela LA GUARDIANA DEL TEMPLO, que se presenta como una verdadera chapucería. Esta ambientación muestra por un lado la mediocridad inicial de Ana, porque ni siquiera dentro de este marco también mediocre logra sobresalir, y

⁴³ Esto coincide con la versión “oficial”: “Ihren Schutz erfliehen außer den Blinden und Augenkranken (die dabei von der Bedeutung ihres Namens Lucia – Lux ausgehen) die reuigen Dirnen und Bauern und viele Handwerkerzünfte”. Peter Mann, *Die Heiligen: alle Biographien für das deutsche Sprachgebiet* (Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 1975), 98. [“Su protección imploran, aparte de los ciegos y los enfermos de los ojos (que se apoyan en el significado de su nombre Lucía – Lux), las prostitutas arrepentidas, los campesinos y muchos oficios”. (Mi Traducción)].

⁴⁴ Díaz Torres, ANA, min. 00:33:30.

está constantemente en conflicto con el director de la serie. La trama de la telenovela, que solo se insinúa pero que trata de la conquista española de América, tiene también otras funciones. Esto se evidencia en un pequeño diálogo al comienzo de la película entre Flavia y su amiga cuando reconocen a Ana como actriz:

Amiga: “Quiénes ganan al final, los españoles o los indios?”

Flavia: “¡Dios mío, perdónala!”

Amiga: “Ay chica, es que yo las aventuras las veo salteadas.”

Flavia: “Eso no tiene nada que ver, con los españoles, los indios siempre perdieron, por culpa de una india jinetera, Malinche.”⁴⁵

Este breve diálogo contiene diferentes alusiones: por un lado podría aludir de manera irónica a la famosa educación gratuita en Cuba, que en el caso de la amiga no ha dado muchos frutos. Por el otro lado, la representación de la telenovela implica también una crítica a la televisión y en particular a la telenovela nacional que –para los cubanos– se destaca por su mediocridad.⁴⁶ Díaz Torres se refiere de manera irónica y crítica a la telenovela que presenta como un género de fácil digestión y sin muchas exigencias para el público. Ella sirve también como contraste con el cine, tanto con *LA PELÍCULA DE ANA* como con el documental intradiegetico, con el cual Ana se va comprometiendo cada vez más, como se pone de manifiesto cuando ella defiende su película frente a Vergara, aduciendo que no es una mentira, sino una ficción.⁴⁷ De esta forma ella reclama un estatus de arte para su película y deja ver un involucramiento que va más allá del mero interés económico (como causa inicial de la trama).

Otra función de esta telenovela consiste en reflejar (y reflexionar sobre) el tema principal, ya que al igual que *LA PELÍCULA DE ANA* trata una situación de contacto, o –al menos así parece– de una situación de conquista y colonización. Dieter reconoce a Ana en la televisión precisamente en el momento en que ella (como princesa india) dice: “Esta tierra jamás será vuestra, extranjero.”⁴⁸ Mediante la telenovela, la película hace referencia a un relato de

⁴⁵ Díaz Torres, *ANA*, min. 00:05:20.

⁴⁶ Aunque según Matelski, “in the past decade, the Cuban telenovela form has returned to its roots of social justice within Castro’s ideological paradigm, thus combining (and reformulating) all of its previous programming experience.” (Marilyn Matelski, “Telenovela as Our Worlds Turn: the Birth and Rebirth of Cuban Serial Drama,” *Journal of Popular Film and Television* 38, núm. 4 (2010): 190. Este supuesto cambio y mejoría todavía no se reflejan en la película.

⁴⁷ Díaz Torres, *ANA*, min. 01:21:24.

⁴⁸ Díaz Torres, *ANA*, min. 01:15:30.

resistencia contra la “invasión extranjera”, pero que, como dice Flavia, es una resistencia condenada al fracaso. Con esta coincidencia, la película se inscribe, además, dentro de este relato que perdura hasta la actualidad, aunque con otros medios. Pero este relato al interior de la película (el documental, el largometraje sobre Ginette) está financiado precisamente por los extranjeros, por lo que necesariamente tiene que fallar, ya que las armas las provee el “enemigo”. Podría preguntarse entonces también en qué medida está condenada al fracaso también LA PELÍCULA DE ANA en cuanto relato de resistencia, porque también ella, como coproducción, está financiada por las mismas instancias que dentro de la película se presentan como antagonicas (Dieter, el alemán) o como exotizantes (Helmut, el austriaco).

La cuestión de la resistencia que negocia la película gira en torno a la autenticidad de lo visto, por lo tanto a la versión “auténtica” de Cuba. Ésta, en el transcurso de la película se evidencia como un producto de una puesta en escena; lo único que aparentemente se salva son las mencionadas imágenes “casuales”, que Ana filma sin saber por qué y sin intervenir la realidad; algunas ya se muestran durante la película, otras sólo en los créditos finales. Al incluir estas escenas “espontáneas”, no montadas y creadas y que por lo tanto sí responden a la definición de Souriau, la película parece afirmar una realidad “auténtica” filmable aunque no accesible a los extranjeros “invasores”. En estas imágenes fragmentarias parece ponerse en escena el proceso descrito por Clifford en relación a las zonas de contacto: “In the process of maintaining an imagined community, it also confronts ‘others’ and excludes the ‘inauthentic’. This is the stuff of contemporary cultural politics, creative and virulent, enacted in the overlapping historical contexts of colonization/decolonization, nation formation/minority assertions, capitalist market expansion/consumer strategies.”⁴⁹ En este sentido, LA PELÍCULA DE ANA es legible como un intento de replantear Cuba como comunidad que puede y debe ser imaginada por los cubanos y no por los extranjeros.

5. Conclusión

La película puede leerse en su totalidad como una autorreflexión que se construye sobre un tema aparentemente “costumbrista” y realista: el jineterismo, es decir las relaciones sexuales a cambio de dinero. En un primer nivel reflexivo podemos afirmar que lo que practica Ana es también un tipo de jineterismo: intercambia su actuación de mujer exótica por dinero – primero para

⁴⁹ Clifford, “Museums,” 218.

conseguir algo muy concreto y luego involucrándose en el proyecto fílmico como obra de arte. Pero en un segundo nivel, la película refleja la situación de la misma producción de LA PELÍCULA DE ANA: la de los cineastas cubanos sin medios económicos frente a unos europeos que poseen los medios y los instrumentos para hacer cine en Cuba, y es su presencia la que le posibilita no sólo a Ana sino al mismo Daniel Díaz Torres hacer una película.

El film cierra, como vimos antes, con una imagen de Ana encuadrando con sus dedos a un grupo de alemanes que pasan en auto y la interpelan como jinetera (véase imagen 10). En este gesto se resume toda la ambigüedad y a la vez toda la autorreflexividad que le es inherente a la película: Ana aparece como objeto de la cámara (de Daniel Díaz Torres) y es al mismo tiempo sujeto de la mirada cinematográfica. En este momento ella sólo finge filmar, sólo hace la mímica, es decir, la resistencia que implica este gesto, permanece tan solo una intención – porque debido a su ruptura con los extranjeros ya no tiene una cámara real. Díaz Torres, en cambio, al aceptar la coproducción, es decir, el financiamiento europeo, sí está en condiciones de poner en escena su “resistencia” que consiste, por así decirlo, en mostrar a unos europeos como “invasores” y “brutísimos”.

A pesar de ciertas incoherencias en la trama, algunas escenas confusas y una cierta ambigüedad, la película pone en escena una reflexión sobre sí misma como película cubana coproducida transnacionalmente. En este sentido, se refiere por un lado a lo que son las relaciones entre cubanos y europeos, pero por otro lado también a lo que es hacer cine hoy en Cuba, asociando coproducción y prostitución. Ella articula, así, una crítica de lo contingente del caso de Cuba que se plasma en la relación de desigualdad entre cubanos y extranjeros (a pesar de la retórica socialista) como también sobre las formas de mirar a Cuba que oscilan entre una nostalgia postsoviética, romantizada y una visión de lo “auténtico” en términos de las relaciones postcoloniales. Al contraponer a esta mirada extranjera una mirada propia sobre Cuba (mediante las imágenes “casuales” con las que cierra) plantea la posibilidad de que a pesar de la omnipresencia de la mirada extranjera queden retazos y restos de realidad aún no “dominados”, es decir “auténticos”. Pero precisamente al incluir estas imágenes en una película coproducida (también para el mercado internacional) demuestra a la vez de que ya nada se escapa de la mirada extranjera con lo cual también Cuba se hace (y ya se ha hecho) parte de la circulación transnacional de mercancías e imágenes del mundo capitalista.

Recent Changes in U.S.-Cuba Relations

Implications for the Cuban-American Community

Jorge Duany (Cuban Research Institute, Florida Int. University, Miami)

ABSTRACT: Cuban Americans will likely be one of the key social actors in the reconstruction of the Cuban economy after the restoration of diplomatic relations between Cuba and the United States. They are already sending large sums of money, purchasing goods, transferring technology, and consuming services in the private sector of the Cuban economy. The role of Cuban-American remittances could be even more significant in the near future as sources of funding for independent business growth on the Island. However, in order to maximize the potential contribution of Cuban Americans to the Cuban economy, substantial changes in the laws and regulations established by both the Cuban and U.S. governments are necessary.

KEYWORDS: Cuban diaspora; remittances; self-employment

SCHLAGWÖRTER: Kuba; USA; US-amerikanisch-kubanische Beziehungen; kubanische Diaspora; Exilkubaner; Geldtransfer; Selbständigkeit

The reestablishment of diplomatic relations between the United States and Cuba has raised numerous opportunities and challenges for both countries, including citizens of Cuban origin residing in the United States, particularly in South Florida. In this brief essay, I would like to address four main issues regarding the repercussions of the new U.S.-Cuba relations for Cuban Americans. First, how are Cuban Americans currently contributing to the development of small private businesses in Cuba? Second, what is the potential role of Cuban-American remittances in the Island's economic growth? Third, how do Cuban Americans feel about restoring diplomatic relations between the United States and Cuba? Finally, what legal and policy changes would foster the participation of Cuban-American businesses in the emerging private sector of the Cuban economy?

In order to answer the first question, let me begin with a brief background on the recent emergence of a private, or non-state, sector of Cuba's economy, usually referred to as *trabajo por cuenta propia* (self-employment) on the Island. In May 2015, the Cuban government reported 504,613 self-employed

workers or approximately 10 % of the Island's labor force.¹ Most of these workers were employed in three service sectors linked to the tourist industry: *paladares* (small family restaurants), *casas particulares* (bed-and-breakfast houses rented to foreigners), and private taxis, including *bicitaxis*, *cocotaxis*, and *almendrones*, as Cubans call vintage American cars. Other authorized private businesses include beauty and barber shops, car repair shops, construction, and repair of electrical appliances.

Where is the start-up capital for these businesses coming from? According to a 2014 survey, one third originates in Cuban-American remittances, technically defined as direct transfers of money by migrants from the United States to family members on the Island.² Significant informal "investment" (through remittances) is already taking place in Cuba, but is not yet officially recognized by either the Cuban or U.S. governments. At present, small-scale Cuban businesses, operated by family owners, are the main target for "investment" by Cuban-American entrepreneurs. According to one estimate, Cubans living outside the island sent \$ 3.13 billion in total remittances to their relatives on the Island in 2014.³ Forty-eight percent of all Cuban Americans interviewed in the 2014 FIU Cuba Poll sent money to Cuba.⁴ According to Katrin Hansing and Manuel Orozco, about half (47 %) sent money to Cuba by conventional methods (i.e., wire transfers through Western Union), while the other half (50 %) used informal means (i.e., family members or *mulas*—unlicensed remittance carriers—traveling back home).⁵

Cuban-American contributions to Cuba's economy are not restricted to remittances. Cuban émigrés also finance nearly 70 percent of Cuba's cell

¹ *Juventud Rebelde*, "Superado el medio millón de trabajadores por cuenta propia," June 12, 2015, accessed September 14, 2015, <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2015-06-12/superado-el-medio-millon-de-trabajadores-por-cuenta-propia>.

² Maybell Padilla Pérez, "Self-Employment in Cuba: Results of a Survey," in *Cuba in Transition* 24 (2014), ed. Association for the Study of the Cuban Economy (ASCE): 149–52, accessed September 14, 2015, <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2015/01/v24-padillaperez.pdf>.

³ *The Miami Herald*, "Western Union: Remittances Help Accelerate Change in Cuban Economy," June 10, 2015, accessed September 14, 2015, <http://www.miamiherald.com/news/nation-world/world/americas/cuba/article23700409.html>.

⁴ Cuban Research Institute, Florida International University, 2014 FIU Cuba Poll, accessed September 14, 2015, <https://cri.fiu.edu/research/cuba-poll>.

⁵ Katrin Hansing and Manuel Orozco, *The Role and Impact of Remittances on Small Business Development during Cuba's Current Economic Reforms* (Working Paper 69, *Desigualdades.net*, Research Network on Interdependent Inequalities in Latin America, 2014), accessed September 14, 2015, http://www.desigualdades.net/Resources/Working_Paper/69-WP-Hansing-and-Orozco.pdf.

phone market, with more than three million cell phones in 2015.⁶ In addition, Cuban Americans make over 50 million telephone calls per year to Cuba. Furthermore, Cubans living abroad send millions of dollars in packages, including food, clothes, medicine, and other valuable items. Nearly half a million Cuban Americans traveled to Cuba in 2013.⁷ They take with them merchandise worth millions of dollars, such as electrical appliances, spare parts, and other items used to develop and maintain businesses on the Island. When Cubans travel to Cuba, they often stay in *casas particulares*, eat in *paladares*, and purchase other goods and services produced by self-employed workers (*cuentapropistas*). In short, Cuban Americans are already making a substantial contribution to the development of small private businesses in Cuba and therefore to the improvement of the living standards of the Island's population. Recent changes in U.S.-Cuba relations are likely to expand opportunities for Cuban-American remittances, travel, communication, and investment in Cuba.

The second question posed at the beginning of this essay was: What is the potential role of Cuban-American remittances in the Island's economy? In 2015, about a third of Cubans polled on the Island said they received money from relatives and friends living abroad.⁸ Most of the money sent by Cuban Americans is spent on daily household subsistence needs in Cuba, such as food, medicine, and housing repairs. However, remittance recipients are able to save some of the money and purchase assets such as cell phones, cars, machinery, and computers. According to Bendixen and Amandi's poll, 11 percent of the respondents used remittances to invest in productive activities, such as setting up and sustaining small private businesses, like beauty parlors, cafeterias, and *cocotaxis*.⁹ Many of the most successful businesses in Cuba today (like *paladares*) were established with dollars sent by relatives living overseas. The money is often used to purchase goods, repair and remodel facilities, and meet payroll demands. A 2011 study found that remit-

⁶ *Juventud Rebelde*, "Telefonía móvil e Internet: ¿por dónde vamos?," May 13, 2015, accessed September 14, 2015, <http://www.juventudrebelde.cu/suplementos/informatica/2015-05-13/telefonía-móvil-e-internet-por-dónde-vamos>.

⁷ Emilio Morales, "Viajes desde EEUU a Cuba empujan nuevo escenario turístico a los pies de la nueva ley de inversiones," *Marco Trade News*, April 10, 2014, accessed September 14, 2015, <http://www.marcotradenews.com/noticias/viajes-desde-ee-uu-a-cuba-empujan-nuevo-escenario-turístico-a-los-pies-de-la-nueva-ley-de-inversiones-18316>.

⁸ Bendixen and Amandi, *National Survey of Cubans Living in Cuba* (2015), accessed September 14, 2015, http://bendixenandamandi.com/wp-content/uploads/2015/04/Cuba_Final_4.7.15.pdf.

⁹ Bendixen and Amandi, *National Survey of Cubans Living in Cuba*.

tances financed 27 percent of the day-to-day operations of small businesses in Cuba.¹⁰

More broadly, the massive transfer of money from Cubans in the United States has a multiplying effect on the Cuban economy, by bolstering consumer demand, particularly in agriculture, retail trade, communications, construction, and more recently real estate. Remittances are now the second or third source of foreign currency on the Island, after the export of professional services and tourism. Moreover, remittances are part of a broad-based transnational economy that operates (largely informally) between Cuba and Florida, including retail trade, telecommunications, real estate, and many kinds of services. Anecdotal evidence of this transnational economy would include the following:

- In Hialeah, a city within Miami-Dade County, a Russian-Cuban entrepreneur operates a store that sells spare parts for old American and Russian cars to Cuba.
- Also in Hialeah, the popular discount store *¡No Qué Barato!* offers a wide assortment of goods, including clothes, shoes, and cell phones, largely oriented toward Cuba's consumer market.
- Some Internet businesses in Miami specialize in buying food, clothing, and other basic items for relatives in Cuba.
- Transnational spiritual networks have flourished between practitioners of *Santería* or *Regla de Ocha*, the Afro-Cuban religion, on both sides of the Florida Straits.
- A thriving funerary service industry ships hundreds of remains of loved ones from Miami to be buried in Cuba every year.

The potential of the new U.S.-Cuba relations on Cuban Americans depends largely on their attitudes toward the restoration of official ties between the two countries. Several polls conducted after December 17, 2014 have documented that many if not most Cuban Americans support reestablishing diplomatic relations with Cuba. For instance, a *Miami Herald* poll published on December 19, 2014 found that 44 percent favoured normalization, while 48 percent opposed it (with a 4.1 percent margin of error).¹¹ In a national U.S. poll conducted in March 2015, 51 percent of Cuban Americans

¹⁰ Manuel Orozco and Katrin Hansing, "Remittance Recipients and the Present and Future of Microentrepreneurship Activities in Cuba," in *Cuba in Transition* 21 (2011), ed. Association for the Study of the Cuban Economy (ASCE), 302–8, accessed September 14, 2015, <http://www.ascecuba.org/c/wp-content/uploads/2014/09/v21-orozcohansing.pdf>.

¹¹ *The Miami Herald*, "Poll: Cuban-Americans Split on Obama's Decision," December 19, 2014, accessed September 14, 2015, <http://www.miamiherald.com/news/local/community/miami-dade/article4701411.html>.

supported normalizing relations with Cuba. Support for reestablishing diplomatic ties was much higher outside of Florida: 69 percent.¹²

The 2014 FIU Cuba Poll, conducted in May 2014, found that two-thirds of the Cuban-American population in Miami-Dade County favor diplomatic ties with the Island.¹³ The FIU Cuba Poll also achieved the following results:

- Over time, more and more Cuban Americans in Miami have supported renewing diplomatic ties with Cuba—from 20 percent in 1991 to 68 percent in 2014.
- Fifty-seven percent of registered voters would likely vote for a candidate supporting replacing the embargo with a policy of increasing support for independent business owners.
- 55 percent of the interviewees would invest in Cuban independent enterprises.
- Even though they're split almost evenly on the question of the embargo, most Cuban Americans favor unrestricted travel, remittances, and the sale of food and medicine, and other kinds of trade with Cuba.

In sum, polls show growing (though not unanimous) support for “normalizing” ties between the United States and Cuba, especially among younger, second-generation Cuban Americans, and more recent Cuban immigrants, as well as those who live outside South Florida.

Let me turn to my last question about legal and policy measures that might help promote the participation of Cuban-American businesses in the emerging private sector of the Cuban economy.¹⁴ To begin, the Cuban government should clarify the legal rights and obligations of Cubans living abroad. For instance, the latest legislation on foreign investment in Cuba does not specifically prohibit Cubans living abroad from investing in the Island (and some Cuban officials have publicly expressed that they would welcome such an investment), but it remains ambiguous on this count. Stronger legal guarantees for “foreign” investors (including Cuban-American entrepreneurs) should be provided and implemented in Cuba. Travel, visa, and remittance regulations should be more flexible and less ex-

¹² Bendixen and Amandi, *Polling Results on Cuban Americans' Viewpoint on the Cuba Opportunity* (2015), accessed September 14, 2015, http://bendixenandamandi.com/wp-content/uploads/2015/03/Polling_Results_on_Cuban_Americans_Viewpoint_on_the_Cuba_Opportunity.pdf.

¹³ Cuban Research Institute, *2014 FIU Cuba Poll*.

¹⁴ For more detailed recommendations to facilitate the contribution of the Cuban diaspora to the Island's economic development, see Juan Antonio Blanco, Uva de Aragón, Jorge Domínguez, Jorge Duany, Orlando Márquez, and Carmelo Mesa-Lago, *La diáspora cubana en el siglo XXI* (Miami: Original Books, 2012).

pensive. Cuba's official recognition of dual citizenship for Cuban Americans would probably facilitate their participation in the Cuban economy. In addition, experts have recommended that all economic activities—including professional services—should be authorized in the self-employed sector, and the number of employees allowed per business should be increased. In the political realm, greater tolerance for diversity of opinion and respect for human rights in Cuba would certainly encourage Cuban-American investment in the Island.

On the U.S. side, lifting the embargo of Cuba will be necessary for a full normalization of U.S.-Cuba trade relations (which is unlikely to occur before 2017, under a Republican-controlled Congress). In the meantime, recent U.S. amendments to regulations governing trade with Cuba have facilitated the entrance of U.S. (including Cuban-American) businesses to the Cuban market, especially in agriculture, transportation, telecommunications, finance, and even education. Nevertheless, numerous legal and policy measures still restrict the flow of people, capital, merchandise, information, and technology between Cuba and the United States.

To sum up, Cuban Americans will likely be one of the key social actors in the reconstruction of the Cuban economy after the restoration of diplomatic relations between Cuba and the United States. They are already sending large sums of money, purchasing goods, transferring technology, and consuming services in the private sector of the Cuban economy. The role of Cuban-American remittances could be even more significant in the near future as sources of funding for independent business growth on the Island. In several public opinion polls, most Cuban Americans have expressed strong support for the reestablishment of U.S.-Cuba diplomatic ties and the expansion of the private sector on the Island. However, in order to maximize the potential contribution of Cuban Americans to the Cuban economy, substantial changes in the laws and regulations established by both the Cuban and U.S. governments are necessary, especially the lifting of the remaining trade, investment, and travel sanctions. Perhaps then, the economic exchanges between Cubans living on the Island and abroad will become smoother and achieve their full potential.

¿Cuándo estará Cuba “en su punto”?

Entrevista a Milena Rodríguez Gutiérrez

Andrea Gremels (Fráncfort del Meno)

RESUMEN: Andrea Gremels entrevista a Milena Rodríguez Gutiérrez, poeta cubana, crítica literaria y editora de la antología *Otra Cuba secreta: antología de poetas cubanas del XIX y del XX* (2011). Desde una perspectiva profesional y personal Rodríguez Gutiérrez, que vive en Granada, responde a las preguntas acerca de la diáspora cubana, del canon literario nacional y de las implicaciones del cambio para las escritoras y escritores dentro y fuera de la isla. Además, presenta a los lectores dos poemas suyos, ambos dedicados a Cuba: “Preguntas desde el otro lado de la cocina” y “Cuba”.

PALABRAS CLAVE: Diáspora cubana; Exilio; Canon literario cubano; Poesía cubana del siglo XIX y XX

SCHLAGWÖRTER: Kuba; Exil; kubanische Diaspora; kubanischer Literaturkanon; kubanische Lyrik des 19. und 20. Jh.; Poesie

ANDREA GREMELS: Cuba se está abriendo. ¿Que significa esto para los cubanos que viven dentro y fuera del país?

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ: Bueno, quizás sería apropiado precisar que es el gobierno cubano el que al parecer empieza a abrirse; los cubanos siembre hemos estado abiertos a muchas cosas. Pero sí, Cuba se está abriendo, y esta es una buena noticia, sin duda. Aunque lamentablemente esta apertura es bastante tímida e incompleta. Hay que alegrarse de que se restablezcan las relaciones con Estados Unidos, después de más de medio siglo; al menos, ese es mi punto de vista. Sin embargo, esto no ha redundado en una mejora para los cubanos de dentro; al menos, no todavía. Por otra parte hay ahora, sí, mayores posibilidades para que los cubanos de dentro y de fuera viajen al exterior o entren a la isla: se ha suprimido el llamado permiso de entrada y de salida, una aberración que no existe en ningún país del mundo; pero sigue habiendo restricciones: el Gobierno cubano sigue teniendo el poder de decidir si autoriza o no la entrada o la salida de un ciudadano cubano (ya no lo hace a través del permiso, sino habilitando, o no, el pasaporte cubano); y hay circunstancias recientes que evidencian que, si así lo considera, el gobierno cubano continúa sin otorgar esta autorización;

si pensamos exclusivamente en el mundo de la cultura, ahí está lo sucedido al poeta Néstor Díaz de Villegas, a quien el gobierno cubano no permitió entrar en la isla para participar en mayo en la XII Bienal de Artes Plásticas de La Habana, y esto a pesar de ser el autor del catálogo de una de las exposiciones más relevantes de la Bienal, la del pintor cubano Gustavo Pérez Monzón; y ahí tienes también el ya célebre caso de la artista plástica Tania Bruguera, a quien se le retuvo el pasaporte, impidiéndosele durante meses la salida de la isla. Estos y otros casos muestran también que la libertad de expresión continúa sin ser un derecho respetado en Cuba: Tania Bruguera, o el grafitero El Sexto, son artistas que han sido detenidos y acusados en Cuba (El Sexto, por cierto, continúa aún en la cárcel¹) durante el último año por intentar expresarse a través del arte. En ningún país democrático sucedería algo similar.

GREMELS: ¿Cuáles son tus vínculos personales, poéticos y académicos con Cuba?

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ: Mis vínculos con Cuba son muchos, de índole personal, sentimental, poética y académica. Nací, estudié, viví en Cuba muchos años, infancia, adolescencia, juventud; años que marcan muchísimo. Sigo sintiéndome cubana, sin duda (aunque quizás me tomo mi *cubanía* con mayor tranquilidad que cuando vivía en la isla). Mis padres y buena parte de mi familia residen y trabajan en Cuba. Viajo a la isla con cierta frecuencia e intento participar también en actividades académicas que allí se llevan a cabo. Una de mis principales líneas de investigación es la poesía cubana y el trabajo de las poetas cubanas (de dentro y de fuera), por lo que busco estar en contacto con lo que se está escribiendo en la isla. Colaboro con especialistas como Luisa Campuzano, directora del Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas, quien forma parte del Proyecto de Investigación sobre poetas hispanoamericanas que dirijo en la actualidad, “Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX–XXI)”,² financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España. El año pasado, por ejemplo, viajé a la isla como invitada a la Semana de Autor organizada por la Casa de las Américas en homenaje a Fina García Marruz; también pude presentar, con bastante retraso, es cierto, la antología *Otra Cuba secreta*, de

¹ El Sexto fue liberado el 20 de octubre de 2015, después de 10 meses en la cárcel y sin que fuera llevado a juicio. El 29 de septiembre de 2015 fue declarado por Amnistía Internacional prisionero de conciencia.

² “Las poetas hispanoamericanas siglos XIX–XX: identidades, feminismos, poéticas”, consultado el 22/09/2015, <http://proyectopoetashispanoamericanasxix-xxi.com>.

poetas cubanas, que publiqué en 2011;³ fue un acto del que guardo un bonito recuerdo, por las palabras del poeta Víctor Fowler en la presentación del libro y porque estuvieron presentes algunas de las escritoras antologadas: Lina de Feria, Nancy Morejón, Soleida Ríos, Wendy Guerra. Mis vínculos poéticos como autora son más difusos; he sido incluida en un par de antologías temáticas publicadas en Cuba, una dedicada a Luis Rogelio Nogueras; la otra, a Gastón Baquero. Pero, desde luego, la poesía cubana es para mí una referencia fundamental en mi escritura.

GREMELS: Milena, un poemario tuyo se intitula *El otro lado*.⁴ ¿En qué sentido ha cambiado tu perspectiva sobre Cuba, viviendo en España?

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ: Mira, mi perspectiva sobre Cuba ha cambiado sin duda desde que vivo en España, y vivo en España desde hace casi 18 años; en concreto, desde 1997. Cuando te distancias físicamente, las cosas se ven de otra manera: ves cosas que antes no veías, comparas también con lo que ocurre en otros lugares; sobre todo, con lo que sucede en el nuevo país en el que vives. La implicación afectiva no deja de existir, pero digamos que varía. Uno adquiere algo así como una identidad que ya no está fija, sino en movimiento; una identidad traslacional, para decirlo con los términos de un escritor cubano-americano al que admiro, Gustavo Pérez Firmat.

GREMELS: ¿Cuáles han sido los provechos, contratiempos y sacrificios de haber salido de Cuba para tu obra y vida intelectual?

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ: El principal provecho es esa distancia de la que te hablaba; me siento mucho más libre, en todos los sentidos, desde que salí de Cuba. Hay razones políticas, sin duda, porque la libertad no abunda en la isla, cuyas circunstancias geográficas acentúan la sensación de encierro. Pero no se trata sólo de cuestiones políticas: mi experiencia vital, y creo que también la experiencia de la escritura, se ha enriquecido. Sacrificios, pues no sé, no creo que tenga derecho a hablar de sacrificios, cuando me parece que son mucho mayores los que hay que hacer cuando se decide seguir viviendo en la isla. Pero hay pérdidas, sin duda. Y sensaciones extrañas que insisten; por ejemplo, esa experiencia de “verse vivir”, como dijera José Solanes en su excelente libro *Los nombres del exilio*.⁵ Y claro, ciertos contratiempos, vamos a llamarlos así: el lado negativo de no vivir en tu país de origen, la des-ubicación o la des-localización; que no te consideren allí una poeta o una crítica cubana, o que

³ Ed. Milena Rodríguez Gutiérrez, *Otra Cuba secreta: antología de poetas cubanas del XIX y del XX* (Madrid: Editorial Verbum, 2011).

⁴ Milena Rodríguez Gutiérrez, *El otro lado* (Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006).

⁵ José Solanes, *Los nombres del exilio* (Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993).

no sepan muy bien dónde ubicarte; y que donde vives tampoco tengan muy claro cómo considerarte; pero ese contratiempo lo han sufrido casi todos los exiliados, emigrados, transterrados. Ya lo dice Cristina Peri Rossi, quien se sabe extranjera para los uruguayos, y también para los españoles.

GREMELS: ¿Cómo te sitúas, siendo crítica literaria y poeta cubana que vive y escribe en Granada, dentro de lo que se llama la diáspora cubana?

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ: Podríamos decir que en Granada vivo la diáspora cubana en solitario. Esta es una ciudad pequeña, y aunque residen cubanos, por supuesto, no existe propiamente una comunidad cubana, menos aún una comunidad cubana que se ubique dentro del ámbito de la literatura o de la poesía, como sí ocurre en Madrid o en Barcelona. En el terreno de la crítica literaria o del mundo académico la soledad es la misma o incluso mayor. Así que mi vivencia de eso que se llama la diáspora cubana es, digamos, bastante individual o sucede más bien en mi cabeza; aunque sin duda se actualiza y se expande cuando tengo la posibilidad de compartir con amigos cubanos, fundamentalmente del mundo de la literatura, que visitan la ciudad; o cuando viajo a Madrid o a otros lugares; eso ocurre de vez en cuando.

GREMELS: En el año 2011, editaste una antología sobre las poetisas cubanas del siglo XIX y XX: *Otra Cuba secreta: Antología de poetisas cubanas del XIX y del XX*. Por un lado, lo interesante de esta antología es la perspectiva de género, con la que creas un espacio para la poesía escrita por mujeres, por el otro es el intento de superar “las omisiones del exilio”,⁶ es decir de incluir a las poetisas contemporáneas de la diáspora. ¿Cómo surgió este proyecto y qué experiencias hiciste en su realización?

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ: Gracias por tus palabras sobre la antología. Se trata de un proyecto muy querido por mí; es el trabajo de investigación más amplio que he llevado a cabo y uno de los más profundos, aunque el formato de antología colectiva no permita todo el desarrollo que merecería el tema. Quizás resulte extraño, pero el proyecto de esta antología es muy antiguo; empecé a pensar en ella en 1998; es decir, apenas un año después de llegar a España, pero en aquel momento no me sentía preparada para llevarla a cabo. La idea fue asentándose y tomando cuerpo con el paso de los años. En 2004 obtuve un contrato de investigación postdoctoral de la Junta de Andalucía que llevé a cabo en la Universidad Autónoma de Madrid, apoyada por el catedrático de Literatura Hispanoamericana Teodosio Fernández, y el tema que

⁶ Milena Rodríguez Gutiérrez, “Introducción: ¿Por qué una antología de poetisas cubanas?,” en *Otra Cuba secreta*, 39.

elegí fue el de las poetas cubanas; fue en ese momento cuando comencé un trabajo más serio en torno a estas autoras, sobre todo alrededor de las poetas del siglo XIX. Fueron dos años en los que tuve la posibilidad de investigar directamente en la Biblioteca de la AECID, que es la biblioteca que en España tiene una colección más amplia y relevante sobre América Latina. Encontré textos, antologías, poemarios, artículos críticos. Según leía a las poetas, y también a los críticos, iba dándome cuenta del valor de los textos, pero también de determinados prejuicios críticos, de las omisiones o los blancos que dejaba la crítica en torno a muchas autoras; insisto en que fundamentalmente en torno a las del XIX, pero también respecto a las del XX. En esos años descubrí la excelente edición de la poesía de Mercedes Matamoros, que acababa de publicar Catharina Vallejo en 2004 en Cuba,⁷ que me permitió acceder a la obra de una autora mucho más interesante y rica que lo que nos dicen las antologías y los pocos estudios sobre su obra. Estuve investigando después en la magnífica Cuban Heritage Collection de la University of Miami, donde conté con el apoyo de Esperanza B. de Varona y Lesbia Varona; y también en Cuba, revisando materiales en varias bibliotecas, como la Nacional o el Instituto de Literatura y Lingüística; un trabajo hecho con muchas ganas y toda la precariedad que imponen las bibliotecas cubanas, donde apenas hay nada digitalizado, casi siempre tienen rotas las poquísimas fotocopiadoras e incluso te cobran por hacer fotos con tu propia cámara; por suerte, allí tuve la gran ayuda de mi madre, Virgen Gutiérrez, para la búsqueda de materiales. Fui madurando la idea de la antología; y dándole vueltas a cuestiones que me parecían esenciales y en las que me interesaba ahondar en el libro; menciono algunas de ellas: la gran significación de la obra de la controvertida Gertrudis Gómez de Avellaneda; la recuperación de textos y autoras del XIX, especialmente de la obra escasísimamente conocida de Mercedes Matamoros; en el siglo XX, por otra parte, me parecía fundamental recuperar textos de poetas exiliadas, apenas difundidos en la isla; algunos publicados en Cuba, como el mítico *La marcha de los hurones*, de Isel Rivero o el *Juego de damas*, de Belkis Cuza Malé; y otros editados en el exilio, como *Hemos llegado a Ilión*, de Magali Alabau,⁸ o algunos textos de Nívaria Tejera. Algunos presupuestos que me guiaron en el trabajo fueron: el propósito de explorar esa tradición *otra* de la

⁷ Mercedes Matamoros, *Obras, 1892–1906*, ed. Catharina Vallejo (La Habana: Ediciones Unión, 2004).

⁸ Isel Rivero, *La marcha de los hurones* (La Habana: Imprenta C.T.C. Revolucionaria, 1960); Belkis Cuza Malé, *Juego de damas* (Cincinnati: Término Editorial, 2002); Magali Alabau, *Hemos llegado a Ilión* (Madrid: Editorial Betania, 1992).

poesía escrita por mujeres en Cuba (tradicción que para mí no anula la llamada *tradicción* por antonomasia); acercarme a la elaboración que ellas hacían de lo cubano (¿por qué se prestaba atención a tan pocas autoras en *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier, el ensayo canónico sobre la poesía cubana;⁹ sólo dos poetas del XIX merecían estar allí? me preguntaba); mirar a la isla pero también al exilio y la diáspora, es decir a donde quiera que estuvieran las poetas cubanas; y por último, finalizar mi trabajo de investigación con la obra de Reina María Rodríguez, autora con una obra plenamente consolidada. En 2008 hablé de este proyecto a Pío Serrano, director de la Editorial Verbum, a quien agradezco su interés por el mismo. En 2009 la propuesta obtuvo una ayuda a la edición de la Dirección General del Libro del Ministerio de Cultura de España y gracias a esta circunstancia el libro pudo publicarse en 2011. Mi propuesta era editar dos volúmenes, con una muestra más amplia de textos; un volumen dedicado al siglo XIX y otro al XX, pero por razones económicas no pudo hacerse de ese modo. No obstante, creo que el resultado final consigue mi principal propósito: ofrecer una selección suficientemente amplia de la poesía cubana escrita por mujeres y poner en valor esta escritura.

GREMELS: ¿Cómo ves la situación de las poetas en el exilio desde una perspectiva de cambio?

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ: Supongo que te refieres a si estas autoras van a ser publicadas, o reconocidas en Cuba a partir de estas nuevas circunstancias. Es una pregunta difícil de responder. Me parece que pasa lo mismo con las poetas del exilio que con los poetas; quizás, con la particularidad de que los olvidos suelen ser mayores cuando se trata de mujeres, sea en el ámbito de la poesía y la literatura o en cualquier otro. No es la primera vez que en Cuba se produce una situación de supuesto cambio. En los 90, con el llamado Período Especial, hubo cierta apertura en Cuba; quizás incluso mayor o más profunda que la actual en el ámbito de la cultura y la literatura, o al menos esa es mi impresión. En 1999, por ejemplo, Jorge Luis Arcos publicó *Las palabras son islas*, antología esencial de la poesía cubana del XX;¹⁰ y la primera que en la isla incluyó nombres de autores del exilio, masculinos y femeninos, como Gastón Baquero, Eugenio Florit, José Ángel Buesa, Lorenzo García Vega, Herberto Padilla, José Kozer, Isel Rivero, Roberto Valero, Magali Alabau, Lourdes Gil, Iraida Iturralde, entre otros. En 2001 Efraín Rodríguez Santana publicó

⁹ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía* (La Habana: Universidad Central de Las Villas e Imprenta Úcar García, 1958).

¹⁰ Ed. Jorge Luis Arcos, *Las palabras son islas: panorama de la poesía cubana del siglo XX (1900–1998)* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999).

la primera antología de Gastón Baquero en la isla; y Arcos editó también la primera de José Kozler. Cabría pensar que en todos estos años se debería haber normalizado, hasta donde es posible, la publicación de autores del exilio; pero lo cierto es que no es así. Sigue siendo arbitraria, enigmática y de impredecibles consecuencias, como muchas cosas en la isla. Y sigue habiendo autores totalmente prohibidos, como Reinaldo Arenas, Gustavo Pérez Firmat, o Antonio José Ponte. El año pasado, el escritor y periodista Carlos Velazco tuvo que renunciar como jefe de redacción de la revista UNIÓN por publicar a un escritor del exilio, Vicente Echerri. Volviendo a las poetas, te pongo un ejemplo reciente. En 2013, las poetas y críticas Ileana Álvarez y Maylén Domínguez editaron en Letras Cubanas una antología, *La catedral sumergida*, que es un panorama de la poesía cubana contemporánea escrita por mujeres, y que tiene, entre otros, el mérito de incluir a autoras de dentro y de fuera de la isla. Aunque sin duda hay nombres significativos (recuerdo ahora los de Lourdes Gil, Juana Rosa Pita, Carlota Caulfield, o Alexandra Molina), paradójicamente, algunos de los nombres más relevantes de las poetas del exilio están ausentes: Isel Rivero, Magali Alabau, Nivaria Tejera, Belkis Cuza Malé, o María Elena Cruz Varela. Es cierto que, en este caso, por lo que conozco, fueron las propias autoras las que rechazaron aparecer en el libro. Pero hay que entender que se trata de escritoras que sufrieron directamente la represión en la isla; la cárcel, incluso, en algunos casos. Al final, tenemos así una antología incompleta, con blancos muy notorios; pues nombres que no deberían faltar en una antología de la poesía cubana (sea o no de género) no están, por motivos que remiten a la política. Por mucho que se avance, por excelente propósito que tengan ciertos estudiosos y críticos, estas circunstancias anormales seguirán repitiéndose, no desaparecerán mientras el cambio siga siendo una especie de maquillaje en la cara de la isla; un hecho que no supone reflexión ni reparación hacia las víctimas; mientras Cuba, en fin, no sea un país verdaderamente democrático, como los demás; con un derecho real a la libertad de expresión y con editoriales verdaderamente independientes.

GREMELS: ¿De qué manera hacen el cambio y la apertura repensar las cuestiones del canon literario de Cuba, tanto desde una perspectiva del exilio como del género?

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ: Bueno, como antes te he dicho, considero que el cambio y la apertura en Cuba son muy relativos, queda aún mucho camino. Pero pienso que el canon literario cubano tendrá modificaciones significativas cuando se produzca el verdadero cambio en la isla; pues se trata de un

canon muy marcado por lo político. Hay autores que probablemente desaparecerán, que saldrán del canon. Con respecto al exilio, creo que tendrá que haber una especie de debate, de diálogo intenso, por parte de los lectores y de la crítica, con los autores exiliados, vivos o muertos; algunos rechazados, otros desconocidos o muy mal conocidos en la isla. El canon interior tendrá que abrirse, como la isla, a esos escritores, hombres y mujeres, que hicieron su obra en otros lugares, que siguieron recordando, o no, desde esos sitios lejanos, la isla; que la añoraron o la maldijeron. Si lo cubano, entiéndase como se entienda, sigue teniendo un peso en el canon de la isla, y pienso que seguirá teniéndolo de algún modo, hay escritores del exilio que no podrán faltar en ese canon cubano del siglo XXI, ese canon que imagino plural, permeable, diverso: Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, Gustavo Pérez Firmat, Abilio Estévez, Antonio José Ponte; y entre las poetisas, Isel Rivero, Magali Alabau, Lourdes Gil, Damaris Calderón. Habrá, sin duda, otros nombres.

GREMELS: En tu poema “Preguntas desde el otro lado de la cocina”, la primera estrofa dice:

Cuál es la temperatura de un país
Cuánta sal hay que echarle,
o cuánta azúcar,
para que esté en su punto?

Me hizo pensar: ¿Cuándo estará Cuba “en su punto”?

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ: Es difícil decir cuándo estará Cuba “en su punto”. Yo, al menos, no puedo decirlo y me temo que casi nadie puede saberlo. Por otra parte, te agradezco que recuerdes este poema mío. Siempre me ha gustado el juego entre poesía y cocina. Hago otro intento de acercarme a esta relación, de otra manera, en el poema “El pan nuestro de cada día”,¹¹ incluido en mi primer libro. La cocina, pienso, es una metáfora muy interesante para la literatura, para la poesía, para el conocimiento. Ya lo decía Sor Juana: “Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito”. Pero prefiero no comentar mis propios versos; eso queda para los lectores.

¹¹ En: Milena Rodríguez Gutiérrez, *El pan nuestro de cada día* (Granada: Universidad de Granada, 1998).

Preguntas desde el otro lado de la cocina

¿Cuál es la temperatura de un país?
¿Cuánta sal hay que echarle,
o cuánta azúcar,
para que esté en su punto?
¿Debe hervir un país
o debe cocinarse a fuego lento?
Y sobre todo, quién se atreve
a probarlo y decir:
– Está ya listo.
Traigan sus platos, por favor,
y buen provecho.¹²

*

**

Cuba

Cuba es ese instante eterno en el que no supe quedarme. Cuba es esa mansa costumbre de cuatro letras que uno no se puede sacar de dentro, que repite cada día, como repite el gesto de andar, o de quedarse solo, o de mirar la lluvia cuando cae. Cuba es el otro lado del laberinto, o el laberinto mismo, o el hilo que nos lleva a él, o a ninguna parte. Cuba es el mar con alma, dolido, con más azul del que puede resistir, con más olas que las que puede mover: Cuba-isla. Cuba-niña perdida. Cuba-casa solitaria. Cuba-viuda triste. Cuba es ese pedacito de sol en el que todos están durmiendo. Cuba es el sueño grandioso de un hombre pequeñito, sin más voz que su voz, sin más brazos que sus brazos, sin saber ya qué inventar para tenerla toda, para rodearla entera, para poder subir hasta su nombre.¹³

¹² Rodríguez Gutiérrez, *El otro lado*, 64.

¹³ Rodríguez Gutiérrez, *El otro lado*, 65.

Bailando con el enemigo/Tanz mit dem Feind

William Navarrete (París)

PALABRAS CLAVE: Cuba; relato; diáspora cubana; París **SCHLAGWÖRTER:** Kuba; Erzählung; kubanische Diaspora; Paris

Bailando con el enemigo

Se habían escapado de la República bananera de San Pancracio. Nativos de aquel insignificante territorio en la ruta de los huracanes, otro indicador les unía: no conocieron allí más gobierno que el de la siniestra familia y, en su cúspide, La Momia. Con cien años cumplidos había enterrado ya a todos sus colaboradores, e hijos. Y empezaba a enterrar también a los nietos y bisnietos de los primeros, incluso, a los propios.

Casi la mitad de los pancracianos había tomado, por vías disímiles e insospechadas, el camino del éxodo. No era aquel exilio un vivero militante como en la época en que un apuesto joven –ahora convertido en longevo incómodo– era el espolón de proa del marxismo en el Tercer Mundo. No. Los pancracianos que habían escapado cuatro y cinco décadas después de aquella gesta medio borrosa en la memoria de todos, detestaban secretamente a La Momia, pero evitaban pensar en ella. Iban y venían entre la república bananera y el país en donde vivían con la misma indiferencia con que asistían al gimnasio del barrio o al salón de belleza. Si de algo podía jactarse La Momia era de que por cansancio, inercia o quizá autodefensa, sus crímenes más abyectos, su poder hegemónico, la destrucción de un pueblo, y todo lo malsano y nefasto de su eterno gobierno, iba quedando en las páginas del olvido. Cansada de la misma cantaleta, despiadada como suelen ser los jóvenes de hoy, las dos últimas generaciones de pancracianos no querían oír hablar de política. A nadie le interesaba quién y cuánto tiempo gobernaría en aquella tierra perdida. Y si alguien –casi siempre extranjero– preguntaba si no estaban harto de ser los títeres de una patética pantomima, ofrecían por invariable respuesta: “San Pancracio es diferente, no necesita otro gobernante que el elegido por el destino.”

^o También publicado en: *Hojas necias* 2 (2014), 21–5. Traducción de Andrea Gremels.

La fiestecita pretendía matar el aburrimiento del sombrío invierno de París. Una pancraciana afable, a la que le daba lo mismo que La Momia gobernase cien años más, recibía en su casa. Le decían Bibiblu y sólo deseaba vivir tranquila, resolver sus necesidades en donde único le pareció posible, o sea, lejos de las trabas y prohibiciones impuestas por la La Momia y su familia tentacular. En ese punto –en el de la familia– todo el mundo sabía que a lo largo de la historia habían existido familias patricias, familias imperiales, familias políticas e, incluso, oligárquicas. La de San Pancracio era un tipo inédito: la familia “momial”, imperturbable e indestructible, omnipresente y, a veces, invisible. Saberlo, no remediaba tampoco nada.

Los momiales, también llamados así por pertenecer al frondoso árbol genealógico de La Momia, como los virus ocultos que la ciencia no logra detectar, formaban un ejército de nietos, bisnietos y tataranietos del endiablado monstruo. Como camaleones fundidos en la masa se cambiaban el apellido patriarcal. Así nadie podía emparentarlos con La Momia y sus hermanos, las nonagenarias Semimomias. ¡Menos las policías secretas, las aduanas o la Interpol! Lo hacían además por precaución, no fuera a ser que algún pancraciano lúcido de los pocos que quedaban, los reconociese y les echase en cara el daño y las calamidades de que eran responsables sus abominables abuelos.

Cinco de los invitados a la fiestecita de Bibiblu y de su esposo Guillaume, se encontraron por casualidad a la salida del metro. Los anfitriones alquilaban un apartamento en una torre con vista al Sena, un edificio extrañísimo, tipo laberinto. Para llegar al piso sexto en que vivían había que subir primero en ascensor al doce, bajar por las escaleras al diez, tomar otro ascensor hasta el cuarto y, por último, subir a pie dos plantas más por unas escaleras que daban al callejón sin salida del pasillo en que se hallaba, finalmente, el apartamento.

– ¡Joder, el hijoeputa que diseñó esta mierda estaba enganchado hasta los cojones!, se quejó un español que estaba con uno de los pancracianos invitados.

– ¡Ese fumaba yerba de primera!, añadió su pareja.

En el minotáurico edificio ninguna de las veinte escaleras conectaba más de tres pisos a la vez, sino que morían en pasillos sin otra escapatoria que la puerta de los apartamentos.

En aquella construcción helicoidal sucedían cosas extrañas. Los vecinos se quejaban de que los ascensores se ponían en marcha de madrugada sin que nadie accionase los botones. Los más antiguos aseveraban que el casta-

ño que se veía delante del ventanuco del encargado, se hallaba antes, en los inicios del edificio, colindando con la gran reja de entrada al jardín. Muchos dudaban del pobre hombre y era ésa la razón por la que ahora se veía en el mural del vestíbulo una fotografía ampliada del castaño en el sitio indicado por el guardián.

Al vernos llegar sudorosos, a pesar de los grados bajo cero, y con las lenguas como corbatas, Bibblue y su novio químico, nos confesaron que a ellos les había costado un mes aprenderse el camino hasta la puerta del piso.

– ¡Imagínense que cuando regresamos con un traguito de más preferimos dormir en el jardín!

Y, en efecto, eso aclaraba el misterio de las tiendas de campaña plantadas fuera por algunos vecinos hartos de buscar durante toda la noche las puertas de sus casas cuando regresaban de la calle borrachitos.

Eso sí, la vista del mítico río parisino desde el apartamento era cosa de catálogo turístico.

– De noche, querido, de noche, corrigió Bibblue al oír el comentario. De día verás deprimentes chimeneas, puentes y carreteras ... una película futurista en cuarta dimensión.

– ¿En cuarta dimensión?, preguntó Rubier, novio del mencionado gallego y, para más señas, banquero.

– Mi 'jo, el humo, el ruido y la ventolera que entra por esa ventana es la cuarta dimensión. Si quieres comprobarlo saca la cabeza y me dirás – y en vez de mirar para Rubier respondió mirando a Mario quien había llegado también con el grupito.

– ¡Ayyymmm!, exclamó una pintora treintipiconica, invitada como los restantes, que sólo sabía decir “ayyyymm”, prolongando la y griega y declinándola con la boca cerrada en emes similares al mugido de una vaca.

A Mario no le daba ninguna gracia verse en aquella encerrona. En caso de incendio la única solución era lanzarse por el ventanal, como cuando las escenas patéticas del fuego devorador de las Torres Gemelas de Nueva York. Quien pretendiera encontrar la salida, en medio de una situación de pánico, estaba jodido. De allí se salía, si acaso, calcinado; a lo sumo, asado, el tiempo de dar con la escalera correcta o el ascensor adecuado. Tal vez por esa idea Mario presintió que no todo saldría bien durante aquella fiesta, un peligro acechaba.

Prefería reunirse poco con pancracianos. Llegar tan lejos y chapotear en las aguas del pasado no era lo de él. Además, le molestaba la indiferencia

de casi todos ante la situación catastrófica del país abandonado. Ni La Momia ni su familia tenían, a sus ojos, perdón. Por culpa de ellos su hermano había muerto en el intento de escapar de aquel infierno y, poco después, su padre caía en una de las absurdas campañas militares emprendidas por La Momia en África. Al quedar las familias diezmadas por guerras expansionistas y éxodos frustrados, no eran muchos los pancracianos que la parentela no estuviera desperdigada por el mundo. Sus tíos, primos y seres queridos vivían en los cinco continentes, en ciudades distantes. El viejo tirano y sus secuaces habían desbaratado la más sagrada de un país: la familia, e incluso la propia, ya que muchos de los hermanos, sobrinos, hijos y nietos momiales habían optado por rehacer sus vidas lejos de su Poder. Para Mario todo aquello era imperdonable.

Con el grupito del metro llegó también La Jabalí y su nuevo novio, al que enseguida pusieron el mote de Príncipe Charmant, por ser idéntico al rubio grandulón del dibujo animado *Shrek*, con idénticas motas de pelo a ambos lados, estilo años sesenta. Al igual que los príncipes de cuentos de hadas parecía bobalicón, el tipo “grande por gusto”, que cree haber venido a la tierra a hacer el bien, a combatir dragones malvados, o despertar a princesas vírgenes del letargo y toda esa mojonera. La Jabalí lo sabía, aunque lo conservaba a la espera de encontrar algo mejor. La apodaban así porque vivía en una recóndita montaña de los Alpes, sin un vecino a tres kilómetros a la redonda. Los jabalíes rondaban de noche su propiedad, escarbaban buscando raíces, lo revolvían todo y levantaban montañas de tierra. Todas las mañanas, pala en mano, tenía que nivelar el terreno que las temibles bestias destruían. Y tanto la habían oído contar sus heroicas batallas contra los jabalíes –o más bien contra los efectos que la piara provocaba– que terminaron llamándola igual que los causantes de su eterna pesadilla.

Otros pancracianos –cabe aclarar que el gentilicio podía ser también pancracense o sanpancraciano– se hallaban entre los invitados. En total sumaban catorce. Los otros ya estaban en casa de la Bibibleu cuando los del metro llegaron.

Formaban un público variopinto, gente que tal vez nunca se hubiera reunido, pero que en el contexto de París lo hacían porque las barreras de edades, profesiones, orígenes y otros escrúpulos desaparecían con la distancia. Entre ellos, por ejemplo, se encontraba una puta fina de brazos de su viejo verde al que nadie le hacía el menor caso. Era uno de esos viejos babosos que cada tres meses toman un avión rumbo a San Pancracio –o a sitios similares– en

busca de presas tiernas que le den placer y le cuesten poco. No era esa, en realidad, la razón por la que había quedado apartado, sino porque no hablaba ni media palabra de español. Que fuera viejo, cazador de putas, descarado, zorro, mafioso, ladrón o pedófilo, a esta altura del desmadre, daba lo mismo. Lo insoportable era comunicar entre ellos en francés o pasar la noche traduciéndole.

Se había perdido la cuenta de los años –casi la edad de La Momia– que los pancracianos reñían a propósito de lo mismo: cómo sacar a San Pancracio del marasmo que lo situaba entre los países más atrasados del orbe. Cómo sacarlo, pero sin evocar nunca, por supuesto, el mal mayor. Había empezado el temita de siempre, se acaloraban los ánimos, que si lo mejor era esto, o aquello, o lo de más allá, que si para salir del medioevo en que estaban había que prenderle fuego a todo, o montar una pira gigante de sacrificio a los dioses africanos tan a la imagen del atraso del país, cuando Bibiblué, temiendo que la fiesta se le arruinara, gritó “¡Silencio!”.

– ¡Dejen eso, señores! Vinimos a pasarla bien y a despejar. Olviden el tango y canten bolero, que aquello es lo que es y aquí todo el mundo sabe que no tiene remedio.

Y acto seguido puso *Añoranza por la conga*, de Ricardo Leyva, también llamada la conga de Micaela, y todos, incluido el Príncipe Charmant –quien parecía una espiga despelusada pataleando con su bocaza abierta como unas fauces dispuestas a engullirnos a todos–, ocuparon el medio del salón transformado en pista y empezaron a remenearse con aquella música que causaba furor en las discotecas pancracianas.

– El cabrón príncipe se parece a Kermit the frog, el sapo de los Muppets, cuando baila.

– ¡De tranca el socio!, respondió La Jabalí a Mario, como disculpándose de haberlo traído a la fiesta.

– Con tal de que no me dé un manotazo, se quejó Guillaume el químico en lo que se alejó de aquellos brazos que se agitaban como aspas de un molino imparable.

– ¡Ayyyymmm!

Estaba también un académico aburrido, de esos que ocultan su falta crónica de talento detrás de tesis indigestas o libros ilegibles repletos de citas pseudocultas que nadie lee y que ni ellos mismos entienden. También, un actor que había perdido fuelle como tal y en París no le quedó otra que cantar salsa en un bar de mala muerte en el barrio de la Bastilla. Por último, una

parejita: él no pasaba de los cuarenta y ella debía rondar los treinta. Todos pancracianos, obvio.

La parejita llamó inmediatamente la atención de Mario. Se mantenía discreta, ambos esquinados del otro lado del mesón que separaba la cocina de la gran sala. Sobre la mesa la dueña había dispuesto fuentes con ensalada fría, tabulé libanés con añadido de aguacate, hojas de *croustillants* rellenos de arroz con pollo, *quiches* de masas de cerdo, *soufflé* de yuca con queso fundido, *fondant* de mamey, y otros condumios pancracianos con innegable empaque francés. Le pareció curioso que, de los dos, ella fuese la más retraída, que permaneciese sin dirigirle la palabra a nadie, excepto a los dueños de la casa, muy de vez en cuando. Bibi blue no la conocía realmente. La cosa venía por Guillaume el químico, quien era socito del novio, criados en el mismo barrio, y alumnos del mismo colegio. El tipo, según dijo alguien luego, se dedicaba a coleccionar fotografías antiguas.

– ¿Y de eso vive?, le preguntó Mario a Guillaume el químico.

– Y yo qué sé. Pregúntale tú.

Salvo lo antes dicho no había pasado nada de anormal. O tal vez sí... el hecho, por ejemplo, de que Rubier saludara a la misteriosa parejita con cierta frialdad, un saludo casi eléctrico, como si quisiera decirle “les saludo porque no me queda otra, pero no quiero mucha juntadera con ustedes”. Mario creyó que todo podía ser obra de su imaginación y le restó importancia, a pesar de que Rubier se retiró con toda intención hacia el lado opuesto del salón, lo más lejos posible de ellos.

Después de mucha brincadera, de cantar canciones, y hacer chistes, la fiesta entró en la fase en que el entusiasmo decaía. En San Pancraccio hubieran bailado como trompos toda la noche; en París, ya sea por la falta de sol, el estrés de la gran ciudad, el ritmo de la vida o la agresividad ambiental, la falta de vitalidad era evidente.

De puro aburrimiento Mario, echado en el sofá, decidió hablarle por primera vez a la muchacha que tanto lo intrigaba. Después de preguntarle si era de San Pancraccio, si estaba de paso en París y de obtener afirmaciones lacónicas, se enteró de que había venido a hacer un cursillo de fin de estudios en la casa madre de Chanel, la de la rue Cambon.

– ¡Chanel! ¡Rue Cambon!, exclamó Mario extrañado y admirado de que alguien hubiese entrado en la meca de la alta costura nada más y nada menos que en París, viniendo de donde venía ella. ¡Un cursillo de diseño de modelos en donde laboraban las famosas *petites mains* de aquella prestigiosa marca!

La chica era delicada, sus modales exquisitos, sonreía diplomática y prestaba atención cuando le hablaban. Mario la sondeó un poco más pero no obtuvo respuestas concretas, ni opiniones sobre tema alguno. Daba la impresión de que esperaba que del cielo cayera una aprobación antes de dar cualquier respuesta. Intentó llevar entonces la conversación hacia el ámbito de San Pancracio. Sólo obtuvo evasivas, respuestas esquivas, comentarios vagos de que vivía en un barrio de la antigua clase media y alta de la capital bananera, aunque en aquella ciudad decadente cualquier barrio era ya lo mismo. Había estudiado en una escuela común y corriente, con lo cual parecía mucho más extraño que hubiese podido conseguir semejante cursillo.

Aquello fue todo lo que Graciela reveló. De costumbre los pancracianos lo cuentan todo, sin necesidad de que les pregunten nada. La exquisita candidata a modista le causaba asombro. Ni siquiera ostentaba una de esas prendas llamativas, a veces copias de Cartier o de Hermès compradas a los vendedores ambulantes africanos, que suelen exhibir muchos de los que vienen de allá. Lo que llevaba era de buen gusto, sobrio, de calidad sopesada, nada exagerado ni espavientoso.

Entonces Mario pidió permiso al novio y la invitó a bailar. Pasaban una bachata amerengada, por momentos cadenciosa y, en otros, trepidante. Graciela se dejaba llevar muy bien, sus movimientos eran perfectos. Cuando pusieron una cumbia supo cambiar de ritmo inmediatamente, lo mismo que con el reggaetón que le siguió. En ninguna de las piezas se remeneó, ni dio cadera como hacían desde algún tiempo las pancracianas. Al contrario, parecía flotar. Mario había visto que así bailaban, en las películas de antaño, las señoritas de la buena sociedad. Poco a poco, a medida que fueron entrando en confianza, sintió que se desvanecía toda su aprehensión con respecto a la parejita. Se felicitaba incluso por haber roto el hielo que parecía separar a Graciela de todos los invitados a aquella fiesta. Poco importaba que el novio les vigilara con el rabillo del ojo. De todas formas no pretendía otra cosa con ella que charlar y bailar sincronizados.

Eran ya las tres de la madrugada cuando el mismo grupito del metro se puso de acuerdo para retirarse. Los otros se habían marchado ya y sólo quedaban, además de los anfitriones, Graciela y su novio. Aunque la pareja no tomaría el metro con ellos caminaron juntos hasta la esquina en que se hallaba la estación. Allí se despidieron y quienes habían llegado juntos se adentraron en las galerías del transporte subterráneo.

Ya estaban los cinco sentados en el vagón cuando Rubier, extrañado de que Mario estuviese tan radiante, le preguntó, casi a boca de jarro, si sabía quién era aquella muchacha con quien había estado bailando buena parte de la noche. Mario, seguro de que sus temores habían sido infundados, le dijo que no tenía la más mínima idea y añadió que pocas veces había sentido tanta sincronía con una compañera de baile, que si no hubiese estado el novio presente probablemente se le hubiese declarado.

Entonces, vio a Rubier esbozar una sonrisa de desconcierto y mueca en lo que arqueaba las cejas.

– Es la nieta de La Momia, amigo. Lo siento, pero no podía prevenirte. Estaba seguro de que ignorabas quién era.

*

**

Tanz mit dem Feind

Sie waren der Bananenrepublik Sankt Pankratius entkommen. Einheimische dieses unbedeutenden Territoriums, das auf der Route der Orkanstürme lag. Und ein weiterer Wegweiser vereinte sie: Sie hatten dort nichts anderes gekannt als die Regierung einer verhängnisvollen Familie – und auf ihrem Gipfel: die Mumie. Nach hundert eingelösten Jahren hatte sie schon alle ihre Kollaborateure und Kinder zu Grabe getragen. Und sie begann nun auch ihre Enkel und deren Urenkel und noch dazu ihre eigenen Angehörigen zu beerdigen.

Fast die Hälfte der Pankratianer hatte in unterschiedliche und unverdächtige Richtungen den Weg des Exodus eingeschlagen. Jenes Exil war kein militanter Kern wie zu der Zeit, als ein berühmter junger Mann – der sich jetzt in einen langlebigen Störenfried verwandelt hatte – zur starren Gallionsfigur der dritten Welt wurde. Nein. Die Pankratianer, die vier oder fünf Jahrzehnte nach dieser ihnen als halb verschwommen im Gedächtnis gebliebenen Heldentat entflohen waren, verachteten insgeheim die Mumie, aber sie vermieden es, an sie zu denken. Sie kamen und gingen zwischen der Bananenrepublik und dem Ort, wo sie jetzt wohnten, mit derselben Gleichgültigkeit, mit der sie ins Sportstudio ihres Stadtteils oder in den Schönheitssalon gingen. Wenn die Mumie mit etwas prahlen konnte, dann damit, dass ihre niederträchtigsten Verbrechen, ihre Vormachtstellung, die Zerstörung eines Volkes, und all das Unverträgliche und Unheilvolle ihrer Herrschaft dabei war, aus Erschöpfung, Trägheit oder vielleicht aus Selbstschutz auf den

Buchseiten des Vergessens zu verblassen. Erschöpft von diesem ganzen Herumgerede, erbarmungslos wie die Jugend von heute eben so ist, hatten die letzten Generationen der Pankratianer es satt, von Politik reden zu hören. Niemanden interessierte es, wer wie lange auf jenem verlorenen Stück Erde weiterherrschen würde. Und wenn einer, meistens aus dem Ausland, fragte, ob sie nicht genug davon hätten, die Hampelmänner dieses erbärmlichen Kasperletheaters zu sein, gaben sie stets die gleiche unabänderliche Antwort: „Sankt Pankratius ist eben anders, es braucht keinen anderen Herrscher als den vom Schicksal erwählten.“

Die kleine Feier sollte die Langeweile des trübsinnigen Pariser Winters vertreiben. Eine gesellige Pankratianerin, der es egal war, ob die Mumie noch hundert Jahre weiter regieren würde, lud zu sich nach Hause ein. Sie wurde Bibiblu genannt und wollte nur in Ruhe leben und einfach dort, wo es möglich war, ihren Bedürfnissen nachgehen, das heißt fernab von den Verstrickungen und Verboten, die ihr die Mumie und ihre Tentakelfamilie auferlegten. An diesem Punkt – dem der Familie – waren sich alle einig, dass es im Lauf der Geschichte immer schon Patrizierfamilien, imperiale Dynastien, politische und sogar oligarchische Sippschaften gegeben hatte. Die aus Sankt Pankratius war ein noch nie da gewesener Schlag: die Mumienfamilie, unerschütterlich und unzerstörbar, allgegenwärtig und manchmal auch unsichtbar. Das zu wissen, versprach allerdings auch keine Abhilfe. Die Mumianer, die auch deswegen so genannt wurden, weil sie zum buschigen Stammbaum dieser einen Mumie gehörten, bildeten ein Heer aus Enkeln, Urgroßenkeln und Ururgroßenkeln dieses teuflischen Monsters, so wie diese böartigen Viren, die von Wissenschaftlern nicht erkannt werden können. Wie Chamäleons, die in ihrer Umgebung aufgehen, änderten sie ständig ihren väterlichen Nachnamen. So konnte niemand ihre Verwandtschaft zur Mumie und ihren Brüdern, den neunzigjährigen Halbmunien, feststellen. Nicht einmal die Geheimdienste, der Zoll oder Interpol! Das war auch eine Vorsichtsmaßnahme, damit nicht noch irgendein hellsichtiger Pankratianer, einer von den wenigen, die noch übrig geblieben waren, sie erkennen und ihnen das Unheil und die Katastrophen ins Gesicht schleudern würde, die ihre verabscheuenswerten Großväter zu verantworten hatten.

Fünf Gäste, die Bibiblu und ihr Mann Guillaume zu ihrem Fest eingeladen hatten, trafen sich zufällig am Ausgang der Metro. Die Gastgeber wohnten zur Miete in einem Appartement in einem Palais mit Blick auf die Seine. Ein äußerst eigentümliches Gebäude, labyrinthartig. Um in den sechs-

ten Stock zu gelangen, wo sie wohnten, musste man erst mit dem Fahrstuhl in den zwölften hochfahren, dann die Treppen bis in den zehnten heruntergehen, um dort einen anderen Fahrstuhl in den vierten zu nehmen, und schließlich noch zwei Stockwerke hochzulaufen, auf einer Treppe, die zu einer ausweglosen Gasse von Gängen führte, an dessen Ende sich dann endlich die Wohnung befand.

– Verdammt noch mal, der Schweinehund, der diesen Mist entworfen hat, war doch bis obenhin zugehöhnt!, schimpfte ein Spanier, der zu einem der eingeladenen Pankratianer gehörte.

– Der hat Kraut vom Feinsten geraucht!, bemerkte sein Partner.

In dem minotaurischen Gebäude verband keine der zwanzig Treppen mehr als drei Stockwerke miteinander, vielmehr verschwanden sie in den Gängen ohne anderen Ausweg als zu den Türen der Wohnungen.

Aufgrund jener propellerartigen Bauweise ereigneten sich seltsame Dinge. Die Nachbarn beschwerten sich, dass die Fahrstühle im Morgengrauen losfuhren, ohne dass jemand den Knopf betätigt hätte. Die am längsten dort wohnten, behaupteten, dass die Kastanie, die man vor dem Hinterfenster des Hausmeisters sah, zuvor am Vordereingang des Gebäudes gestanden hatte, an das große Gitter zum Garten hin angrenzend. Viele trauten dem armen Mann nicht, und daher konnte man nun an der Wand des Foyers, an der durch den Nachtwächter angewiesenen Stelle, eine großflächige Fotografie der Kastanie betrachten.

Als sie uns trotz der Minusgrade schwitzend und mit heraushängenden Zungen ankommen sahen, gestanden Bibiblue und ihr Freund der Chemiker, dass sie einen ganzen Monat gebraucht hatten, um sich den Weg bis zur Tür auf dem Stockwerk einzuprägen.

– Stellt Euch nur vor, wenn wir nach einem Gläschen Wein nach Hause zurückkamen, hätten wir am liebsten im Garten übernachtet!

Und tatsächlich, dies erklärte das Mysterium der vielen Zelte, die von einigen Nachbarn draußen aufgestellt worden waren, weil sie es satt hatten, die ganze Nacht über die Türen ihrer Wohnungen zu suchen, wenn sie ein wenig angetrunken nach Hause kamen. Allerdings war der Blick auf den mythischen Pariser Fluss von der Wohnung aus eine Sache, die aus einem Tourismuskatalog hätte stammen können.

– Nachts erst, mein Lieber, nachts, hakte Bibiblue ein, als sie den Kommentar hörte. Tagsüber siehst Du nur deprimierende Schornsteine, Brücken und Straßen ... ein futuristischer Film in vierter Dimension.

– In vierter Dimension?, fragte Rubier, der Freund des bereits erwähnten Galiziers und offenbar auch noch Banquier.

– Mein Kleiner, der Rauch, das Geräusch der Windstöße, die durch dieses Fenster hereinkommen, das ist die vierte Dimension. Wenn Du es ausprobieren möchtest, häng mal Deinen Kopf heraus und sag mir Bescheid – und anstatt Rubier dabei anzuschauen, antwortete sie mit Blick auf Mario, der auch in unserer Grüppchen angekommen war.

– Äääähmmm!, rief eine paarunddreißigjährige Malerin, eingeladen wie wir übrigen, die nur „ääähmmm“ sagen konnte, das „ä“ ausdehnend und es mit geschlossenem Mund wie den Buchstaben „m“ aussprechend, so dass es sich wie das Muhen einer Kuh anhörte.

Mario gefiel es gar nicht, sich in dieser Falle wiederzufinden. Im Falle eines Brandes wäre die einzige Lösung, sich aus dem Fenster zu stürzen, wie in den pathetischen Szenen vom die Zwillingstürme verschlingenden Feuer in New York. Wer in solch einer Paniksituation den Ausgang zu finden beabsichtigte, war am Arsch. Von dort kam man, wenn überhaupt, verbrannt heraus; oder nicht zuletzt gegrillt, wenn man sich noch die Zeit nähme, die richtige Treppe oder den passenden Fahrstuhl zu finden. Vielleicht hatte Mario deswegen eine Vorahnung, dass nicht alles gut auf der Feier laufen würde, irgendeine Gefahr lauerte.

Eigentlich zog er es vor, sich nicht so oft mit Pankratiern zu treffen. Von so weit her zu kommen und immer in den gleichen Gewässern der Vergangenheit herumzuwatn, war nicht so sein Ding. Außerdem störte ihn die Gleichgültigkeit all dieser Leute angesichts der katastrophalen Situation in dem von ihnen verlassenen Land. Weder der Mumie noch ihrer Familie war seiner Meinung nach zu verzeihen. Sie waren Schuld, dass sein Bruder bei dem Versuch, dieser Hölle zu entkommen, gestorben war. Kurze Zeit später fiel sein Vater in einer dieser absurden militärischen Kampagnen, die die Mumie in Afrika unternahm. Betrachtete man die durch Expansionskriege und frustrierte Auswanderungen dezimierten Familien, so gab es nicht mehr viele Pankratiener, deren Verwandtschaft nicht überall in der Welt verstreut gewesen wäre. Seine Onkel, Cousins und alle, die ihm am Herzen lagen, lebten auf fünf Kontinenten, in allen möglichen Städten. Der Tyrann und seine Anhänger hatten das Heiligste ihres Landes zerstört: die Familie, sogar ihre eigene, denn viele Mumienbrüder, neffen, -söhne und -enkel hatten sich dazu entschieden, ihr Leben weit weg vom Machtbereich der Mumie einzurichten. Für Mario war all das einfach unverzeihlich.

Mit der Gruppe aus der Metro kamen auch das Wildschwein und sein neuer Freund an, den man sofort mit dem Spitznamen Prinz Charming versah, da er genauso aussah wie der große Blonde in dem Zeichentrickfilm *Shrek*, sogar mit den gleichen Koteletten auf beiden Seiten, Siebziger-Style. So wie die Prinzen in den Märchen schien er ein Dummkopf zu sein, einer vom Typ „Gernegroß“, der denkt, auf die Erde gekommen zu sein um Gutes zu tun, böse Drachen zu bekämpfen, jungfräuliche Prinzessinnen aus ihrer Lethargie zu erwecken und all dieser Scheißkram. Das Wildschwein wusste das, und doch blieb er bei ihm, während er auf etwas Besseres wartete. Sie nannten ihn so, weil er in einem entfernten Gebirge der Alpen wohnte, im Umkreis von drei Kilometern kein Nachbar. Die Wildschweine umzingelten nachts sein Eigentum, sie scharrteten nach Wurzeln, sie pflügte alles um und nahmen ganze Berge von Erde mit. Jeden Morgen musste er mit dem Spaten in der Hand die Hügellandschaft wieder einebnen, die die furchtbaren Bestien hinterlassen hatten. Und sie hatten ihn so oft von seinen heldenhaften Schlachten gegen die Wildschweine – oder eher gegen das Ausmaß an Verheerung, das die Herde angerichtet hatte – erzählen hören, dass sie ihn schließlich genau so nannten wie die Verursacher seiner ewigen Alpträume.

Zu den Eingeladenen gehörten auch noch weitere Pankratianer – anzufügen ist noch, dass sie auch Pankratianten oder Sankt Pankratianer genannt werden könnten. Zusammen waren sie vierzehn. Die anderen waren schon in Bibiblues Wohnung, als die Metro-Gruppe ankam.

Sie waren ein buntes Völkchen, Leute, die sich anderswo wahrscheinlich nie zusammengefunden hätten, aber im Pariser Umfeld taten sie es, weil durch die Distanz die Grenzen des Alters, des Berufs, der Herkunft und alle anderen Skrupel aufgehoben wurden. Zwischen ihnen befand sich zum Beispiel eine hübsche Prostituierte im Arm ihres grünlichen Alten, dem niemand auch nur die geringste Aufmerksamkeit schenkte. Er war einer dieser geifernden Altherrentypen, die alle drei Monate einen Flug nach Sankt Pankratien – oder zu ähnlichen Orten – nahmen, auf der Suche nach einer zarten Beute, die sie befriedigen sollte und wenig kostete. Aber nicht deswegen blieb er am Rande, sondern weil er nicht ein einziges Wort Spanisch sprach. Ob er nun alt, ein Nuttenjäger, unverfroren, ein mafioser Fuchs, Dieb oder Pädophiler war, spielte zu diesem Zeitpunkt des Durcheinanders auch keine Rolle mehr. Das Unerträgliche war nur, dass sie unter sich auf Französisch sprechen mussten, beziehungsweise die ganze Nacht am Hin- und Herübersetzen waren.

Er hatte die Zahl der Jahre vergessen – sie entsprach fast schon dem Alter der Mumie – die die Pankratianer bereits regierten, immer mit der gleichen Absicht: Wie man Sankt Pankratien aus dem Stillstand befreien könnte, durch den es zu einem der zurückgebliebensten Ländern der Erdkugel zählte. Wie das Land befreien, natürlich nie, ohne dabei das Schlimmste zu beschwören. Das immerwährende Thema hatte also schon begonnen, die Gemüter erhitzten sich: Ob das Beste dies sei, oder jenes, oder etwas ganz anderes darüber hinaus, oder ob man alles anzünden sollte, um aus diesem Mittelalter herauszukommen, oder einen riesigen Scheiterhaufen bauen als Opfergabe für die afrikanischen Götter, die doch genau der Rückständigkeit des Landes entsprachen. Da schrie Bibiblu aus Angst, die Party würde komplett den Bach heruntergehen: „Ruhe!“

– Aufhören, Herrschaften! Wir sind zusammengekommen, um eine gute Zeit zu haben und uns zu amüsieren. Vergesst den Tango und fangt an, Boleros zu singen, denn dort ist es, wie es ist, und hier weiß alle Welt, dass es ja doch nichts hilft.

Und sofort spielte sie Ricardo Leyvas *Añoranza por la conga*, auch „Michaelas Conga“ genannt, und alle, sogar Prinz Charming – der aussah wie eine zerrupfte Ähre, wie er da herumstakste, den Mund zu einem Schlund geöffnet, der bereit zu sein schien uns alle aufzufressen – nahmen die Hälfte des Wohnzimmers ein und verwandelten es in eine Tanzfläche, und sie begannen, sich zu der Musik, die derzeit in den pankratianischen Diskotheken für Stimmung sorgte, hin- und herzubewegen.

– Diese Drecksau von Prinz sieht aus wie Kermit der Frosch, diese Muppetkröte, wenn er tanzt.

– Der Gute zappelt ganz schön ab, antwortete das Wildschein Mario, als ob er sich dafür entschuldigen wollte, dass er ihn zur Party mitgenommen hatte.

– Dass er mir bloß keine verpasst, beschwerte sich Guillaume der Chemiker, indem er sich von jenen Armen entfernte, die sich unaufhörlich wie die Flügel einer Windmühle umherdrehten.

– Äääähmmm!

Da war auch noch ein fader Wissenschaftler, einer von denen, die ihre chronische Talentlosigkeit hinter unverdaulichen Schriften oder unlesbaren, mit pseudogebildeten Zitaten vollgestopften Büchern versteckten, die eh keiner las und die sich nicht mal ihnen selbst erschlossen. Und ein Schauspieler, dem die Luft ausgegangen war und dem in Paris nichts anderes

übrig blieb, als in einer zwielichtigen Bar in der Nähe der Bastille Salsalieder zu singen. Nicht zuletzt noch ein Pärchen: er ging so auf die Vierzig zu und sie war um die Dreißig. Alles Pankratianer, klar.

Das Pärchen weckte gleich Marios Aufmerksamkeit. Sie waren zurückhaltend und blieben beide auf der anderen Seite, in einer Ecke des Esszimmers, das die Küche vom Wohnzimmer trennte. Auf dem Tisch hatte die Gastgeberin Salate, libanesisches Tabulé mit Avocado, mit Reis und Hühnchen gefüllte Blätterteigstückchen, Quiches mit Schweinefleisch, Yucca-Soufflés mit Käse überbacken, Papaya-Fondant und andere pankratianische Köstlichkeiten in unverkennbar französischer Verpackung aufgebaut. Ihm erschien es eigenartig, dass sie diejenige von beiden war, die sich am meisten zurückhielt, die dastand ohne das Wort an irgendjemanden zu richten, außer von Zeit zu Zeit an die Gastgeber. Bibibluwe kannte sie auch nicht wirklich. Das war die Sache Guillaume des Chemikers, der ein Freund des Mannes war. Sie waren in der gleichen Gegend aufgewachsen und zur selben Schule gegangen. Der Typ, so meinte zumindest jemand später, würde sich dem Sammeln alter Fotografien widmen.

– Und davon lebt er?, fragte Mario Guillaume den Chemiker.

– Was weiß denn ich. Frag ihn doch selbst.

Abgesehen von dem schon Berichteten passierte nichts Außergewöhnliches. Oder vielleicht doch ... Zum Beispiel die Tatsache, dass Rubier das mysteriöse Pärchen mit einer gewissen Kälte begrüßte, ein beinahe steinerner Gruß, als ob er ihnen sagen wollte: „Ich begrüße Euch, weil mir nichts anderes übrig bleibt, aber ich möchte nicht wirklich viel mit Euch zu tun haben.“ Mario dachte, das wäre alles seiner Einbildungskraft geschuldet, also beachtete er es nicht weiter, und das, obwohl sich Rubier mit voller Absicht in die gegenüberliegende Seite des Wohnzimmers zurückzog, so weit weg von dem Paar wie möglich.

Nach allen möglichen Lustigkeiten, wie Lieder singen und Witze reißen, ging das Fest in eine Phase über, in der die Ausgelassenheit abklang. In Sankt Pankratien hätten sie wie Kreisel die ganze Nacht durch getanzt. In Paris war die verminderte Vitalität augenfällig, sei es durch die fehlende Sonne, den Stress der Großstadt, den anderen Lebensrhythmus oder die aggressive Umwelt.

Aus purer Langeweile entschied Mario sich, endlich mit der Frau zu sprechen, die seine Neugier so sehr weckte. Nachdem er sie gefragt hatte, ob sie denn aus Sankt Pankratien kam und ob sie zu Besuch in Paris sei und nur

lakonische Beipflichtungen erhielt, erfuhr er dann doch, dass sie aus Studienzwecken gekommen war, um einen Kurs im Haupthaus von Chanel in der Rue Cambon zu machen.

– Chanel! Rue Cambon!, rief Mario aus, voller Bewunderung und erstaunt darüber, dass jemand in das Mekka der Haute Couture – nicht mehr und nicht minder als in Paris – eingetreten war, und das, obwohl sie doch von dort kam, wo sie herkamen. Ein Kurs für Modelldesign, unterrichtet von den berühmten *petites mains* dieser prestigereichen Marke!

Die junge Frau war feingliedrig, ihre Umgangsformen ausgezeichnet, sie lächelte höflich und schaute einen aufmerksam an, wenn man mit ihr sprach. Mario prüfte sie noch mehr, doch er bekam keine konkreten Antworten, auch keine Meinungen zu irgendwelchen Themen. Sie machte den Eindruck, als wartete sie darauf, dass eine Erlaubnis vom Himmel fiele, bevor sie irgendeine Antwort gab. Also versuchte er, das Gespräch auf das Thema Sankt Pankratien zu lenken. Er erhielt nur Ausflüchte, ausweichende Antworten, vage Bemerkungen, dass sie in einem Stadtteil der ehemaligen Mittelklasse bzw. Oberschicht der Bananenrepublik lebte, obwohl es in jener auseinanderfallenden Stadt eh schon in jedem Stadtteil das Gleiche war. Sie war auf eine allgemeine, öffentliche Schule gegangen, und daher erschien es noch viel merkwürdiger, wie sie es zu einem solchen Kurs gebracht hatte.

Das war alles, was Graciela preisgab. Normalerweise erzählen die Pankrätianer alles und jedes, auch wenn sie nicht gefragt werden. Diese feine Modekandidatin brachte ihn zum Erstaunen. Sie stellte nicht einmal eines dieser auffälligen Kleidungsstücke zur Schau, meistens von afrikanischen Straßenhändlern erworbene Imitate von Cartier oder Hermès, die viele von denen, die von dort herkamen, für gewöhnlich trugen. Was sie anhatte, zeugte von einem guten Geschmack, schlicht, von ausgewogener Qualität, nichts Übertriebenes oder was viel Aufhebens machte.

Daraufhin bat Mario ihren Freund um Erlaubnis und lud sie ein, mit ihm zu tanzen. Er führte sie durch eine Bachata mit Merengue-Rhythmen, mal harmonisch, mal bebend. Graciela ließ sich gut führen, ihre Bewegungen waren vollkommen. Als sie eine Cumbia spielten, konnte sie sofort den Rhythmus wechseln, das gleiche beim Reggaeton, der darauf folgte. In keiner der Stücke schüttelte sie sich oder schwenkte die Hüften, wie viele Pankrätianerinnen es seit einiger Zeit taten. Im Gegenteil, sie schien dahinzutreiben. Mario hatte in den alten Filmen gesehen, dass so die jungen Damen der guten Gesellschaft getanzt hatten. Allmählich, je mehr sich ein Vertrauen auf-

baute, fühlte er, dass all seine Festlegungen über das Paar dahinschwanden. Er beglückwünschte sich sogar, das Eis gebrochen zu haben, das Graciela von allen anderen Gästen der Feier abge sondert hatte. Es störte ihn auch wenig, dass ihr Freund sie aus dem Augenwinkel überwachte. Er hatte ohnehin keine weiteren Absichten, als nur mit ihr zu sprechen und so aufeinander abgestimmt zu tanzen.

Es war schon drei Uhr nachts, als das Grüppchen von der Metro übereinkam, sich zurückzuziehen. Die anderen waren auch schon gegangen und es waren neben den Gastgeber n ur Graciela und ihr Freund geblieben. Obwohl das Pärchen nicht die Metro nahm, gingen sie mit ihnen bis zu der Ecke, wo sich die Metrostation befand. Dort verabschiedeten sie sich, und diejenigen, die zusammen angekommen waren, begaben sich in die Gänge des unterirdischen Transportes.

Sie saßen schon zu fünft im Abteil, als Rubier, verwundert darüber, dass Mario so strahlte, ihn beinahe unverblümt fragte, ob er denn wisse, wer jene junge Dame sei, mit der er einen guten Teil der Nacht getanzt hatte. Mario, sicher, dass seine Befürchtungen unbegründet waren, sagte ihm, dass er nicht die geringste Ahnung hätte, und fügte hinzu, dass er selten solch eine Übereinstimmung mit einer Tanzpartnerin empfunden hätte und wenn nicht ihr Freund dabei gewesen wäre, hätte er ihr wahrscheinlich eine Liebeserklärung gemacht.

Daraufhin erschien in Rubiers Gesicht ein fassungsloses und grimassenhaftes Lächeln, bei dem er die Augenbrauen hochzog.

– Das ist die Enkelin der Mumie, mein Freund. Tut mir leid, aber ich konnte Dich nicht warnen. Ich war mir sicher, dass Du nicht wusstest, wer sie war.

Houellebecq, ‚Soumission‘

Vom Terrorismus zum Wandel durch Annäherung	119
Houellebecqs <i>Soumission</i>	
Wolfgang Asholt	
„Mais c’est d’une ambiguïté étrange“.	137
Die Rezeption von Michel Houellebecqs Roman <i>Soumission</i> in Frankreich und Deutschland	
Agnieszka Komorowska	
Unterwerfung als Konversion	171
Als-Ob-Bekehrungen zu Katholizismus und Islam bei Carrère und Houellebecq	
Kai Nonnenmacher	

Vom Terrorismus zum Wandel durch Annäherung

Houellebecqs *Soumission*

Wolfgang Asholt (Berlin)

ZUSAMMENFASSUNG: Political Correctness in der Literaturwissenschaft? — Houellebecq und der „Terrorismus“ — Wandel durch Annäherung: Political Correctness und *Soumission*? — Anti-Correctness oder Marktstrategie?

Es handelt sich um den Text eines Vortrags beim von Ursula Hennigfeld und Elmar Schafroth organisierten Workshop „Zensur, Political Correctness und Terrorismus“ (Universität Düsseldorf, 30. Juni – 2. Juli 2015).

SCHLACWÖRTER: Houellebecq, Michel; *Soumission*; Political Correctness; Terrorismus; Islam

Political Correctness in der Literaturwissenschaft?

Als ich vor 15 Jahren in einer Sektion des Frankoromanistentags in Dresden einen Vortrag zu Houellebecq hielt,¹ war eine solche Themenwahl fast ein Verstoß gegen die Regeln dessen, was als literaturwissenschaftswürdig zu gelten hatte. In noch höherem Maße galt dies für einen gleichzeitig entstandenen Aufsatz Rita Schobers zu Houellebecq, der 2001 in der *Romanistischen Zeitschrift für Literaturgeschichte* erschien,² sowie ihre folgenden Houellebecq-Studien, vor allem jene des Jahres 2002, die den programmatischen Titel trägt: „Renouveau du réalisme? Ou de Zola à Houellebecq?“³ Diese Aufsätze haben der HU-Romanistin viel Kritik eingetragen. Houellebecqs

¹ Wolfgang Asholt, „*Écritures du quotidien* bei François Bon und Michel Houellebecq“, in *Der französischsprachige Roman heute: Theorie des Romans – Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*, hrsg. von Andreas Gelz und Ottmar Ette, Cahiers lendemain 4 (Tübingen: Stauffenberg, 2002), 93–110.

² Rita Schober, „Weltsicht und Realismus in Michel Houellebecqs utopischem Roman ‚Les particules élémentaires‘“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1/2 (2001): 177–211.

³ Rita Schober, „Renouveau du réalisme? Ou de Zola à Houellebecq?“, in *La représentation du réel dans le roman: mélanges offerts à Colette Becker*, hrsg. von Monique Gosselin-Noat und Anne-Simone Dufief (Paris: Eds. Oseá, 2002), 333–44.

Romane hatten nicht nur in der französischen Literaturkritik zu heftigen Auseinandersetzungen geführt, für die Rita Schober beispielhaft auf einen *Figaro littéraire*-Artikel mit dem Titel „Michel Houellebecq: porno-misère“ verweist,⁴ ähnliche Ausschlußverfahren werden auch von der universitären Kritik unternommen. Jochen Mecke, der nächste Romanist, der sich Houellebecq widmet, attestiert ihm in der Zusammenfassung seines Aufsatzes eine desaströse Strategie: „Denn sie opfert eine mühsam erworbene relative Autonomie des literarischen Feldes der ökonomischen Gewinnmaximierung.“⁵ Rita Schober verweist bei ihrem Zola-Houellebecq-Vergleich auf die berühmte *Thérèse-Raquin*-Kritik von Louis Ulbach (im *Figaro* des 23. Januar 1868), und der Gewinnmaximierungsvorwurf Meckes ist auch gegenüber Zola, der nicht ohne Grund einen Essay „L'argent dans la littérature“ (1880) geschrieben hat, erhoben worden. Die Ablehnung Houellebecqs in der französischen Literaturwissenschaft hat teilweise Formen angenommen, die als (Selbst-)Zensur bezeichnet werden können. Bis heute hat sich keiner der bekannteren Gegenwartsliteraturwissenschaftler diesem Autor gewidmet, und es ist bezeichnend, dass Rita Schober die Einzige ist, die sich in der 2004 erschienenen Bilanz, *Le roman français au tournant du siècle*, mit Houellebecq auseinandersetzt.⁶ Dies hat sich inzwischen zwar geändert, doch es ist bezeichnend, dass die beiden ersten Kolloquien zu Houellebecq in Edinburgh (2005) und in Amsterdam (2007) stattgefunden haben. Erst 2012 organisiert der Houellebecq-Spezialist Bruno Viard ein großes Kolloquium in Marseille (32 Teilnehmer), doch auch hier fehlen die renommierten Gegenwartsliteraturspezialisten ausnahmslos.⁷ Trotz der inzwischen generell akzeptierten Veränderungen der französischen Literatur seit Beginn der 1980er Jahre, die häufig unter dem Etikett des „retour du récit“ resümiert werden, die man aber mit Dominique Viart als ein dreifache Erneuerung (der „écritures de soi“, des „écrire l'histoire“ und des „écrire le monde“) der Fragestellungen präzisieren kann, scheint der „néo-naturalisme provocateur“ Houellebecqs

⁴ Éric Ollivier, „Michel Houellebecq: porno-misère“, *Le Figaro*, 10. September 1998.

⁵ Jochen Mecke, „Der Fall Houellebecq: zu Formen und Funktionen eines Literaturskandals“, in *Europäische Verlage und romanistische Gegenwartsliteraturen*, hrsg. von Giulia Eggeling und Silke Segler-Messner (Tübingen: Narr, 2003), 194–217, hier 215.

⁶ Rita Schober, „Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq“, in *Le roman français au tournant du xx^e siècle*, hrsg. von B. Blanckeman u.a. (Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004), 505–15.

⁷ Sabine van Wesemael und Bruno Viard, Hrsg., *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq* (Paris: Classiques Garnier, 2013).

für die Literaturwissenschaft immer noch eine so große Infragestellung eigener Gewissheiten zu repräsentieren, dass man es vorzieht, sich nicht mit ihm zu befassen. Außerhalb von Frankreich hat sich die Situation allerdings seit langem geändert, wie etwa das von Jörn Steigerwald und Agnieszka Komorowska 2011 in *lendemains* herausgegebene Dossier „Michel Houellebecq: questions du réalisme aujourd’hui“, das in gewisser Weise an die zehn Jahre zuvor von Rita Schober gestellte Frage, „Renouveau du réalisme?“ anschließt, illustriert.

Houellebecq und der „Terrorismus“

Der Terrorismus ist kein dominierendes Thema in den Romanen Houellebecqs, auch wenn es nicht wenige Ideologeme gibt, die mit ihm in Verbindung gebracht werden können.

Dazu gehören die kulturell-religiös-rassistischen Differenzen, deren Instrumentalisierung die sechs Romane durchgehend prägt. Ein Individualterrorismus auf solchem Hintergrund spielt schon in *Extension du domaine de la lutte*, mit dem Houellebecq 1994 einen bemerkenswerten ersten Erfolg hat, eine gewisse Rolle, auch wenn es sich um eine Art Testlauf handelt. Gegen Ende des Romans versucht der Protagonist und Ich-Erzähler seinen Arbeitskollegen Raphaël Tisserand, der mit seinen Annäherungsversuchen bei einer jungen Frau einem Mischling (*métis*) unterlegen war, dazu zu bringen, seinen Konkurrenten umzubringen:

Mais oui ! fais-toi donc la main sur un jeune nègre ! [...] Il te faudra bien sûrtuer le type, avant d'accéder au corps de la femme. Du reste, j'ai un couteau à l'avant de la voiture.⁸

Mit der tabubrechend intendierten Wortwahl (*métis*, *nègre*) wird deutlich, dass es sich nicht nur um eine individuelle Auseinandersetzung handelt, zumindest für den erzählenden Protagonisten. Freilich schreckt der Bekannte im letzten Moment vor dem Mord zurück, um bei der anschließenden Rückfahrt nach Paris tödlich zu verunglücken.

Welche Bedeutung rassistische Ideologeme für Houellebecq haben, verdeutlicht der zweite Roman, *Les particules élémentaires* (1998), mit dem ihm der Bestseller-Durchbruch gelingt.

Einer der beiden Brüder-Protagonisten verfasst ein „pamphlet raciste“, das er an Philippe Sollers schickt. Diesem haben zwei Passagen besonders

⁸ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (Paris : Maurice Nadeau, 1994), 136.

gefallen. Die erste steht in Zusammenhang mit dem virtuellen Individualterrorismus der *Extension*: „Nous envions et nous admirons les nègres parce que nous souhaitons à leur exemple redevenir des animaux, des animaux dotés d'une grosse bite et d'un tout petit cerveau reptilien, annexe de leur bite.“, was Sollers kommentiert: „C'est corsé, enlevé, très *talon rouge*. Vous avez du talent.“ Und danach zitiert Sollers die zweite Passage:

Seuls les Juifs échappent au regret de ne pas être nègres, car ils ont choisis depuis longtemps la voie de l'intelligence, de la culpabilité et de la honte. Rien dans la culture occidentale ne peut égaler ni même approcher ce que les Juifs sont parvenus à faire à partir de la culpabilité et de la honte ; c'est pourquoi les nègres les haïssent tout particulièrement.⁹

Doch Sollers lehnt es ab, das Pamphlet in seiner Zeitschrift *L'Infini* zu veröffentlichen: „Nous ne sommes plus au temps de Céline, vous savez. On n'écrit plus ce qu'on veut, aujourd'hui, sur certains sujets ...“¹⁰. Die Political Correctness, d.h. die Selbstzensur des Zeitschriftenherausgebers und ehemaligen Tel-Quelisten dient selbstreflexiv dazu, die Kühnheit des Autors Houellebecq zu betonen, der anders als der alt gewordene Avantgardist die heutige Subversion repräsentieren will. Beide Ideologeme tauchen immer wieder in Houellebecqs Romanen auf, so dass sie zweifelsohne ein wichtiges Element ihrer ‚vision du monde‘ bilden.

Der eigentliche Terrorismus spielt allerdings erst in Verbindung mit dem in den beiden Zitaten abwesenden Dritten, dem Islam, im dritten Roman Houellebecqs, *Plateforme* (2001) eine entscheidende Rolle. Aufgrund der zeitlichen Koinzidenz, der Roman erscheint unmittelbar vor nine-eleven, am 24. August 2001, ist *Plateforme* als „roman prémonitoire“ bezeichnet worden.¹¹ Und das Attentat von Bali, am 12. Oktober 2002, liefert eine weitere, nun auch geographische Bestätigung des Terrorismus-Propheten Houellebecq. Da Huxley für unseren Autor ein literarisches Modell darstellt, in den *Particules* wird ihm eine „extraordinaire justesse des prédictions faites [...] dans *Le Meilleur des mondes*“¹² attestiert, liegt es nahe, in Houellebecq (auch) einen Propheten des Terrorismus zu sehen. André Glucksmann¹³ vertritt ei-

⁹ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires* (Paris : Flammarion, 1998), 242.

¹⁰ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 243

¹¹ So der Titel des Aufsatzes von Jean-Luc Arza, „Le roman prémonitoire“, *Stella: études de langue et littérature françaises* 21 (Dez. 2002).

¹² Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 194

¹³ André Glucksmann, *Dostoïewski à Manhattan* (Paris: Laffont, 2002).

ne ähnliche Position in Hinblick auf seinen Autor und 9/11, und Jean Clair¹⁴ hält die Weltkarte der Surrealisten aus dem Jahre 1929, auf der Afghanistan größer als die USA ist, für einen antizivilisatorischen Antiamerikanismus der auch al-Qaida inspiriert habe.

Man kann Houellebecq für *Plateforme* attestieren kann, dass er das Problem des islamistischen Terrorismus relativ früh literarisch aufgenommen hat. Doch Autoren wie Assia Djebar hatten dies mit *Le blanc de l'Algérie* (1995) schon Jahre zuvor oder wie Habib Tengour mit *Le poisson de Moïse* (2001), auch in Hinblick auf Afghanistan, gleichzeitig unternommen. Was *Plateforme* von ihren Texten unterscheidet, sind weniger die Attentate selbst, als der epitextuelle Kontext, den Houellebecq inszeniert. Im Roman wird das Attentat, bei dem der Protagonist seine Freundin Valérie in Thailand verliert, relativ unspektakulär dargestellt. Doch der Roman, der mit dem Attentat endet, beginnt schon mit einer tödlichen islamischen Bedrohung, denn der Vater des Protagonisten, der mit seiner jungen muslimischen Putzfrau ein Verhältnis hatte, wird von deren Bruder umgebracht, und seine Reaktionen bei der Gegenüberstellung mit diesem Bruder beschreibt der Ich-Erzähler so: „je me laissai lentement envahir par la haine [...] si j'avais disposé d'une arme, je l'aurais abattu sans hésitation.“¹⁵ der Roman wird also von islamisch fundierter Gewalt gerahmt. Das eigentliche Attentat, und damit die im engeren Sinne islamistische Gefahr, wird dadurch vorbereitet, dass in der Nähe des Eldorado Aphrodite Ressorts von Pattaya Beach, dessen Konzeption Valérie entwickelt hatte, ein junges Paar entführt und „pour comportement contraire à la loi islamique“¹⁶ grausam hingerichtet wird. Der eigentliche Überfall auf das Sex-Ressort wird mit der erwähnten Distanz geschildert: ein Boot landet am Strand,

Je distinguai alors les assaillants, trois hommes enturbannés qui progressaient rapidement dans notre direction, une mitrailleuse à la main. Une deuxième rafale éclata, un peu plus longue [...].¹⁷

Und nachdem eine Nagelbombe mit desaströsen Folgen gezündet worden war, ist das Attentat vorüber. Der Protagonist wacht mehre Tage später in ei-

¹⁴ Jean Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes* (Paris: Mille et une nuits, 2003).

¹⁵ Michel Houellebecq, *Plateforme* (Paris: Flammarion, 2001), 27.

¹⁶ Houellebecq, *Plateforme*, 317.

¹⁷ Houellebecq, *Plateforme*, 340.

nem Krankenhaus auf, wird nach Frankreich transportiert, (post)traumatisch in Saint-Anne behandelt und zieht die Bilanz:

L'islam avait brisé ma vie, et l'islam était certainement quelque chose que je pouvais haïr ; les jours suivants, je m'appliquai à éprouver de la haine pour les musulmans. J'y réussissais assez bien [...].¹⁸

Doch auch diese Reaktion geht relativ rasch vorüber. Nach Thailand zurückgekehrt, bereitet sich Michel auf seinen Tod vor:

Jusqu'au bout je resterai un enfant de l'Europe, du souci et de la honte ; je n'ai aucun message d'espérance à délivrer. [...] Nous avons créé un système dans lequel il est devenu simplement impossible de vivre ; et, de plus, nous continuons à l'exporter.¹⁹

Dieses weltanschauliche Vermächtnis entspricht dem Grundtenor fast aller Romane Houellebecqs, bis zu *La Carte et le territoire* (2010). Angesichts der historischen Dimension eines selbstverantworteten Untergangs des Abendlandes kann man sogar soweit gehen, das thailändische Attentat als eine notwendige Reaktion auf das Scheitern des westlichen Systems zu betrachten, und so fühlt sich der Protagonist zu Ende seines Lebens den deutschen Sex-touristen sehr nahe, bei denen er festzustellen glaubt: „Plus que tout autre peuple, ils connaissent le désir de leur propre anéantissement.“²⁰ Dabei ein wenig (terroristische) Hilfe zu bekommen, müsste fast willkommen sein.

Doch der Autor Michel Houellebecq, und dank des Vornamens ist die Konfusion mit dem Ich-erzählenden Protagonisten Michel durchaus beabsichtigt, reagiert anders als sein literarisches Double zu Ende des Romans. In einem spektakulären *Lire*-Interview antwortet Michel Houellebecq auf die Frage „Pour l'islam, ce n'est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine?“:

Oui, oui, on peut parler de haine. [...] je me suis dit que le fait de croire à un seul Dieu était le fait d'un crétin, je ne trouvais pas d'autre mot. Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré ... effondré. La Bible, au moins, c'est très beau, parce que le juifs ont un sacré talent littéraire, ce qui peut excuser beaucoup de choses.²¹

Die Islamophobie, die sich unmittelbar nach Erscheinen des Romans und vor den Attentaten des 11. September in diesem Interview äußert, hat nicht

¹⁸ Houellebecq, *Plateforme*, 357.

¹⁹ Houellebecq, *Plateforme*, 369.

²⁰ Houellebecq, *La Carte et le territoire*, 369.

²¹ Michel Houellebecq, „Interview avec Didier Sénécal“, *Lire*, 1. September 2001.

nur den Effekt, mit den Attentaten einen besonderen Resonanzboden zu erhalten, es liegt zumindest im Bereich des Möglichen, dass sie Anlass und Konstruktionsprinzip dieses Romans darstellt. Dafür spricht nicht nur das zentrale Attentat, bei dem Valérie das Leben und jenes des Protagonisten seinen Sinn verliert, sondern auch der Rahmen: der Roman beginnt und endet mit islamisch motivierten Gewalttaten. Zwischen Terrorismus und Islamismus bzw. Islam wird also eine Identität behauptet, die durch die Attentate von 9/11 und jenes von Bali, das dem von *Plateforme* nicht nur geographisch ähnelt, eine Bestätigung durch die Realität erfährt. Der Islam, der in den ersten Romanen nicht auftaucht, dient nun als Gegenmodell des dekadenten Westens, das zumindest ebenso gefährlich ist wie dieser. In dieser Situation setzt Houellebecq seine Hoffnung in die Korruptionsfähigkeit der Dekadenz:

L'Islam est miné de l'intérieur par le capitalisme. Tout ce qu'on peut souhaiter, c'est qu'il triomphe rapidement. [...] Ses valeurs sont méprisables, mais quand même moins destructrices, moins cruelles que celles de l'Islam.

Der letzte Roman, *Soumission*, belegt, dass der Autor diese Hoffnung nicht aufgeben hat.

Angesichts der Inszenierungen, mit denen Houellebecq das Erscheinen seiner Romane begleitet, ist allerdings nicht auszuschließen, dass ein wie auch immer großer Teil seiner Bemerkungen zum Islam der Selbstvermarktung per Provokation dienen; dank 9/11 werden die Erwartungen allerdings unerwartet potenziert. Einen Prozess mit dem die anti-islamischen Passagen seines Romans und des *Lire*-Interviews wegen „provocation à la discrimination, à la haine ou à la violence à l'égard d'un groupe de personnes en raison de son appartenance à une religion“ zensiert werden sollen, gewinnt Houellebecq 2002, allerdings nicht wie beantragt wegen des Fiktionsvorbehalts, sondern weil seine Behauptungen nicht den Muslimen, sondern dem Islam gegolten hätten.

Zusätzlich führt seine quasi uneingeschränkte Unterstützung der israelischen Politik dazu, dass Houellebecq zu einem der prominenten Islamhasser in Frankreich wird und sich offensichtlich in dieser Rolle auch lang Zeit gefällt. Mehrere Interviews, die allerdings erst nach dem *Charlie Hebdo*-Attentat und dem gleichzeitigen Erscheinen von *Soumission* gegeben worden sind, lassen allerdings eine Revision dieser Position erkennen. Auf die Frage von Antoine de Caunes: „Vous aviez un commentaire très violent sur le Coran en 2001, que l'islam était la religion la plus con du monde. Je voudrais

savoir qu'est-ce qui vous a fait bouger ...“, antwortet Houellebecq, sich selbstkritisch gebend und ganz im Einklang mit seinem soeben erschienenen Roman:

Qu'est-ce qui m'a fait changer d'avis ? La lecture du Coran surtout, je ne l'avais peut-être pas lu suffisamment bien. Maintenant, je pense qu'une interprétation moyennement honnête du Coran n'aboutit pas au djihadisme. Il faut une interprétation très déshonnête pour aboutir au djihadisme.²²

Abgesehen davon, dass dies für einen Schriftsteller eine erstaunliche Lektürekompetenz oder -inkompetenz verrät, widerspricht diese Äußerung diametral den Lektüreerfahrungen zehn Jahre zuvor. Aber es scheint so, als ob nicht nur die Zeiten des islamistischen Terrorismus in Houellebecqs Roman vergangen sind, sondern auch jene einer durchgängigen Islamophobie. Denn wie die französische Presse vom Kölner Deutschlandbesuch (19. Januar 2015) Houellebecqs berichtet, der sich nach dem Charlie Hebdo-Attentat in Frankreich nicht mehr öffentlich äußert, versichert er während dieser Reise wiederholt: „1) que le livre n'est pas islamophobe, et 2) qu'on a parfaitement le droit d'écrire un livre islamophobe“²³; eine Ambiguität, die mir für den Autor charakteristisch zu sein scheint.

Wandel durch Annäherung: Political Correctness und *Soumission*?

In einem Interview mit Josyane Savigneau erklärt Houellebecq 2005:

[...] mes romans sont toujours en trois parties [...] Et il y a toujours quelque chose de franchement nouveau qui intervient au début de la deuxième partie [...] Quant à la troisième partie, elle est toujours plus méditative et sans événement.²⁴

Nicht nur *Plateforme*, auch *La carte et le territoire* (2010) entspricht diesem Schema. Diese Dreiteilung, bei der die Auseinandersetzung mit den sozialen, kulturellen und ideologischen Problemen den zentralen Teil dominiert, wird mit *Soumission* (2015) aufgegeben. Man kann die fünf Teile, ähnlich wie in Toussaints *Salle de bain* anhand von zwei Orten strukturieren: I und II spielen in Paris, III in der France profonde des Lot und IV und V wiederum in Paris. Der erste Paris-Teil endet mit der Emigration der Freundin des Protagonisten, Myriam, und ihrer Familie nach Israel, der zweite ist mit der Reise ins Lot, insbesondere dem Besuch von Rocamadour, eine Rückkehr zum

²² Michel Houellebecq, „Interview“, *Le Grand Journal*, Canal plus, 12. Januar 2015.

²³ Michel Houellebecq, *Paris Match*, 20. Januar 2015

²⁴ Michel Houellebecq, „Interview mit Josyane Savigneau“, *Le Monde*, 21./22. August 2005.

und ein Abschied vom Frankreich als der ‚fille aînée de l’Église‘, und etwas wirklich Neues, die Wahl eines islamischen Präsidenten, geschieht erst im Übergang vom zweiten zum dritten Teil, in dem sich die kollektive Unterwerfung Frankreichs und die individuelle des Protagonisten vollzieht.

Der erste Teil entspricht in seinem Blick auf die sozialen Realitäten und auf die Befindlichkeit des männlichen Protagonisten dem Tenor fast aller Romane Houellebecqs, wobei die ironische Schilderung des Universitätsmilieus des Protagonisten François dessen Situierung in der sozialen Welt verfremdet. Doch die sexuellen Obsessionen und die daraus resultierende Misere und Verzweiflung charakterisieren alle Ich-Erzähler der Houellebecqschen Romane, die zugleich auch fast immer das sind, was Granger Remy mit einer Kategorie der *Extension* den ‚homme système‘ nennt.²⁵ Im zweiten Teil wird auf dem Hintergrund des sich abzeichnenden Wahlerfolgs des gemäßigten Muslims Mohammed Ben Abbes sozusagen vor Ort die Geschichte des mittelalterlich-christlichen Frankreich rekapituliert, die aufgrund des Materialismus der Moderne unwiderruflich verloren ist. In den wiederum in Paris situierten beiden letzten Kapiteln vollzieht sich zunächst die Anpassung des Alltagslebens an die nun dominierende islamische Kultur, doch zwei Widerstands- oder besser Alternativversuche des Protagonisten, sich dem herrschenden Modell zu entziehen, scheitern. Dies gilt für den Besuch bei Escorts ebenso wie den in der Abtei von Ligugé, wo der Huysmans-Spezialist vergeblich zu sich selbst finden will. Doch wie er auf der Rückfahrt im TGV bekennt: „J’avais renoncé avec facilité, et même avec un vrai soulagement, à toute responsabilité d’ordre professionnel ou intellectuel“.²⁶ In allen drei Teilen kommt der ‚neue‘ Realismus Houellebecqs zum Tragen, der mit einzelnen ‚effets de réel‘ arbeitet, anstatt eine realistische Gesamtschau anzubieten.²⁷

In dieser Situation kann die ‚Soumission‘ beginnen: zuerst mittels eines Angebots, die Huysmans-Pléiade-Ausgabe zu verantworten, doch dieses Angebot dient nur dazu, François zu bewegen, wieder an der nun von Saudi-Arabien finanzierten Sorbonne zu arbeiten. In einem langen Gespräch mit dem neuen Präsidenten der Sorbonne und zukünftigen Wissenschaftsminister, Robert Rediger, der bezeichnenderweise im früheren Haus von Jean

²⁵ Granger Remy, „Houellebecq et le monde“, in *Houellebecq et le monde*, hrsg. von Gavin Bowd (University of Glasgow: French and German Publications, 2010), 4.

²⁶ Michel Houellebecq, *Soumission* (Paris: Flammarion, 2015), 227.

²⁷ Vgl. hierzu die Einleitung des *lendemains*-Dossiers von Jörg Steigerwald und Agnieszka Komorowska, *lendemains* 142/143 (2011): 6–17.

Paulhan wohnt, nicht so sehr weil er den Direktor der *Nouvelle Revue française* (NRF) schätzt, sondern weil dort Dominique Aury die *Histoire d'O* geschrieben haben soll, entwickelt Rediger seine These vom historisch notwendigen und gerechtfertigten Sieg des Islam, dessen System dem einst christlichen Europa, das am Ende der in Valéry's „Crise de l'esprit“ beschriebenen Entwicklung steht, in jeder Hinsicht überlegen ist.

C'est la soumission, dit doucement Rediger. L'idée renversante et simple, jamais exprimée auparavant avec cette force, que le sommet du bonheur humain réside dans la soumission la plus absolue. [...] il y a pour moi un rapport entre l'absolue soumission de la femme à l'homme, telle que la décrit *Histoire d'O*, et la soumission de l'homme à Dieu, telle que l'envisage l'Islam.²⁸

Mit seinem Namen repräsentiert Rediger die veränderten Verhältnisse, freilich nicht nur was die politisch-religiöse Situation angeht. Unübersehbar verweist der Robert Rediger des Romans auf den Philosophieprofessor Robert Redeker, der 2006 im *Figaro* einen Artikel²⁹ veröffentlicht hatte, wo er u.a. den Koran als „un livre d'inouïe violence“ und den Islam als „une religion qui, dans son texte sacré même, autant que dans certains de ses rites banals, exalte violence et haine“ bezeichnet hatte. Redeker wird deshalb mit einer Fatwa belegt und hat sich seitdem integristisch radikalisiert. Houellebecq's Rediger hatte ebenfalls einer identitären Bewegung angehört, bis er an einem Abend (allerdings nicht in einer Moschee) sein Bekehrungserlebnis hat: „Et puis tout a basculé, en un jour – exactement, le 30 mars 2013; je me souviens que c'était le weekend de Pâques.“³⁰; mit der unmittelbar folgenden Konversion wird die christliche zu einer islamischen Auferstehung transformiert.

Jenseits von Redeker-Rediger, also der Saulus-Paulus-Konversion wird oft übersehen, dass sowohl Houellebecq, der in dem zitierten *Lire*-Interview diese Auffassungen fast wörtlich vertritt, als auch Michel, der Protagonist von *Plateforme*, noch weiter gehen als der reale Robert Redeker. Houellebecq hatte behauptet: „Oui, oui, on peut parler de haine. [...] Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré.“ Und sein Protagonist steht dem nicht nach: „l'islam était certainement quelque chose que je pouvais haïr; les jours suivants, je m'appliquai à éprouver de la haine pour les musulmans.“ Der Houellebecq von *Plateforme*

²⁸ Houellebecq, *Soumission*, 260.

²⁹ „Face aux intimidations islamistes, que doit faire le monde libre?“, *Figaro*, 19. September 2006.

³⁰ Houellebecq, *Soumission*, 255.

entspricht also dem echten Redeker, der im übrigen auch die Houellebecq-schen Dekadenzauffassungen teilt, und der Houellebecq von *Soumission* dem Quasi-Homonym Redekers (Rediger), inklusive der Verabschiedung der eigenen anti-islamischen Vergangenheit. Dass Houellebecq seinen radikalen Meinungswandel auf Kosten Redekers mit der Figur seines Protagonisten Rediger in den Roman montiert, kann als literarische Manipulation, aber auch als eine Rechtfertigung der eigenen Anpassung interpretiert werden.

Die Konversion des Huysmans-Spezialisten und ehemaligen wie zukünftigen Sorbonneprofessors hat mehrere Ursachen. Materielle, denn die saudi-arabische Sorbonne zahlt unvorstellbar hohe Gehälter und sorgt für luxuriöse Wohnungen (s. Rediger); sexuelle, denn mit der Polygamie werden auch entsprechende Frauen bereitgestellt, auch für weniger attraktive oder ältere Professoren. Nicht zuletzt aber auch kulturell-ideologische, denn im Vergleich mit dem Werteverfall des ehemals christlichen Abendlandes stellt der Islam verbindliche Normen bereit, die zudem den Vorteil haben, die soziale und sexuelle Hierarchie zu rechtfertigen.³¹

Damit hat der autodiegetische Ich-Erzähler von *Soumission* das vollzogen, was man als einen Wandel durch Annäherung bezeichnen kann. Am Beispiel des Huysmans-Spezialisten wird auf das Fehlen jeglicher Kriterien und Maßstäbe bei Universitätsprofessoren, die sich als „homme[s] de gauche“³² betrachten oder betrachteten, hingewiesen und ihre besondere Anpassungsfähigkeit betont. D.h. diejenigen, die eigentlich das kulturelle Erbe Frankreichs und des Abendlandes vertreten sollten, stehen für dessen Krise und Dekadenz. Die ‚Crise de l’esprit‘, die Valéry³³ vor knapp hundert Jahren analysierte, ist omnipräsent und unwiderruflich. Mit dieser Krise der europäi-

³¹ Schon in der *Extension* heißt es: „En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables; d’autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante; d’autres sont réduits à la masturbation et solitude. Le libéralisme économique, c’est l’extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société.“ Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 115; die Schlussfolgerung hatte der Protagonist schon zuvor gezogen: „La sexualité est un système de hiérarchie sociale.“ Ebd., 106. Bemerkenswert ist jedoch, dass das letzte Kapitel, also die eigentliche Konversion und die Wiederaufnahme in die Sorbonne, im Konditional geschrieben ist. Auch wenn es sich, wie in anderen Romanen, eindeutig um einen Übergang von der zukünftigen Vergangenheit in die Zukunft handelt, klingt zumindest phonetisch die Konnotation der Möglichkeit aber nicht Notwendigkeit einer solchen Entwicklung an.

³² Houellebecq, *Soumission*, 30.

³³ Paul Valéry, „La Crise de l’esprit“, in *Œuvres de Paul Valéry*, IV. D. Variété, premier volume (Paris: Éditions du Sagittaire, 1934).

schen Moderne, die ihren ersten Höhepunkt im Ersten Weltkrieg findet, argumentiert auch Robert Rediger in seinem langen Gespräch mit François:

Tout s'est terminé par cette folie injustifiable de la Première guerre mondiale. Freud ne s'y est pas trompé, Thomas Mann pas davantage : si la France et l'Allemagne, les deux nations les plus avancées, les plus civilisées du monde, pouvaient s'abandonner à cette boucherie insensée, alors c'est que l'Europe était morte.³⁴

Die Zivilisationen sind also sterblich, und angesichts des sterbenden christlichen Abendlandes bietet der Islam eine Alternative, die man ergreift und der man sich gern unterwirft. Im Falle des Huysmans-Spezialisten fällt dies umso leichter, als die Unterwerfung mit den erwähnten persönlichen Vorteilen verbunden ist. So endet der Roman mit den Worten: „une nouvelle chance s'offrirait à moi; et ce serait la chance d'une deuxième vie, sans grand rapport avec la précédente. Je n'aurais rien à regretter.“³⁵ Die ‚Soumission‘ ist vollzogen, Edith Piaf lässt grüßen.

Von der individuellen Ebene des Erzählers abgesehen, findet ein Wandel durch Annäherung jedoch auch kollektiv-national, ja eigentlich auf europäischer Ebene statt. Von Frankreich ausgehend setzen sich moderate islamische Regierungen in den meisten europäischen Staaten durch, und zweieinhalb Jahrhunderte nach der Revolution wird das neue französische Modell zu dem eines geeinten mediterranen Europas in römischer Tradition, mit dem Französischen als gemeinsamer Sprache: „Avec l'adhésion des pays arabes, l'équilibre linguistique européen va se déplacer en faveur de la France.“³⁶ Die meisten Franzosen arrangieren sich mit der islamischen Kultur, die Minderheit der Christen wird geduldet und gefördert, nur das jüdische Leben kommt zum Erliegen. Doch der Wandel durch Annäherung ist gegenseitig. Der neue Staatspräsident, Mohammed Ben Abbes sieht sein Vorbild in Augustus: „il a une idée de l'Europe, un véritable projet de civilisation“³⁷. Ben Abbes „est un musulman *modéré*, voilà le point central [...] il considère les terroristes comme des *amateurs*“³⁸, und seine Politik entzieht dem Islamismus die Grundlage. Das nie direkt proklamierte Modell ist jenes des konstantinischen Römischen Reiches: wie seinerzeit der Sieg des Christentums einen Wandel durch Annäherung bedeutet, übernimmt jetzt der gemäßigte Islam

³⁴ Houellebecq, *Soumission*, 257.

³⁵ Houellebecq, *Soumission*, 299–300.

³⁶ Houellebecq, *Soumission*, 291.

³⁷ Houellebecq, *Soumission*, 160.

³⁸ Houellebecq, *Soumission*, 154.

die Macht in einem spätantik-dekadent gewordenen Europa und eignet sich einen Teil dessen kultureller Traditionen an, wie das Beispiel der Sorbonne zeigt.

Wenn man die Vision von *Soumission* mit jener von *La Carte et le territoire* vergleicht, so liegt beiden der Befund eines orientierungslosen und an sich selbst zweifelnden Frankreich und Europa zugrunde. In *La Carte* wird dieses Frankreich zu einer Art Reservat, einem Riesendisneyland, das für Touristen aus aller Welt eine Reise in eine idyllische Vergangenheit darstellt. Angesichts eines Frankreichs, das selbst nicht die Energie besitzt, eine Zukunftsvision zu entwickeln, stellt der moderate Islam eines Ben Abbas eine Alternative dar, die allerdings eine „*Soumission*“ voraussetzt, einen dritten Weg sieht Houellebecq für den Moment nicht. In *Soumission* ist Frankreich zu einem kulturellen Reservat geworden, Saudi-Arabien kauft die Sorbonne als Symbol der abendländischen Kultur ein, so wie Katar sich Oxford geleistet hat: Houellebecq spielt darauf an, dass sowohl der Louvre wie die Sorbonne eine Zweigstelle in Abu Dubai errichtet haben. Trotz dieser euro-orientalischen Perspektiven in *Soumission* und der angedeuteten globalen in *La Carte* ist der politisch-kulturell-ideologische Kontext dieser wie aller anderen Romane Houellebecqs jedoch zutiefst französisch; Europa oder auch nur die unmittelbaren französischen Nachbarn spielen keine wirklich eigenständige Rolle, wenn ihre Präsenz erforderlich ist, werden sie dem französischen Modell angepasst.

Anti-Correctness oder Markstrategie?

Von *Extension* und *Plateforme* abgesehen enden alle Romane Houellebecqs mit einer mehr oder weniger detailliert entwickelten utopisch-dystopischen Perspektive. Nur die genannten beiden Romane finden ihr Ende in unserer Gegenwart. In dieser Hinsicht bildet *Soumission* eine Synthese zwischen Gegenwartsorientierung und Zukunftsvision. Die Zukunft, in der der Roman während eines knappen Jahres situiert ist (2022/23), ist so nah an der Gegenwart, dass sie mit deren Maßstäben verstanden werden kann. Zum ersten Mal lässt sich Houellebecq extensiv auf die politischen Verhältnisse Frankreichs ein, bis hin zur Vermessung der Zukunft. Nachdem Hollande 2017 mangels Alternativen gegen Marine Le Pen wiedergewählt worden ist, beginnt die „Zukunft“ mit dem Präsidentschaftswahlkampf fünf Jahre später, also 2022. Das bietet Zeit genug dafür, dass sich die Verhältnisse grundlegend ändern können, gestattet aber immer noch, sie mit heutigen Kenntnis-

se zu beurteilen, was wiederum entsprechende politisch-ideologische Reaktionen garantiert.

In einem bemerkenswerten Beitrag zum Edinburgh-Kolloquium des Jahres 2005 hat Olivier Bessard-Banquy die Strategie Houellebecqs so resümiert: „Plus il s'enfonce dans une rhétorique de l'outrance et de l'agressif, plus il capitalise“³⁹, und er verweist auf Daniel 1, den Künstler und Schriftstellerprotagonisten der *Possibilité d'une île*, der demonstrativ bekennt: „le plus grand bénéfice [...] c'est de pouvoir se comporter comme un salaud en toute impunité, et même de pouvoir grassement rentabiliser son abjection“⁴⁰ Für Bessard-Banquy funktioniert dieses System Houellebecq, das er mit jenem Célines vergleicht, weil es auf einer politischen Ambiguität beruht, die unterschiedliche, ja sich widersprechende Lektüren zulässt:

Pour les uns, la description apocalyptique de la société marchande moderne [...] est la meilleure preuve d'une dénonciation virulente des travers du libéralisme et de ses excès. Pour les autres, la peinture complaisante et répétitive d'une sorte de darwinisme total [est] au contraire la marque d'un esprit inapte à toute forme d'empathie sociale.⁴¹

Mit beiden Positionen kann Houellebecq jedoch deshalb so großen Erfolg haben, weil er im Feld der Gegenwartsliteratur ein Quasi-Monopol für solche Themen und den provokativen Umgang mit ihnen besitzt.

Freilich wissen wir spätestens seit Foucaults „Préface à la transgression“ (1963) dass es unmöglich ist, solche Provokationen auf Dauer zu stellen. Trotz aller Ambiguitäten riskieren sie, sich zu erschöpfen (worauf auch die hohen, aber allmählich sinkenden Verkaufszahlen der Romane hindeuten). Nach *Plateforme* hat Houellebecq mit *Soumission* allerdings erneut eine Thematik gefunden, die nicht nur ein Provokationspotential garantiert, sondern auch so wirkt, als würde erneut gegen ein gesellschaftliches Tabu, sprich eine Selbstzensur der Literatur verstoßen. Bei *Plateforme* betraf diese Enttabuisierung neben der Apologie der Prostitution und des Sextourismus die Kombination von Islam und Terrorismus. In *Soumission* geht es um die heikle Frage eines französischen Islam, dessen Status und dessen Zukunft. Mit der als nah bevorstehend geschilderten Vision einer islamischen Machtergreifung in Frankreich provoziert Houellebecq nicht nur die gesamte politische Klasse, sondern auch das Selbstbild eines Teils der Franzosen, gerade auf

³⁹ Olivier Bessard-Banquy, „La vie éditoriale de Michel Houellebecq“, in *Houellebecq et le monde*, hrsg. von Gavin Bowd (University of Glasgow: French and German Publications, 2010), 18.

⁴⁰ Houellebecq, *La possibilité d'une île* (Paris: Flammarion, 2005), 23.

⁴¹ Bessard-Banquy „La vie éditoriale de Michel Houellebecq“, 18–9.

Seiten der republikanisch-laizistischen Linken, deren sozio-kulturellen Erregenschaften wie der „mariage pour tous“ in der islamischen Republik keine Rolle mehr spielen.

Die Frage, mit der uns der Fall Houellebecq konfrontiert, ist jene nach dem Verhältnis von beanspruchter Enttabuisierung, dem was Martina Stemberger das „contre le *politiquement correct*“ nennt und dem Markterfolg. Kann der Autor, der mit seinen Romanen stets Bestseller produziert, zugleich gegen den politisch-kulturellen Mainstream anschreiben? Und wenn Olivier Bessard-Banquy 2005 fragt: „Les médias seront-ils d'accord pour faire du prochain Houellebecq, puis du suivant, et ainsi de suite, l'événement de la rentrée?“⁴², so ist dies zumindest für den nächsten, *La carte et le territoire* (2010), der den Goncourt erhält, genauso eingetreten wie für den auf ihn folgenden, *Soumission*. Es fragt sich allerdings, ob Romane, die bisher ohne Ausnahme von den Medien so gefördert werden, dass sie zum Event der herbstlichen Rentrée werden, politisch so unkorrekt sein können, wie Houellebecq und ein großer Teil der Medien dies beanspruchen? Oder könnte es nicht so sein, dass die Enttabuisierung einen Teil der politischen Korrektheit bildet und insofern das System mehr stabilisiert als kritisiert.

In einem Interview mit Christian Authier behauptet Houellebecq „Si je suis politiquement correct, qu'est-ce que j'y gagnerai?“, um paradoxerweise hinzuzufügen: „L'expression négative n'est plus acceptée“,⁴³ es gebe also eine Zensur. Anders als von Houellebecq gemeint, kann man das „qu'est-ce que j'y gagnerai“ durchaus wörtlich nehmen, d.h. mit der Anti-Correctness ist mehr zu verdienen, als mit dem was als „korrekt“ bezeichnet wird. Und entweder ist die „expression négative“ nicht so kritisch wie sie sich ausgibt, oder sie bildet einen Teil des Systems, gerade dort, wo sie dies zu kritisieren scheint.

Die Negativität, die Houellebecq in Anspruch nimmt, ist zudem extrem anpassungsfähig. In dem zitierten Interview äußert er sich zum islamistischen Terrorismus folgendermaßen:

On a commencé à dire dans certains journaux [nach 9/11, W.A.] ce que je pensais depuis longtemps, c'est-à-dire que l'intégrisme islamique n'est pas spécialement une dérive par rapport à l'islam du Coran. C'est juste une interprétation du Coran, qui se tient tout à fait. Ce qui me fascine, c'est de voir qu'une grande majorité des gens dans les médias continue à répéter que le message

⁴² Bessard-Banquy „La vie éditoriale de Michel Houellebecq“, 19.

⁴³ Michel Houellebecq, „Entretien avec Christian Authier“, in *Interventions 2* (Paris: Flammarion, 2009), 206 und 204. Das Interview stammt aus dem Jahr 2002.

de fond de l'islam est un message de tolérance, qui interdit le meurtre, plein de respect pour les autres croyants.⁴⁴

In *Soumission* zeigt er hingegen einen friedlichen, in vieler Hinsicht toleranten Islam, dem es zudem gelingt, der terroristischen Verirrung ein Ende zu setzen. Und da es sich um eine, wenn auch nahe Zukunftsvision handelt, kann das Charlie-Hebdo-Attentat auch weniger als ein Dementi denn als Beweis für die Notwendigkeit einer solchen Entwicklung gesehen werden.

Politisch unkorrekt kann *Soumission* allenfalls in Hinblick auf die gegenwärtigen politischen Parteien und das Links-Rechts-Schema in Frankreich sein, dessen reflexartige Automatismen das politische Leben immer stärker dominieren und wirkliche Debatten verhindern. Doch mit der Kritik an diesem System steht Houellebecq nicht allein, er rennt vielmehr offene Türen ein. Seit langem bestätigen Meinungsumfragen, aber auch proportionale Wahlen, wie die zum Europaparlament immer wieder, wie groß die Unzufriedenheit mit den politischen Verhältnissen und der Unfähigkeit zu wirklichen Reformen in Frankreich ist.

Die Zukunft in einer islamisch geworden V. Republik zu sehen, mag auf den ersten Blick politisch unkorrekt erscheinen. Dies umso mehr, als vor allem Grundüberzeugungen der Linken zur Disposition gestellt werden, insbesondere was das weitgehend privatisiert-islamische Schulwesen angeht. Aber: „Au-delà de cette agitation superficielle, la France était en train d'évoluer rapidement, et d'évoluer en profondeur.“⁴⁵ Das schließt jedoch bestimmte Kontinuitäten nicht aus: „le caractère indépassable de l'économie de marché était à présent unanimement admis“⁴⁶, mit dem von Chesterton und Belloc inspirierten Distributismus knüpft Ben Abbes aber auch an das kleinbürgerliche Modell der III. Republik an, und die „restauration de la famille, de la morale traditionnelle“⁴⁷ macht ihn für konservative Wähler akzeptabel, wohingegen „Tétanisée par son antiracisme constitutif, la gauche avait été depuis le début incapable de le combattre“⁴⁸. Der Distributismus schließt die ökonomischen Konsequenzen der Marktwirtschaft im Sinne eine „répartition très inégalitaire des richesses“⁴⁹ nicht aus, inklusive der Literaturprofessoren:

⁴⁴ Houellebecq, „Entretien avec Christian Authier“, 195–6.

⁴⁵ Houellebecq, *Soumission*, 201.

⁴⁶ Houellebecq, *Soumission*, 153.

⁴⁷ Houellebecq, *Soumission*, 153.

⁴⁸ Houellebecq, *Soumission*, 154.

⁴⁹ Houellebecq, *Soumission*, 271.

[...] un écart considérable entre la grande masse de la population, vivant dans une pauvreté décente, et une infime minorité d'individus fasteusement riches, suffisamment pour se livrer à des dépenses exagérées, folles, qui assurerait la survie du luxe et des arts.⁵⁰

So sehr die Vision der islamischen Republik Frankreich auf den ersten Blick politisch unkorrekt wirkt, so sehr achtet der Autor darauf, politisch „korrekte“ Angebote zu machen, bis hin zu einem künftig französisch dominierten Europa in der Tradition des Römischen Reiches. Wenn dies die „*expression négative*“ der aktuellen Gegenwart ist, so ist sie zumindest in weiten Teilen höchst akzeptabel, und nicht nur für offensichtlich besonders leicht mit Sex und Geld zu korrumpierende Professoren.

Bessard-Banquy spricht in Hinblick auf die Editionsstrategie Houellebecqs vom „*principe du clair-obscur politique*“⁵¹, es scheint mir, dass dieses Prinzip auch für Houellebecqs Romane als solche gilt, und zumindest in dieser Hinsicht unterscheidet sich der neue vom alten Zola. Pierre Jourde wiederum gibt dem Houellebecq-Kapitel seiner immer noch aktuellen *La littérature sans estomac* (2002) den Titel „*L'individu louche*“. Schon zu diesem Zeitpunkt, also nach den ersten drei Romanen, konstatiert er: „Houellebecq est provocateur mais prudent“,⁵² und anderer Stelle spricht er von der „ambiguïté“ der Protagonisten, die zu einem „*malaise à propos de Houellebecq, [au] sentiment qu'il y a quelque chose de louche*“⁵³ führe. Diese Ambiguität betrifft auch die literarisch-ideologische Positionierung Houellebecqs. Aus einer Bourdieuschen Perspektive nimmt er im Feld der Gegenwartsliteratur eine nicht ungewöhnliche Position ein: einem großen ökonomischen Kapital entspricht ein relativ geringes symbolisches, dies erklärt auch die Abstinenz der meisten Gegenwartsliteraturwissenschaftler ihm gegenüber. Was die ideologische Positionierung angeht, versucht Houellebecq nicht ohne Erfolg, trotz seiner Marktstrategie im Kontext eines großen Verlages (Flammarion/Hachette), sich marginal zu positionieren, um in den kulturellen, sozialen und politischen Debatten die Aura des Tabubruchs in Anspruch zu nehmen, als des nahezu einzigen französischen Schriftstellers, der es in

⁵⁰ Houellebecq, *Soumission*, 272.

⁵¹ Bessard-Banquy „La vie éditoriale de Michel Houellebecq“, 19.

⁵² Pierre Jourde, *La littérature sans estomac* (L'Esprit des péninsules, 2002), 223. Jourde ist u.a. Huysmans-Spezialist, und es ist nicht ausgeschlossen, dass Houellebecq ihn zumindest teilweise mit seinem Protagonisten anvisiert.

⁵³ Jourde, *La littérature sans estomac*, 236.

Zolascher Tradition wagt, eine Position einzunehmen, die mit der politischen Correctness bricht.

Dies kann man schon für Zola bezweifeln,⁵⁴ bei Houellebecq umso mehr. Seine Romane zeichnen sich auch in dieser Hinsicht durch ein „clair-obscur“ aus: der Tabubruch, die Grenzüberschreitungen, die Verstöße gegen die politische Correctness sind stets von Rückversicherungstrategien begleitet. Die Strategie „à savoir qu’il suffit de longer avec délice dans la grande mare de la provocation graveleuse pour encaisser toujours plus de dividendes“,⁵⁵ reicht als solche nicht aus, um die Provokation auf Dauer zu stellen. Denn sie wird schon innerhalb der Romane selbst durch Angebote austariert, die mehrere Lektüren ermöglichen.

Zwar sieht es so aus, als ob diese „Angebote“ (etwa die politische Landschaft in *Soumission* mit Figuren wie Hollande und Bayrou) durch den zynischen Humor Houellebecqs relativiert werden. Dennoch sind sie unverzichtbar und führen dazu, um es noch einmal mit Pierre Jourde zu sagen: „il y a là quelque chose de louche.“ Bei Jourde ist damit der „nihilisme“ und „cette manière d’universaliser la bassesse“⁵⁶ gemeint. Mir scheint jedoch, dass die Kombination und Kopräsenz von politisch vielleicht „unkorrektem“ Nihilismus mit Absicherungsstrategien, die mit diesem konkurrieren, dem Werk seinen undurchsichtigen und fragwürdigen Charakter verleihen.

⁵⁴ Vgl. Wolfgang Asholt, „Eine lebenswissenschaftliche Kritik des Naturalismus? Die Debatte um das naturalistische Programm zwischen Jules Vallès und Emile Zola“, in *Anfänge vom Ende: Schreibweisen des Naturalismus in der Romania*, hrsg. von Lars Schneider und Xuan Jing (München: Fink, 2014), 143–56.

⁵⁵ Bessard-Banquy, „La vie éditoriale de Michel Houellebecq“, 19.

⁵⁶ Jourde, *La littérature sans estomac*, 236.

„Mais c'est d'une ambiguïté étrange“

Die Rezeption von Michel Houellebecqs Roman *Soumission* in Frankreich und Deutschland

Agnieszka Komorowska (Mannheim)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Beitrag untersucht die französische und deutsche Rezeption von Michel Houellebecqs Roman *Soumission* unter dem Gesichtspunkt einer Konstruktion politischer Autorschaft. Zwei Momente der Polemik um den Roman stehen im Fokus: erstens die der Veröffentlichung vorausgehende Debatte um die politischen Implikationen des in *Soumission* entworfenen Szenarios eines muslimischen Präsidenten in Frankreich, die je nach politischer Positionierung der Kritiker als Spiel mit Ressentiments oder als realistische Prophezeiung verstanden wird. Und zweitens die Überblendung von Fakt und Fiktion nach dem Attentat auf das Satiremagazin *Charlie Hebdo*. Houellebecq Selbstdarstellung als dezidiert nicht engagierter Autor wird, so die These, im Zuge der Debatte um *Charlie Hebdo* und die Meinungsfreiheit zu einer *posture* des Engagements für verantwortungslose Kunst.

SCHLAGWÖRTER: Houellebecq, Michel; *Soumission*; Rezeption; Literaturkritik; *posture*

Zu Beginn seines Essays *Politik der Literatur* verweist Jacques Rancière auf „eine wesentliche Verbindung zwischen der Politik als spezifischer Form kollektiver Praxis und der Literatur als bestimmte[r] Praxis der Kunst des Schreibens.“¹ Können die Publikationen der Romane von Michel Houellebecq als Lehrstücke dieser Verbindung gelten, so überbietet das Erscheinen seines letzten Romans *Soumission* am 7. Januar 2015 jenes Prinzip in mehrerer Hinsicht. Der Fernsehauftritt des Autors am Vorabend der Publikation ist ein erstes Beispiel hierfür. Die Einladung zum Gespräch im *Journal de 20 heures* des Fernsehsenders France 2, Frankreichs wichtigster Nachrichtensendung, kennzeichnet die Publikation eines Romans als gesellschaftlich relevantes Ereignis, das Informationswert für die allgemeine Öffentlichkeit besitzt. Eine solche Ehre, so bemerkt die Tageszeitung *Le Monde* in ihrer Besprechung des Interviews, kommt einem Schriftsteller für gewöhnlich nur zuteil, wenn ihm der Prix Goncourt oder gar der Nobelpreis für Literatur

¹ Jacques Rancière, *Politik der Literatur* (Wien: Passagen, 2007), 13.

verliehen wird.² Dass es sich bei der Publikation von *Soumission* um ‚mehr‘ als ein Ereignis des Literaturbetriebs handelt, wird bereits an der Wahl der Kommentatoren deutlich, die France 2 um eine Vorablektüre des Romans gebeten hatte. Michel Houellebecq wird während der Sendung mit Lektüreeindrücken des Philosophen Malek Chebel konfrontiert³, zudem kommt die italienische Philosophin Michela Marzano zu Wort und schließlich der Präsident der *Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme*, Alain Jakubowicz. Diese ausgewiesenen Kenner des Islams, des Feminismus und des Rassismus urteilen darüber, ob der Roman *Soumission*, der die ‚Unterwerfung‘ Frankreichs unter den muslimischen Glauben und eine damit verbundene Unterwerfung der Frau unter den Mann skizziert, als islamophob gelten muss, als frauenfeindlich oder rassistisch.

Das Besondere an dem Auftritt im *Journal de 20 heures* ist jedoch eine *mise en abîme*, die Medienrealität und romaneske Fiktion überblendet. Schließlich figuriert der Fernsehjournalist David Pujadas, der das Interview mit Houellebecq führt, im Roman *Soumission* als Moderator einer anderen Fernsehdebatte, nämlich des Wahlkampfdueells zwischen Marine Le Pen, der Vorsitzenden der rechtsnationalistischen Partei *Front National*, und der fiktiven Romanfigur Mohammed Ben Abbes, dem Führer der ebenfalls fiktiven Partei *Fraternité musulmane*.⁴ Die gesellschaftliche Relevanz dieses in der Presse als *politique-fiction* bezeichneten Textes zeigt sich zudem daran, dass er bis in die höchste Instanz des politischen Geschehens Aufmerksamkeit erhält, indem sich sowohl der französische Staatpräsident François Hollande, als auch der Premierminister Manuel Valls berufen fühlen, Stellung zu *Soumission* zu beziehen – von dem zweifelhaften Lob, das der Roman von Marine Le Pen erhalten hat, ganz zu schweigen.⁵

² Ariane Chemin, „L’emballage (autour) de Michel Houellebecq“, *Le Monde*, 7. Januar 2015, „Tout est en place pour faire de ce livre un événement et le roman des ‚premières fois““, http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/01/07/l-emballement-autour-de-michel-houellebecq_4550665_3246.html.

³ Malek Chebel, *L’inconscient de l’Islam* (Paris: CNRS Édition, 2015).

⁴ Michel Houellebecq, *Soumission* (Paris: Flammarion, 2015), 52.

⁵ In der Zeitung *Libération* findet sich am 6. Januar 2015 eine Chronik, die das Medienecho und die Reaktionen der Politiker zusammenfasst. Hier wird François Hollande zitiert: „Invité de France Inter, [...] François Hollande, a fait savoir qu’il le lirait ‚parce qu’il fait débat. La littérature, c’est la liberté, donc je le lirai sans vouloir le commenter ici avant l’heure. [...] C’est de la littérature et je laisse les auteurs s’exprimer comment ils l’entendent, ce n’est pas mon rôle de dire le bien ou le mal par rapport à des textes.“ Weiter zitiert der Verfasser Marine Le Pen, die sich im Morgenmagazin von France Info äußert: „Ce qui est très intéressant

Soumission ist bereits ein Skandal, bevor der Roman die Buchhandlungen erreicht hat. In diesem Sinne heißt es in der Besprechung von Laurent Nunez für *Marianne*: „Les réseaux sociaux s'indignent aussitôt: la bienpensance autorise à s'indigner avant même de lire. Oui: l'oiseau bleu de Twitter voyait rouge.“⁶ Die Presse ist sich einig: Indem Michel Houellebecq einen Roman schreibt, der ein Frankreich im Jahre 2022 imaginiert, in dem ein muslimischer Präsident das Land regiert, schafft er „une de ces controverses dont raffole la France.“⁷ Um die Aufregung perfekt zu machen, zirkuliert der Roman zudem vor seiner Publikation als illegale Raubkopie im Internet, was ihn zu einem ähnlich brisanten Dokument stilisiert wie diejenigen, die über die Plattform Wikileaks veröffentlicht werden.⁸

Der Skandal⁹ nimmt bereits am Erscheinungstag von *Soumission* eine Wendung, die seine Rezeption von nun an maßgeblich beeinflusst und die erwähnte Überblendung von Wirklichkeit und Fiktion verkompliziert. Wenige Stunden, nachdem Houellebecq am Morgen des 7. Januar 2015 in einer Sondersendung des Radiosenders France Inter mit dem Moderator Patrick Cohen über den Roman debattiert hat und von einem zugeschalteten Leser mit den Karikaturisten des Satiremagazins *Charlie Hebdo* verglichen wurde, holt den Autor und seinen Text in kürzester Zeit eine Realität ein, die diese Verbindung festschreibt. Das Attentat auf die Redaktion von *Charlie Hebdo*, die seit der Veröffentlichung von Mohammed-Karikaturen sinnbildlich für die Debatten über das Verhältnis von Meinungsfreiheit und Rassismus steht, und die just an diesem Tag mit einer Karikatur von Houellebecq titelte, verändert die Rezeption schlagartig. Raphaëlle Leyris schreibt angesichts

dans ce livre qui est un livre-fiction, mais d'une fiction qui pourrait un jour devenir réalité [...], c'est surtout la manière dont il décrit le comportement de l'UMP et du PS.“ *Libération*, 6. Januar 2015, http://next.liberation.fr/livres/2015/01/06/michel-houellebecq-et-le-cas-soumission_1174350.

⁶ Laurent Nunez, „Extension du domaine du nihilisme: les 10 surprises (bonnes et mauvaises) de la rentrée littéraire“, *Marianne*, 2. Januar 2015, 60f.

⁷ Chemin, „L'emballement (autour) de Michel Houellebecq“.

⁸ Z.B. „Soumission, le prochain Houellebecq, circule déjà sur Internet“, *L'Express*, 31. Dezember 2014, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/soumission-le-prochain-houellebecq-cir8cule-deja-sur-internet_1636709.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/soumission-le-prochain-houellebecq-circule-deja-sur-internet_1636709.html).

⁹ Zu den Mechanismen von Literaturskandalen und zu Houellebecqs Einordnung als Skandalautor vgl. *Skandalautoren: zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, hrsg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, 2 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014).

dessen in *Le Monde*: „Et puis, à 11 h 30, deux hommes ont perpétré un carnage à la rédaction de *Charlie Hebdo*, et la fiction s’est fait écraser par la réalité.“¹⁰

In Anbetracht der Vielschichtigkeit der Rezeption des Romans in Frankreich und Deutschland beschränkt sich das herangezogene Korpus auf beispielhafte Besprechungen in französischen und deutschen Tages- und Wochenzeitschriften, ergänzt durch wichtige Auftritte des Autors in Fernseh- und Radiointerviews sowie den vielbesprochenen Auftritt bei dem Literaturfestival *LitCologne* am 19. Januar 2015.

Eine Untersuchung sowohl der französischen als auch der deutschen Rezeption wirft die Frage nach länderspezifischen Unterschieden auf. Diese doppelte Perspektive ist für die Auseinandersetzung mit dem Werk Houellebecqs nicht ungewöhnlich; zwei umfangreiche Monographien haben sich jüngst je unterschiedlich dieser Perspektive gewidmet und dabei auf die Notwendigkeit eines Kulturtransfers hingewiesen.¹¹ Dass die Art der Auseinandersetzung mit einem Autor und seinen Texten davon abhängt, wo er rezipiert wird, liegt auf der Hand und variiert entsprechend der unterschiedlichen Bedingungen des literarischen Feldes sowie der unterschiedlichen literarischen Traditionen, kulturspezifischen Implikationen der Begriffe von Literatur und Literaturkritik, etc.¹²

Diesem interkulturellen Vergleich soll punktuell die Aufmerksamkeit gelten. Dabei steht jedoch nicht der Kulturvergleich im Vordergrund, da – trotz der Unterschiede – die Übereinstimmungen in den französischen und deutschen Rezensionen überwiegen. Zwei Elemente prägen gleichermaßen die Diskussion in Frankreich und in Deutschland. Das Interesse der Rezensenten gilt, je unterschiedlich gewichtet, erstens dem Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit, um darauf aufbauend zweitens eine politische

¹⁰ Raphaëlle Leyris, „Michel Houellebecq: de la promotion à la collision“, *Le Monde*, 9. Januar 2015, 11.

¹¹ Corinna Ortuño Stühling, *Die Kritik der Gegenwart: eine systematische Analyse deutsch-französischer Literaturkritik am Beispiel von Michel Houellebecq und Günter Grass*, Jenaer Beiträge zur Romanistik 2 (München: Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2013) sowie Christian van Treeck, *La réception de Michel Houellebecq dans les pays germanophones*, Romania Viva 14 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014).

¹² Joseph Jurt, „Von der Produktion zur Rezeption: die Aufnahme französischer Gegenwartsliteratur im deutschsprachigen Raum. Das Beispiel Jean-Luc Benzioglio“, in *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, hrsg. von Markus Joch, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009), 331–60, sowie für einen Forschungsüberblick van Treeck, *La réception de Michel Houellebecq*.

posture des Autors zu konstruieren und in Verhandlungen nationaler Identität zu überführen. An einem Ende der Skala wird nach dem Realitätsbezug der Houellebecq'schen Fiktion gefragt: Ist das Szenario eines muslimisch geprägten Frankreichs, das der Roman zeichnet, eine realistische, wahrscheinliche Zukunftsvision? Müssen wir uns vor diesem Szenario fürchten, fragen die einen. Müssen wir uns vor diesem Autor fürchten, da er Ängste schürt und Ressentiments hervorruft, fragen die anderen. Handelt es sich hierbei um eine Satire, die den Skandal antizipiert und persifliert, fragen sich viele. An dem anderen Ende der Skala stehen Besprechungen, die angesichts der einseitig inhaltlich fokussierten Debatte das spezifisch Literarische des Textes betonen. Nils Markwardt verweist in der *Zeit* darauf, dass die für den Umgang mit literarischen Texten unabdingbare „konsequente Unterscheidung zwischen Autor und (Ich-)Erzähler“ und zwischen Fakt und Fiktion durch die „hyperrealistisch[e] Machart“ und die ständigen Verweise auf Realpersonen bewusst erschwert würde. Indem Houellebecq ausgerechnet einen Literaturprofessor zum Protagonisten seines Romans macht, vollziehe er ein „literarisches Vexierspiel, bei dem der Leser zwischen realen Referenzen und ostentativ ausgestellter Literarizität durchaus mal die Übersicht verlieren kann.“¹³

Die Debatte um *Soumission* wird in den Medien zum Anlass, die Funktion der Literatur in der Gesellschaft zu verhandeln, sowie die Rolle der Medien im Umgang mit Literatur zu diskutieren. Die folgenden Überlegungen möchten zeigen, wie die Etappen des Skandals diese beiden Momente der Meta- und Selbstreflexion über Fragen nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion modellieren. Drei Elemente spielen hier eine Rolle: Die Modellierung der Wirklichkeit (durch Verwendung von Realnamen und durch lebensweltliche Bezüge), die Subvertierung der Referenzialität durch satirisches und prospektives Erzählen und schließlich diskursive Rückkopplungseffekte zwischen Fiktion und Wirklichkeit als Reaktion auf das Attentat auf *Charlie Hebdo*. In einem letzten Schritt soll das Interesse der Konstruktion von Autorschaft gelten, die Jérôme Meizoz als *posture* bezeichnet: „Der Begriff der *posture* macht es [...] möglich, gleichzeitig eine kodierte Weise der diskursiven Selbstdarstellung und die individuellen Spiele eines jeden Autors mit der Position, die ihm das Feld zuweist, zu beschreiben.“¹⁴ Dabei gilt

¹³ Nils Markwardt, „Moral ist der falsche Maßstab“, *Zeit Online*, 13. Januar 2015, <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-01/michel-houellebecq-charlie-hebdo-roman>.

¹⁴ Jérôme Meizoz, „Die ‚posture‘ und das literarische Feld: Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq“, in *Text und Feld: Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, hrsg. von Markus Joch

es, der These nachzugehen, inwiefern Houellebecq in der Diskussion um *Soumission* die ambivalente *posture* eines unengagierten Autors einnimmt und wie diese Selbstinszenierung angesichts der Debatte um *Charlie Hebdo* ihrerseits zu einer *posture* des Engagements im Sinne des unpolitischen Kunstschaffens wird.

I. Politiken der Literatur und der Topos der Verantwortung

Für seinen Roman *La carte et le territoire* mit dem Goncourt-Preis ausgezeichnet und 2014 zudem mit gleich zwei Filmen und einer Foto-Ausstellung als „artiste total“¹⁵ etabliert, schien Houellebecqs Wandel in der öffentlichen Wahrnehmung vollzogen. Galt er lange Zeit als Skandalautor, der mehr mit provokanten Thesen denn mit literarischer Qualität für Aufmerksamkeit sorgt, war er nun auch in seinem Heimatland als *grand écrivain* anerkannt. Mit dem Erscheinen von *Soumission* wendet sich das Blatt für Michel Houellebecq jedoch erneut. Sylvain Bourmeau, Gründungsmitglied der Onlinezeitung *Mediapart* und ehemaliger Redakteur der Zeitschrift *Les Inrockuptibles*, die dem Autor bereits seit seinem Debütroman die Treue hält, liest *Soumission* als eine erzähltechnische und ideologische Verflachung:

Las, de romans-diagnostics écrits au scalpel, Michel Houellebecq passe avec *Soumission* au roman-symptôme écrit à la cire et truffé d'italiques ridicules en guise de *preuves*. Il participe (bêtement?) d'un air du temps rance et explosif qu'il préfère prendre pour argent comptant plutôt que d'en débusquer les enfumeurs et d'en traquer les artificiers.¹⁶

An die Stelle minutiöser Beobachtung der Gesellschaft (das Bild vom Skalpell evoziert Flauberts sezierenden Erzählstil), die Houellebecqs Erzählstil bisher kennzeichne, trete ein Schreiben, das an den Polemiken partizipiere, statt sie darzustellen. Auch die deutsche Presse, die dem französischen Schriftsteller tendenziell wohlgesonnen ist, reagiert zunächst verhalten. In einer Vorankündigung von *Soumission* am 19. Dezember 2014 schreibt Jürg Altwegg in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: „Doch so plump und primitiv wie in diesem Roman waren seine [Houellebecqs, A.K.] Provokationen bis-

und Norbert Christian Wolf (Tübingen: Niemeyer, 2005), 177–88, hier 186. Der Begriff findet eine erste ausführliche Darstellung in Jérôme Meizoz, *postures littéraires: Mises en scène modernes de l'auteur* (Genf: Slatkine Érudition, 2007).

¹⁵ Chemin, „L'emballlement (autour) de Michel Houellebecq“.

¹⁶ Sylvain Bourmeau, „Un suicide littéraire français“, *Mediapart*, 2. Januar 2015, Zugr. am 21.09.2015, <http://blogs.mediapart.fr/blog/sylvain-bourmeau/020115/un-suicide-litteraire-francais>.

her nicht, und vor allem beschränkten sie sich auf den außerliterarischen Bereich. Bei dieser Ausweitung der Kampfzone sollte man ihm nicht folgen.“¹⁷

Die Skepsis und Ablehnung liegt darin begründet, dass die Houellebecq'sche Erzählformel – bestehend aus Hyperrealismus¹⁸, prospektivem Erzählen¹⁹ und chronisch unzuverlässigen, depressiven Ich-Erzählern – in diesem Fall nicht den Kunstmarkt betrifft oder den Sextourismus, sondern als *politique-fiction* über einen muslimischen französischen Staatspräsidenten, der im Jahre 2022 in den Elysée-Palast einzieht und eine weitgreifende Islamisierung des Landes initiiert, einen Diskurs aufnimmt, – ob satirisch oder affirmativ, dies ist ein zentraler Streitpunkt der Rezeption – der im heutigen Frankreich von einer starken politischen Polemik geprägt ist.

Der Titel von Sylvain Bourmeaus vernichtender Kritik macht diesen Bezug deutlich: Der Journalist bezeichnet *Soumission* als einen *suicide littéraire*, und spielt damit auf den nur wenige Monate vor *Soumission* erschienenen Essay *Le suicide français* (1. Oktober 2014, bei Albin Michel) von Éric Zemmour an. Die Debatte um Zemmours reaktionäre Thesen von einem geschwächten und dekadenten französischen Staat – der an den ideologischen und ökonomischen Folgen der 68er Generation sowie einer nachlässigen Immigrationspolitik kranke – ist gerade abgeebbt, da lässt Houellebecq sie wieder aufleben, indem er, so der Vorwurf, die gleichen Ressentiments anspricht. Die Kritiker stellen den Roman *Soumission* in eine Linie mit Essays wie Renaud Camus' *Le grand remplacement* (2011), das einen demographischen Wandel in Frankreich vorhersagt, bei dem die Franzosen ‚de souche‘ zu einer Minderheit würden und Immigranten aus dem Maghreb und Afrika den Großteil der Bevölkerung ausmachten, sowie mit Alain Finkielkrauts *L'identité malheureuse* (Stock, 2013), der Zemmours Argumentation bereits vorweggenom-

¹⁷ Jürg Altwegg, „Houellebecqs neuer Roman: Muslim im Elysée“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Dezember 2014, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/michel-houellebecqs-roman-soumission-als-skandal-13329793.html>.

¹⁸ Wolfgang Asholt, „Deux retour au réalisme? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et Frédéric Beigbeder“, *Lendemain* 107–108 (2002): 42–53, hier 53.

¹⁹ Zum prospektiven Erzählen bei Michel Houellebecq vgl. Agnieszka Komorowska und Jörn Steigerwald, „Schöne neue Menschen: zu Michel Houellebecqs ‚Particules élémentaires‘“, in *Menschen machen: die hellen und die dunklen Seiten humanwissenschaftlicher Optimierungsprogramme*, hrsg. von Anna Sieben, Katja Sabisch-Fechtelpeter und Jürgen Straub (Bielefeld: Transkript Verlag, 2012), 445–69.

men hat. Dergestalt findet eine Politisierung der Rezeption von *Soumission* statt.²⁰

Zwei Lesarten, je nach politischer Ausrichtung der Rezensenten, lassen sich unterscheiden. Auf der Seite der politisch ‚de droite‘ verorteten Kommentatoren wird Houellebecq als ein prophetischer Zeitkritiker gefeiert. In einem Interview vom 28. Dezember 2014 mit dem *Journal du Dimanche* betont Alain Finkielkraut den Realitätssinn Houellebecqs. Das Wissen der Literatur, so der Philosoph, setze sich über Denkverbote hinweg, die eine linke Presse und linke Intellektuelle für den öffentlichen Diskurs etabliert hätten:

[...] les journalistes prennent le relais pour dénoncer nos peurs irrationnelles et le fantasme de l'immigration de peuplement. Dans ces conditions, c'est à la littérature, ou du moins aux écrivains courageux, que le réel revient en héritage.²¹

Houellebecq gehört für Finkielkraut zu diesen mutigen Autoren, indem er eine Zukunftsvision kreiere, die trotz aller Komik auf die Wahrheit hinter den Dingen ziele: „Il a les yeux ouverts et ne se laisse pas intimider par le politiquement correct.“²² Eine Einsicht in die zeitgenössische politische Situation bescheinigt dem Romancier auch Vincent Tremolet de Villers, Chefredakteur der Rubrik *Débats/Opinions* der konservativen Tageszeitung *Le Figaro*: „Il a vu cependant ce qui, depuis des années, échappe à nos politiques.“ Die politische Stoßrichtung dieser Einsicht ist für den Journalisten des *Figaro* eindeutig. Houellebecq wird in einem Atemzug mit Zemmour genannt, dessen angebliche „vigueur, la lucidité et la palpitation patriotique“ Tremolet de Villers den Politikern ans Herz legt.²³

²⁰ Für einen neueren Versuch, politische Autorschaft systematisch zu denken, vgl. Matthias Schaffrick, *In der Gesellschaft des Autors: religiöse und politische Inszenierung von Autorschaft* (Heidelberg: Winter, 2014) sowie Dominik Schreiber, „Literarische Kommunikation: zur rekursiven Operativität des Literatursystems“, *Textpraxis* 1 (1.2010), <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/sites/default/files/beitraege/dominik-schreiber-literarische-kommunikation.pdf>.

²¹ Alain Finkielkraut, „Le parti de Houellebecq, c'est le neutre“, *Le Journal du dimanche*, 28. Dezember 2014, <http://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Alain-Finkielkraut-Le-parti-de-Houellebecq-c-est-le-neutre-708942>.

²² Finkielkraut, „Le parti de Houellebecq“, zur *political correctness* bei Houellebecq vgl. Simon Dudek, „Michel Houellebecq: der Skandal als Verstoß gegen die Political Correctness“, in *Skandalautoren: zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, hrsg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, 2 Bde. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014), 321–35. Vgl. außerdem in diesem Heft Wolfgang Asholt, „Vom Terrorismus zum Wandel durch Annäherung: Houellebecqs ‚Soumission‘“, *Romanische Studien* 3 (2015): 119ff.

²³ Vincent Tremolet de Villers, „Zemmour, Piketty, Houellebecq: les politiques, lisent-ils

Eine derartige Vereinnahmung Houellebecqs durch rechtskonservative Medien bzw. die Vermutung, dass der Roman selbst Affinitäten mit ihren Thesen aufweist, stellt einen zentralen Kritikpunkt der Rezensenten dar, die sich ‚de gauche‘ verorten. Nahezu exemplarisch hierfür ist die Besprechung des Romans durch Laurent Joffrin, den Chefredakteur von *Libération*. Unter dem Titel „Le Pen au Flore“ formuliert Joffrin seine vehemente Kritik an dem Roman:

[...] la parution de *Soumission* n'est pas seulement un événement littéraire qu'on devrait juger selon les seuls critères esthétiques. *Nolens volens*, le roman a une résonance politique évidente. [...] il restera comme une date dans l'histoire des idées, qui marquera l'irruption – ou le retour – des thèses de l'extrême droite dans la haute littérature. [...] Signée d'une idole de la critique, elle leur donne la reconnaissance qui leur manquait dans le quadrilatère royal de l'édition française. En un mot, elle permet de chauffer la place de Marine Le Pen au café de Flore.²⁴

In diesem Sinne bezichtigt auch Ali Baddou, Moderator der Fernsehsendung *La Nouvelle Édition* auf Canal Plus, Houellebecq ganz offen der Islamophobie:

Ce livre m'a foutu la gerbe, autant le dire aussi simplement que ça, je me suis senti insulté. On est en 2015 et l'année démarre avec ça, c'est-à-dire avec l'islamophobie, installée et diluée dans le livre d'un grand romancier français.²⁵

Dergestalt rückt die Frage nach der politischen Verantwortung des Autors ins Zentrum der Debatte. Der Status des „grand romancier français“, zu dessen verspäteter Ehre Houellebecq gekommen ist, wird von den Kritikern normativ mit einer ethischen Verantwortung verbunden. In Frankreich erscheint der Schriftsteller als Autoritätsperson, deren Meinung einen Einfluss auf nationale Debatten hat. Im Ausland wird er zum offiziellen Repräsentanten seines Landes, und hat als ‚Botschafter‘ bzw. Vermittler der französischen Kultur einen Einfluss auf ihre Außenwirkung. An den Schriftsteller wird somit ein Bildungsauftrag herangetragen, der ihn zum aufgeklärten Intellektuellen stilisiert – ein Bild, das Houellebecq in seiner

leurs livres?“, *Le Figaro*, 5. Januar 2015, <http://www.lefigaro.fr/vox/politique/2015/01/05/31001-20150105ARTF1G00053-zemmour-piketty-houellebecqles-politiques-lisent-ils-leurs-livres.php>.

²⁴ Laurent Joffrin, „Soumission“, *Le Pen au Flore*, *Libération*, 2. Januar 2015, http://next.liberation.fr/livres/2015/01/02/le-pen-au-flore_1173182.

²⁵ Das Video ist auf der Homepage von *Les Inrocks* zugänglich, Zugr. am 21.09.2015, <http://www.lesinrocks.com/inrocks.tv/ali-baddou-le-livre-de-houellebecq-ma-foutu-la-gerbe/>.

posture jedoch grundsätzlich ablehnt.²⁶ War er vor der Auszeichnung mit dem Prix Goncourt im schlimmsten Fall ein Ärgernis, das man ignorieren konnte, so wird er nun in eine Kulturmaschine einverleibt, die diese Art von radikaler Freiheit schwer annimmt.²⁷

Verhandelt wird in dieser Debatte um die Verantwortung des Autors nicht weniger als die soziale Funktion der Literatur in der Gesellschaft. Zugespitzt formuliert, stehen sich zwei Konzepte von Literatur gegenüber, die Pierre Bourdieu als zwei Kräfte des literarischen Feldes in Frankreich bezeichnet hat: ein am Autonomie-Konzept ausgerichtetes Literaturverständnis, das die Literatur im Sinne des *l'art pour l'art* als autonom versteht, und eines, das die Literatur im Sartre'schen Sinne als Engagement des Autors begreift, also (auch politische) Positionierung bedeutet.²⁸ In seiner scharfen Kritik an *Soumission* ist sich Joffrin dieser Frontstellung bewusst:

Les sectateurs de Houellebecq crieront au sacrilège. „Vous n'avez rien compris, c'est de la littérature“, diront-ils d'un air hautain ou apitoyé. Comme si cet argument fermait la discussion, comme si la littérature était une activité éthérée, sans rapport avec la réalité sociale [...].²⁹

Ähnlich kritisiert Jean Birnbaum in *Le Monde* „les subtils docteurs en houellebecquisme s'employant à démontrer que leur idole écrit pour ne rien dire.“³⁰

Zugleich wird der Literatur eine gewisse politische Überzeugungs- und Verführungskraft zugesprochen. In diesem Sinne fordert Axel Veiel den

²⁶ Vgl. Hierzu Jérôme Meizoz, „Die *posture* und das literarische Feld: Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq“, in *Text und Feld: Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, hrsg. von Markus Joch und Norbert Christian Wolf (Tübingen: Niemeyer, 2005), 177–88, sowie Jutta Weiser, „Der Autor im Kulturbetrieb: literarisches Self-Fashioning zwischen Selbstvermarktung und Vermarktungsreflexion (Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq)“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 123, Nr. 3 (2013), 225–50, und zuletzt Lena Schönwälder, „Ästhetik des Bösen – Banalisierung des Bösen? Zur Funktion literarischer Provokation am Beispiel Michel Houellebecqs“, *Romanische Forschungen* 127 (2015), 29–51.

²⁷ Vgl. Zum Verhältnis von Autorschaft und nationaler Identität zuletzt Joseph Jurt, *Sprache, Literatur und nationale Identität: die Debatten über das Universelle und das Partikuläre in Frankreich und Deutschland*, Mimesis: Romanische Literaturen der Welt 58 (Berlin/Boston: De Gruyter, 2014).

²⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Éditions du Seuil, 1992), sowie Joseph Jurt, *Das literarische Feld: das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis* (Darmstadt: Wissenschaftlicher Verlag, 1995).

²⁹ Joffrin, „Soumission“, Le Pen au Flore“.

³⁰ Jean Birnbaum, „Houellebecq et le spectre du califat“, *Le Monde*, 7. Januar 2015, http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/07/houellebecq-et-le-spectre-du-califat/_4550966/_3260.html.

Leser in der *Frankfurter Rundschau* auf, „Schadensbegrenzung zu betreiben“ und legt ihm besorgt nahe: „Damit dem Rausch der Lektüre kein Kater folgt, empfiehlt sich ein Abgleich mit der Wirklichkeit.“³¹

Die Rede von einem präzisen Gesellschaftsporträt, das *Soumission* zeichnet, weist auf ein Literaturverständnis hin, das den Schwerpunkt auf die Referenzialität des Dargestellten legt, und nicht etwa auf die Darstellung an sich.³² Die Frage nach der Wahrscheinlichkeit des in *Soumission* skizzierten Szenarios ist mehr als nur ein Missverständnis, das auf einer Vermischung von fiktionalem und faktuellem Schreiben beruht. Vielmehr lässt sich die Debatte auf den spezifischen Realismus des Autors zurückführen. Während die Forschung einen Strang der zeitgenössischen französischen Literatur über einen „retour au réel“ charakterisiert³³, weist sie Houellebecq in diesem Feld eine Sonderrolle zu. Anders als die von der französischen universitären Kritik hoch gelobten Autoren François Bon, Pierre Bergounioux und Olivier Rolin, die in ihrer Darstellung der soziokulturellen Wirklichkeit an die literaturästhetischen Fragen des *nouveau roman* anknüpfen und sich dem „réel“ zögerlich und im Bewusstsein der Grenzen seiner Darstellbarkeit nähern³⁴, steht Houellebecq in einer Linie mit dem Realismus des 19. Jahrhunderts, dem zum Beispiel Dominique Viart eine „idéologie‘ du réel“ zuschreibt, die es zu überwinden gelte.³⁵ Genau in diesem Sinne ist die Kritik zu verstehen, die Christine Angot an ihrem Schriftstellerkollegen angesichts von *Soumission* äußert: „[...] il ne s'intéresse pas au réel, qui est caché, invisible, enfoui,

³¹ Axel Veiel, „Ein Islamist im Elysée“, *Frankfurter Rundschau*, 7. Januar 2015, 31.

³² Zugespitzt findet sich dies in einem Kommentar von Josef Joffe, dem Herausgeber der *Zeit*. Er nimmt die prospektive Fiktion tatsächlich „beim Worte“ und unterzieht diverse ihrer Elemente einer kritischen Prüfung, u.a. indem er den Arab Human Development Report der UN zu Rate zieht. Josef Joffe, „Mon dieu, Michel: Houellebecq fantasiert über die Islamisierung Frankreichs“, *Zeit Online*, 15. Januar 2015, Zugr. 21.09.2015, <http://www.zeit.de/2015/03/michel-houellebecq-unterwerfung-zeitgeist>.

³³ Zuletzt wird die Literatur seit 2010 über einen „retour à la fiction“ charakterisiert, so z.B. das Themenheft „La fiction aujourd'hui“, hrsg. von Cécile de Bary, *Itinéraires: Littérature, textes, cultures* 1 (2013).

³⁴ Dominique Viart spricht von „composer avec le soupçon“ und von einer écriture „interrogeante“, Dominique Viart und Bruno Vercier, *La littérature française au présent* (Paris: Bordas, 2008), 212.

³⁵ Viart und Vercier, *La littérature française au présent*, 220. Vgl. außerdem Wolfgang Asholt, „Deux retour au réalisme? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et Frédéric Beigbeder“, sowie das Dossier „Michel Houellebecq: Questions du réalisme d'aujourd'hui“, hrsg. von Jörn Steigerwald und Agnieszka Komorowska, *Lendemains* 36, Nr. 142/143 (2011): 6–95.

mais à la réalité visible, qu'il interprète, en fonction de sa mélancolie et en faisant appel à nos pulsions morbides, et ça je n'aime pas."³⁶

Die Kritik an *Soumission* greift den Vorwurf des *roman à thèse*, der Houellebecq seit seinem ersten Roman gemacht wird, wieder auf.³⁷ Raphaëlle Leyris begründet ihre Kritik des Romans mit dem Fehlen einer realistischen Konstruktion des Plots:

Livre piégé politiquement, *Soumission* est moyen littérairement, par la faute notamment de sa recherche de neutralité: elle consiste à déléguer de très longs passages aux monologues des interlocuteurs de François (lequel ne dit pas grand-chose), qui trahissent une lassitude de l'auteur à l'égard des exigences de la fiction, du travail de construction et de précision qu'elle requiert.³⁸

Dieser Vorwurf ist durch Leyris' Verständnis von realistischem Erzählen bedingt, das sich durch eine Neutralität des Erzählers kennzeichne, die Houellebecqs nachlässige Erzählweise nicht umzusetzen verstehe. Leyris scheint ein realistisches Erzählen im Sinne des Flaubert'schen *style indirect libre* vorzuschweben, das Erzähler- und Figurenrede präzise miteinander verwebt, während Houellebecq den Erzähler zugunsten ausufernder, thesenartiger Monologe typenartiger Protagonisten zurücktreten lasse und den scharfsinnigen Blick realistischer Erzählerrede somit verfehle.

Auch Jérôme Dupuis von *L'Express* bewertet den Roman wegen seiner fehlenden Plausibilität als gescheitert. Für ihn verstößt Houellebecq gegen die Gattungsvoraussetzungen des Zukunftsromans, indem er mit der einstimmigen Unterstützung des islamischen Kandidaten durch die UMP und die PS die Grenzen der Wahrscheinlichkeit, dieses alten literarischen Kriteriums, sprengt: „Quel lecteur pourrait croire une seconde à ce scénario improbable?“³⁹ Dergestalt wird das literarische Kriterium der Wahrscheinlichkeit, das der Rezensent mit dem Verweis auf Jules Vernes Definition von Science

³⁶ Christine Angot, „C'est pas le moment de chroniquer Houellebecq“, *Le Monde*, 14. Januar 2015, http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/14/c-est-pas-le-moment-de-chroniquer-houellebecq-par-christine-angot_4556380_3260.html.

³⁷ Leyris begründet ihre Kritik, der aktuelle Roman von Houellebecq sei „son livre le plus médiocre“, indem sie Houellebecq als Autor von Thesenromanen versteht: „Tout au long de *Soumission*, Houellebecq adresse des déclarations d'amour à la littérature [...]. Il faut pourtant croire qu'elle ne lui suffit plus, qu'il est tenté par l'essai. A ceci près qu'il lui faudrait alors enlever le commode masque de neutralité offert par le roman.“ Raphaëlle Leyris, „Soumission' impossible“, *Le Monde*, 7. Januar 2015, 21.

³⁸ Leyris, „Soumission' impossible“.

³⁹ Jérôme Dupuis und Emmanuel Hecht, „Va-t-en-guerre civile“, *L'Express*, 7. Januar 2015,

Fiction zum Anschlag bringt, jedoch erneut mit einer politischen Frage überblendet, hier nach der unwahrscheinlichen politischen Koalition von *droite et gauche*.

Insofern geht die medial inszenierte ‚Schlacht‘ schließlich über die Frage nach Islamophobie, Rassismus oder Sexismus hinaus und trifft in den Kern des französischen Selbst- und Literaturverständnisses bzw. zeigt, wie gerade diese kontroversen Themen die Verhandlung nationaler Identität kennzeichnen.

In der Wochenzeitschrift *Marianne* situiert Laurent Nunez die Scharfsichtigkeit Houellebecqs nicht in Bezug auf das Zukunftsszenario einer islamischen Regierung in Frankreich, sondern auf die zeitgenössische Gesellschaft: „L'Etat islamique que Houellebecq dépeint, goguenard, ne joue pas sur nos peurs mais sur nos démissions.“⁴⁰ Gemeint ist damit nicht weniger als das Scheitern des Projekts der Aufklärung, da die Freiheitsliebe in *Soumission* dem Opportunismus und karrieristischen Kalkül zum Opfer fällt. Dieser Interpretation schließen sich auch einige Rezensenten in Deutschland an, so zum Beispiel Jürg Altwegg:

Für den Leser des Romans gibt es auf die Frage, ob Houellebecq seine Fiktion in der Wirklichkeit fürchtet oder herbeisehnt, im Buch selber keine Antwort. Es ist ein phänomenales, genaues Porträt der französischen Gesellschaft, vor allem ihrer Medien und der politischen Klasse [...]. Es ist ein heilsames, ein blasphemisches Buch – eine Komödie, von der vielleicht sogar eine Katharsis ausgehen kann. Grund genug für eine Fatwa gegen Houellebecq hat nur Frankreich.⁴¹

II. *Soumission* und *Charlie Hebdo*: „étrange effet de collision“

Bedenkt man, dass die Wahrscheinlichkeit des Zukunftsszenarios, das *Soumission* entwirft, im Zentrum der Besprechungen und des Skandals steht, dann setzt mit dem Attentat auf die Redaktion von *Charlie Hebdo* am 7. Januar 2015 ein seltsamer Effekt ein. Am Tag des Attentats erscheint die neueste Ausgabe des Satiremagazins, auf dessen Titelblatt eine Karikatur von Michel Houellebecq als zahnlosem Magier abgebildet ist, der in seiner Glas- kugel in die Zukunft sehen kann: „En 2015, je perds mes dents... En 2022, je fais Ramadan!“ lautet die Prophezeiung. Die Verbindung von Islam und

⁴⁰ Nunez, „Extension du domaine du nihilisme“.

⁴¹ Jürg Altwegg, „Houellebecqs neuer Roman: ist das alles iranisch gemeint?“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Januar 2015, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/buecher-der-woche/houellebecqs-roman-unterwerfung-ist-eine-falle-13352807.html>.

Humor hat das Magazin allererst zur Zielscheibe der terroristischen Attentate gemacht, auch wenn die Kouachi-Brüder von dieser speziellen Ausgabe kaum etwas gewusst haben können. Die prophetische Fähigkeit, die der Karikaturist von *Charlie Hebdo* dem Schriftsteller zuschreibt, findet sich auf merkwürdige Weise in dessen Roman gespiegelt.

Raphaëlle Lyris weist darauf hin, dass am Tag des Attentats insbesondere zwei Hefte an den Zeitungsständen befremdlich wirken: Die Ausgabe des *L'Obs weekend* titelt neben einem Foto von Houellebecq „J'ai survécu à toutes les attaques.“ Und die rechtskonservative Zeitschrift *Valeurs traditionnelles* überschreibt das Titelblatt, das eine mit einem Kopftuch in den Farben der französischen Flagge verschleierte Frau zeigt, mit der Frage: „Et si Houellebecq avait raison?“⁴²

Nach der Geiselnahme in einem jüdischen Supermarkt in Paris am 9. Januar erscheint das Szenario in *Soumission*, in dem ein Großteil der jüdischen Bevölkerung Frankreichs das Land nach dem Wahlsieg der *Fraternité musulmane* verlässt, in einem anderen Licht. Die Passage, in der François auf seiner fluchtartigen Abreise aus Paris erschrocken an einer verwüsteten Tankstelle vorbeikommt, lässt Christopher Schmidt in der *Süddeutschen Zeitung* an den Überfall der Kouachi-Brüder auf eine Tankstelle an der Nationalstraße N 2 bei ihrer Flucht denken.⁴³ Für kurzzeitige Verwirrung sorgte ein Tweet der Satire-Website *Nordpresse*, das eine Passage aus *Soumission* zitiert, die das Attentat angeblich vorhergesagt habe. Bei dem im Text markierten Satz, der den Tod von fünfzehn Journalisten und Karikaturisten durch eine Gruppe junger islamistischer Attentäter evoziert, handelt es sich allerdings um eine Fälschung, um ein satirisches Element, das mit der Erwartungshaltung der Leser spielt.⁴⁴

Die Überschneidung von Fiktion und Realität mag unterschiedlich gedeutet werden, Einigkeit besteht jedoch darin, dass die Ereignisse vom 7., 8., und 9. Januar die Rezeption nachhaltig prägen. Lyris bezeichnet dies als

⁴² Leyris, „Michel Houellebecq“.

⁴³ Christopher Schmidt, „Unterwerfung“ von Michel Houellebecq: über die Verführbarkeit zum Extremismus“, *Süddeutsche Zeitung*, 16. Januar 2015, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/unterwerfung-von-michel-houellebecq-ueber-die-verfuehrbarkeit-zum-extremismus-1.2305436>.

⁴⁴ Siehe dazu den Bericht von Claire Courbet auf *figaro.fr* vom 09. Januar 2015. Zugr. am 21.09. 2015, <http://www.lefigaro.fr/livres/2015/01/09/03005-20150109ARTFIG00142--charlie-hebdo-non-houellebecq-n-avait-pas-prevu-l-attentat.php>.

[é]trange effet de collision, décidément, entre deux événements, la sortie d'un roman et un acte terroriste, sans rapport direct entre eux, mais que leur concomitance, après plusieurs jours de marathon médiatique de l'écrivain, ainsi que la place du thème de l'islam au sein de son roman et de son discours promotionnel, a rapprochés dans les esprits.⁴⁵

Tilman Krause schreibt in der *Welt*: „Bücher haben ihr Schicksal. Das Schicksal dieses Buches ist es, dass man es im Lichte der schrecklichen Ereignisse vom 7. Januar 2014 [sic!] anders lesen wird, als sein Verfasser es konzipiert hat.“⁴⁶ Und im *Figaro* heißt es:

La séquence sanglante vécue en France aurait pu briser la carrière de ce livre. Le lecteur, se demandait-on, choqué par deux attentats meurtriers provoqués par des terroristes islamistes aurait-il le cœur à lire un roman dont le thème est la conversion massive de la France à l'islam. La réponse est là: le livre se vend.⁴⁷

Die Überblendung der Attentate mit dem Inhalt des Romans und der Debatte um ihn findet in einer verstärkten Politisierung der Rezeption statt, die um die Frage nach nationaler Identität und Gemeinschaft erweitert wird. Die Diskussion um die politische Deutungshoheit des Textes wird normativer geführt, da ihm nun eine größere Tragweite unterstellt wird. Die Trennlinie zwischen den Kritikern Houellebecq, die ihn vor den Attentaten als Marionettenspieler⁴⁸ bezeichnet hatten, und seinen Fürsprechern, die ihm seherische Fähigkeiten attestieren, markiert auch nach den Attentaten die Diskussion. In ihrer Ausrichtung an den Ereignissen gewinnt sie an Schärfe. Einen Tag nach dem Anschlag auf die Redaktion von *Charlie Hebdo* grenzt der französische Premierminister Manuel Valls den Schriftsteller explizit aus: „La France, ce n'est pas Houellebecq, ce n'est pas la peur.“ Entrüstet schreibt darüber Volker Weidermann in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*:

Frankreich ist nicht Houellebecq – zu einer Zeit, in einem Land, in dem sich ein ganzes Volk unter dem Namen „Charlie“ versammelt, bürgert der Regierungschef den bekanntesten Schriftsteller Frankreichs demonstrativ praktisch aus. Du nicht! Und verstärkt damit die unausgesprochene These, dass

⁴⁵ Leyris, „Michel Houellebecq“.

⁴⁶ Tilman Krause, „Wozu Autonomie? Endlich kein Individuum mehr sein: Michel Houellebecq hat mit seinem neuen Skandalroman „Unterwerfung“ eine abgründige, aberwitzige Erlösungsphantasie geschrieben“, *Die Welt*, 10. Januar 2015, 5.

⁴⁷ Etienne de Montety, „Houellebecq, voyageur du bout de nos nuits“, *Le Figaro*, 16. Januar 2015, 17.

⁴⁸ So z.B. Maurice Ulrich, „De la liberté des marionnettes“, *L'Humanité*, 7. Januar 2015, 20–32.

dieser Schriftsteller und sein Buch irgendwie eine Mitschuld an den grauenvollen Ereignissen tragen. Was für ein monströser Vorwurf!⁴⁹

Vorwurfsvoll wendet sich auch Christine Angot gegen ihren Schriftsteller-Kollegen, wenn sie in *Le Monde* schreibt, Houellebecqs Romane würden die Menschen objektivieren und erniedrigen („Dans ses livres, on est tous réduits à ça, à des choses.“) und stünden somit in der gleichen Logik wie die Attentäter: „Les attentats des 7, 8, 9 janvier sont une autre façon de dénier l’humanité à des gens.“⁵⁰

Auf der anderen Seite der Skala ist der Satz von David Pujadas in der Fernsehsendung „C’est à vous“ auf France 5 zu verorten: „Nous sommes tous Charlie, nous sommes tous Michel Houellebecq.“⁵¹ Damit überblendet der Journalist beide, den Schriftsteller und das Magazin, als Symbole der verantwortungslosen Kunst – und stützt die *posture*, die Houellebecq in seiner Selbstdarstellung nach dem 7. Januar einnehmen wird. Ganz in diesem Sinne schreibt Cornelia Geissler in der *Frankfurter Rundschau*: „Dem Autor vorzuhalten, über eine Islamisierung Frankreichs dürfe man nicht scherzen, ist genauso, wie wenn man den Karikaturisten von „Charlie Hebdo“ Bilderverbote auferlegte.“⁵²

Die Moralisierung der Debatte um *Soumission* verschiebt ihre Blickrichtung. Der Vorwurf lautet nun nicht allein, Houellebecq befeue eine rechts-

⁴⁹ Volker Weidermann, „Michel Houellebecq: trägt er Schuld?“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.01.2015, Letzter Zugriff am 21.09.2015, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/michel-houellebecq-traegt-er-schuld-13363248.html>.

⁵⁰ Angot, „C’est pas le moment de chroniquer Houellebecq“.

⁵¹ Die Sendung *C’est à vous* auf France 5 mit Bernard Pivot und David Pujadas vom 16. Januar 2015 ist auf der Homepage des Senders einsehbar. Zugr. 21.09.2015, http://www.frances5.fr/emissions/c-a-vous/diffusions/16-01-2015_294485?page=2. Aus einer ebenfalls politischen Perspektive kommentiert dies der Schriftsteller Boualem Sansal, der die durch Houellebecq in Gang gebrachte Diskussion über den politischen Islam in Frankreich auch angesichts *Charlie Hebdo* wach halten will: „Voilà les thèmes à débattre. Il faut le tenir, ce débat, pour *Charlie Hebdo*, qui n’a jamais hésité à parler vrai et libre, même face à la barbarie islamiste.“ Boualem Sansal, „L’islam de la discorde“, *Le Monde*, 8. Januar 2015, 14.

⁵² Cornelia Geissler, „Immerhin gibt es noch bezahlten Sex“, *Frankfurter Rundschau*, 13. Januar 2015, 31. Nils Markwardt fasst die Debatte wie folgt zusammen: „Diskutiert wird dabei nicht zuletzt weiterhin die Frage, wie moralisch oder unmoralisch es nun sei, das literarische Szenario einer europäischen Islamisierung zu entwerfen? Und bisweilen sind es dabei paradoxerweise die gleichen Leute, die sich zwar lautstark mit *Charlie Hebdo* solidarisieren und die Satirefreiheit verteidigen, über Houellebecq jedoch mindestens die Nase rümpfen.“ Nils Markwardt, „Moral ist der falsche Maßstab“, *Zeit Online*, 31. Januar 2015, <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-01/michel-houellebecq-charlie-hebdo-roman>.

konservative Islamophobie à la Zemmour. Vielmehr suggeriert das implizite Satireverbot, sein Roman könne islamistischen Terror provozieren. Christopher Schmidt schreibt dazu: „Noch vor zehn Tagen wirkten viele der politischen Anspielungen wie ein frivoles Spiel. Heute aber wird das Buch in einem Klima gelesen, in dem – wie nach dem 11. September – Ironie sich neu rechtfertigen muss.“⁵³

Schmidt weist zudem auf eine Besonderheit der deutschen Rezeption hin. *Soumission* erscheint in der deutschen Übersetzung als *Unterwerfung* erst nach dem Attentat vom 7. Januar: „Mit größerer Spannung dürfte kaum je eine Neuerscheinung erwartet worden sein – zu Recht, denn man liest dieses Buch zweifellos anders nach den Morden von Paris. Auf jeden Fall liest man es politischer, als es vielleicht gemeint war.“⁵⁴ Oliver Jungen betont in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* ebenfalls die zeitliche Verzögerung, die die deutsche Rezeption des Romans maßgeblich beeinflusst:

In gewisser Weise wurde dieser Roman in den wenigen Tagen zwischen dem Erscheinen seiner original französischen Fassung und seiner deutschen Übersetzung von der Wirklichkeit sogar überholt. Dazwischen lagen schließlich nicht nur die Attentate, sondern vor allem die Aufwallungen der „Je suis Charlie“-Bewegung. Dass sich die großen gesellschaftlichen Umwälzungen – wie im Buch angedeutet – beinahe unbemerkt vollziehen, weil die Mehrheit nur Desinteresse an diesen Fragen zeigt, kann man jetzt vielleicht nicht mehr so einfach behaupten.⁵⁵

Die politische Lesart, so haben wir gesehen, kennzeichnet die Rezeption des Romans bereits vor seiner Publikation. Allerdings, so Jungen, habe eine plötzliche Politisierung der Gesellschaft, wie sie in der Beschwörung nationaler Einheit unter dem Signum *Je suis Charlie* manifest wird, eine Relektüre der politischen Fiktion *Soumission* zufolge. Die Brisanz des Romans bestand ja u.a. in der Darstellung eines lethargischen, kraftlosen Frankreichs, das die Meinungsfreiheit ohne große Umstände dem Opportunismus und der Trägheit opfert.

Die Verschiebung betrifft zudem die Position des Schriftstellers innerhalb des veränderten ‚Kraftfeldes‘. Michel Houellebecq unterbricht die geplante Interview- und Lesereise für *Soumission* und verlässt Paris, um sich für einen

⁵³ Schmidt, „‘Unterwerfung‘ von Michel Houellebecq“.

⁵⁴ Schmidt, „‘Unterwerfung‘ von Michel Houellebecq“.

⁵⁵ Oliver Jungen, „Michel Houellebecq in Köln: Erschöpfungsgeschichte in neuem Lichte“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Januar 2015, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/michel-houellebecq-unterwerfung-in-koeln-13380105.html>.

unbestimmten Zeitraum zurückzuziehen. Leyris bringt diese viel kommentierte Entscheidung auf die Formel: „de la promotion à la collision.“⁵⁶ Die von Leyris evozierte „collision“ betrifft nicht allein Houellebecqs Rückzug, sondern gleichermaßen den veränderten Umgang mit der ‚causa *Soumission*‘ in der Presse. Die Zeitschrift *Les Inrockuptibles*, die eigentlich als Houellebecqs Hauszeitschrift gilt, ändert augenblicklich ihren Umgang mit dem Autor. Die geplante Titelstory zu *Soumission*, die eine Fotografie von Houellebecq mit der Bildunterschrift „Wanted“ zeigen sollte, wird gestrichen und durch einen ausführlichen Bericht zu *Charlie Hebdo* ersetzt. „On trouvait amusant de consacrer un dossier aux polémiques qu’il [Houellebecq, A.K.] suscite, [...] mais nous n’avons plus tellement le cœur à rire“, erklärt der Redaktionsleiter Frédéric Bonnaud diese Entscheidung und betont: „Nous avons besoin de place pour raconter la grande histoire de *Charlie*.“⁵⁷

Der damit suggerierte Kontrollverlust des Schriftstellers, der zuvor als Marionettenspieler bezeichnet wurde, der die Presse und Öffentlichkeit zu manipulieren weiß, betrifft nicht allein die Rezeption seines Romans. Der Umstand, dass das Verlagsgebäude von Flammarion, in dem *Soumission* erschienen ist, nach Bekanntwerden des Attentats auf die Redaktion von *Charlie Hebdo* kurzzeitig unter Polizeischutz gestellt wurde, sowie die fast einmonatige Aussetzung von Houellebecqs Pariser Fotoausstellung, rücken die Frage nach der Sicherheit des Schriftstellers in den Blick. So schreibt Steinfeld besorgt: „Soweit in Erfahrung zu bringen ist, lebt Michel Houellebecq noch nicht im Untergrund. [...] Schon in der vergangenen Woche soll er aber, angesichts der immer höher schlagenden Wellen der Debatte, kaum noch ansprechbar gewesen sein.“⁵⁸

Steinfeld folgert, dass dem Schriftsteller die Kontrolle über seinen Text abhandengekommen sei. Houellebecqs wiederholte Aussage, dass ein Roman die Welt nicht verändern könne, sieht Steinfeld widerlegt:

Denn selbstverständlich können Romane, ja auch Gedichte, die reale Welt verändern, und auch Schriftsteller können es [...]. Ob und in welchem Maße es ihnen geschieht, hängt allerdings keineswegs nur von ihnen ab, sondern von den politischen und sozialen Kräften, die sie tragen, befördern oder von denen sie ergriffen werden. An diesem Punkt ist der Schriftsteller nicht frei,

⁵⁶ Leyris, „Michel Houellebecq“.

⁵⁷ Leyris, „Michel Houellebecq“.

⁵⁸ Thomas Steinfeld, „Literatur und Terror: Lockruf des Schreckens“, *Süddeutsche Zeitung*, 9. Januar 2015, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-und-terror-lockruf-des-schreckens-1.2295607>.

und das Beste, was ihm widerfahren kann, ist es, genau das zu wollen, was mit ihm und mit seinem Werk gemacht wird.⁵⁹

III. *Posture des Engagements für verantwortungslose Kunst*

Seit dem Erscheinen des Debütromans *L'extension du domaine de la lutte* (1997) ist die Rezeption des Houellebecq'schen Œuvres stark mit der öffentlichen *persona* des Autors verbunden. Jérôme Meizoz hat Houellebecq als Autor bezeichnet, bei dem Figuren- und Erzählerrede und Selbstdarstellung als Schriftsteller durch diskursive Rückkopplungseffekte charakterisiert seien:

La posture „Houellebecq“ manifeste selon moi un nouvel état du champ littéraire contemporain: toute une jeune génération d'écrivains nés dans l'ère de la culture de masse [...] assument désormais pleinement la mise en scène publique de l'auteur à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et leurs écrits.⁶⁰

Entsprechend ist eine Auseinandersetzung mit der Rezeption seines literarischen Schaffens von der ‚Ko-Konstruktion‘ seiner *posture* nicht zu trennen. Meizoz führt diesen Begriff ein, um zu betonen, dass die *posture* nicht einseitig konstruiert wird, sondern im Spannungsfeld von Selbstinszenierung des Schriftstellers und Darstellung seiner *persona* in den Medien entsteht: „Phénomène interactionnel, la posture résulte d'une co-construction d'éléments par l'auteur et tous ses médiateurs (biographes, journalistes, critiques, lecteurs, etc.). Elle évolue dans un rapport dialectique de proposition/réaction.“⁶¹

Dies gilt für das Houellebecq'sche Œuvre in mehrerer Hinsicht. Erstens werden die Protagonisten seiner Romane häufig als *alter ego* des Autors verstanden, die ihm in ihrer melancholischen Verschrobenheit und dem gesellschaftskritischen Zynismus ähneln, bzw. als *porte-paroles*, die seine Ansichten zur französischen Gesellschaft, zur Dekadenz der westlichen Werte post-68, zu Eugenik, Sextourismus und Islam in romaneske Form kleiden. Zweitens findet dies auf paratextueller Ebene eine Entsprechung, da sich der Au-

⁵⁹ Steinfeld, „Literatur und Terror“.

⁶⁰ Meizoz, *Postures littéraires*, 19.

⁶¹ Meizoz, „Cendrars, Houellebecq: portrait photographique et présentation de soi“, *CONTEXTES* 14 (17. Juni 2014). <http://contextes.revues.org/5908>. Zu medialer Ko-Konstruktion von Autorschaft arbeitet u.a. Frederik Kiparski in seinem Dissertationsprojekt *Zur Ko-Konstruktion von Referenzialität: Autorschaft zwischen literarischer und journalistischer Darstellung* im Rahmen der an der Universität Mannheim angesiedelten interdisziplinären Forschergruppe „Aufstieg der Referenzialität: literarische Autorschaft und publizistische Öffentlichkeit“, Projekthomepage: <http://rsc.uni-mannheim.de/ionas/PhilFak/RSC/Forschergruppen/>.

tor in zahlreichen Interviews zu den (Zukunfts-)Szenarien seiner Romane äußert. Seine Stellungnahmen reichen von der Teilnahme an Debatten zur Eugenik bis zu der Äußerung, der Islam sei „la religion la plus con“, für welche Michel Houellebecq gar vor Gericht gebracht wurde.⁶² Drittens schließlich ist die Wahrnehmung des Schriftstellers stark an sein nachlässiges Auftreten gebunden, also an eine nicht-diskursive Selbstinszenierung, die laut Jérôme Meizoz ebenfalls Teil der auktorialen *posture* ist.⁶³

Diese drei Elemente kennzeichnen auch die Rezeption von *Soumission*. Der Schriftsteller Boualem Sansal beklagt eine einseitige Fokussierung auf die „personnalité“ Houellebecqs. Dort, wo der Roman eine Debatte hätte anstoßen können, die Sansal nötig erscheint, verhindert die Konzentration auf den Autor paradoxerweise die Rezeption seines Textes.⁶⁴

Thomas Steinfeld verweist ebenfalls auf die Personalisierung der politischen Debatte. Als Beispiel dient ihm ausgerechnet die Karikatur des „schnapsnasigen“ Schriftstellers auf dem Titel von *Charlie Hebdo*: „Die radikale Individualisierung Michel Houellebecqs war eine Reaktion auf den repräsentativen Charakter der durch ihn ausgelösten Debatte.“⁶⁵

Die Frage nach dem Verhältnis von Autor und Leser wird im Roman selbst diskutiert. Houellebecq reagiert damit, wie bereits in *La carte et le territoire*, wo er seinen eignen Mord inszeniert, auf die Dialektik der Ko-Konstruktion, die Meizoz beschreibt. Die ersten zehn Seiten lesen sich als *captatio benevolentiae*: „[...] un livre qu'on aime, c'est avant tout un livre dont on aime l'auteur, qu'on a envie de retrouver, avec lequel on a envie de passer ses journées.“⁶⁶

⁶² In einem Interview mit der Zeitschrift *Lire* im September 2001, zum Anlass der Publikation seines Romans *Plateforme* geäußert, der mit einem terroristischen Anschlag von islamistischen Terroristen endet, hat diese Äußerung Houellebecqs bekanntlich dazu geführt, dass muslimische Verbände den Autor wegen rassistischer Äußerungen angeklagt haben. Einen Überblick über das Verfahren und den Skandal gibt Pascale Robert-Diard, „Au procès de Michel Houellebecq pour injure à l'islam les écrivains défendent le droit à l'humour“, *Le Monde*, 9. September 2010, http://www.lemonde.fr/societe/article/2010/09/09/au-proces-de-michel-houellebecq-pour-injure-a-l-islam-les-ecrivains-defendent-le-droit-a-l-humour_1409172_3224.html.

⁶³ Michel Guerin, „Houellebecq, l'anti-dandy“, *Le Monde*, 15. Januar 2015, setzt sich explizit mit der Houellebecq'schen *posture* auseinander und verweist dabei auf literaturwissenschaftliche Arbeiten zu dem Thema, http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/15/houellebecq-l-anti-dandy_4557178_3260.html.

⁶⁴ Sansal, „L'islam de la discorde“.

⁶⁵ Steinfeld, „Literatur und Terror“.

⁶⁶ Houellebecq, *Soumission*, 14.

Lançon nimmt sich diese Anleitung zu Herzen: „Comment lire *Soumission* sans être aveuglé par le débat qu'il va sans doute provoquer? Un mode d'emploi est donné au lecteur par François dès le début.“ Die „libre fréquentation intellectuelle d'un ami“, die für den Protagonisten François der Schriftsteller und Gegenstand seiner literaturwissenschaftlichen Studien Joris-Karl Huysmans darstellt, lässt sich auf das Verhältnis des geneigten Lesers zu dem Autor von *Soumission* übertragen:

Pour les lecteurs de Houellebecq, c'est Houellebecq: vieux compagnon réac, avec ses hauts et bas, ses lubies déprimées et ses figures de style, qu'on a plaisir à retrouver au bistrot, sans témoin.⁶⁷

Weitab von Fragen der papierenen Freundschaft zwischen implizitem Leser und implizitem Autor fokussiert die Rezeption von *Soumission* eine Politisierung der auktorialen *posture*: Ob als Marionettenspieler, der Marine Le Pen den Weg in die intellektuellen Kreise ebnet, oder als politischer Visionär, die Presse konstruiert die Autorschaft Michel Houellebecqs über politische Fragestellungen und Zuordnungen und schreibt dem Text Diskurspositionen zu, die für die gesellschaftliche Debatte zentral sind.

Drei exemplarische Interviews sollen zeigen, wie diese Ko-Konstruktion als ein Spannungsfeld von Zuschreibungen und Ablehnung von politischer Positionierung, Verantwortung und Engagement zu beschreiben ist. Dabei wird offenbar, dass gerade im Dialog mit den Interviewpartnern, also in der *performance* der *posture*, die Spannungen dieser Inszenierung zu Tage treten. Während die Journalisten versuchen, den Autor mit seinem Roman zu überblenden, ihn dabei auf eine eindeutige politische Position festzulegen, so hält Michel Houellebecq dagegen, und beharrt auf einer Uneindeutigkeit, die er zum Wesensmerkmal der Literatur erklärt. Diese Haltung einer expliziten Verweigerung von Engagement, eines betonten „relativisme généralisé“, kippt mit den Ereignissen vom 7. Januar. Die *posture* des verantwortungslosen Autors wird zu einem Moment des Engagements. Houellebecq bezieht nun eindeutiger Stellung, indem er angesichts der Attentate und in expliziter Bezugnahme auf *Charlie Hebdo*, die in ganz Frankreich zu starken Positionsbekundungen geführt haben, gerade aus der Verweigerung einer schriftstellerischen Verantwortung, ein Engagement im Sinne des angegriffenen Satire-Magazins macht.

Der eingangs erwähnte Auftritt Houellebecqs im *Journal de 20 heures* ist für die Selbstdarstellung des Autors bzw. für das Wechselspiel von Autor

⁶⁷ Lançon, „Houellebecq et le Coran ascendant“.

und Medien insofern exemplarisch, als sowohl die Fragen, die David Pujadas stellt, als auch die Antworten, die Michel Houellebecq gibt, sich während der wochenlangen Debatte um *Soumission* wie ein Mantra wiederholen werden – teilweise wortwörtlich.⁶⁸ Houellebecq kennzeichnet sich in diesem Interview durch eine sehr zögerliche Haltung. Die von ihm gewählte und explizit ausgestellte *posture* ist die eines „relativisme généralisé“, die er dem Protagonisten seines Romans zuspricht und von der er sagt, sie habe den Autor selbst ergriffen. Mit diesem Relativismus begegnet er der Eingangsfrage nach der bewussten Polemik, sowie auf die Frage, ob sein Roman ein Weihnachtsgeschenk für Marine Le Pen sei („Non, je ne crois pas. En tout cas, elle n’en a pas besoin. Ça marchait déjà assez bien pour elle.“), und er bescheidet die Frage nach einer eventuellen Verantwortung als Schriftsteller: „Je ne crois pas que jamais un roman ait changé le cours de l’histoire.“

Die Ambiguität der Erzählhaltung in *Soumission*, die Pujadas im Gespräch als „troublant“ bezeichnet, integriert Houellebecq in seine Selbstdarstellung. Er antwortet auf die Frage, ob er den Relativismus seines Protagonisten teile: „Je ne sais pas. Je ne sais même plus. Mais il ne faut pas juger les gens, quand on écrit. Enfin il faut trouver que ... tous les personnages aient raison.“ Houellebecq argumentiert hier explizit innerhalb der Logik der Literatur, wenn er darauf insistiert, dass die Protagonisten seiner Romane in ihrer Argumentation „séduisant“ sein müssten, damit die Fiktion funktionieren, er selbst als Autor aber eine distanzierte Haltung zu ihnen bewahre: „Ni je l’approuve, ni je le condamne“, heißt es über seinen Antihelden François. In diesem Interview dominiert somit die Haltung des Literaten, der seinem Publikum recht geduldig erklärt, wie Fiktion funktioniert. Und doch kommt Houellebecq nicht umhin, das von ihm skizzierte Szenario eines muslimischen Frankreichs im Jahre 2022 zu kommentieren. Er pariert auf die Einstiegsfrage nach der Wahrscheinlichkeit des Szenarios, indem er es als „une possibilité“ bezeichnet. Allerdings fügt er nachdrücklich hinzu: „Mais c’est une véritable possibilité“, und öffnet somit die Diskussion auf die Frage nach dem Realitätsbezug.

Grundsätzlich ermöglicht die Art der Interviewführung, es Houellebecq, sich durch die Zögerlichkeit, ja nahezu Schläfrigkeit in seinen Antworten nicht als Teil der Polemik zu positionieren, geschweige denn als ihr Initiator,

⁶⁸ Das Interview ist unter folgendem Link auf France TV einsehbar, Zugr. am 21.09.2015, http://www.francetvinfo.fr/culture/houellebecq/direct-regardez-linterview-de-michel-houellebecq-au-journal-de-20-heures-de-france-2_789453.html.

sondern paradoxerweise als teilnahmsloser, höchstens leicht amüsiertes Zuschauer. Dazu trägt ein Kontrast seiner eher phlegmatischen Gesprächsführung zu den drei eingangs erwähnten Expertenmeinungen bei, die während des Interviews eingespielt werden. Angesichts der sehr aufgeregt vorgetragenen Kritiken wirkt Houellebecqs ruhige, fast schon unbeteiligte Haltung als Gegenpol, ganz als verstünde er die Aufregung um seinen Roman nicht. Pujadas stützt diese Haltung, wenn er in *Le Figaro* zitiert wird: „Il [Houellebecq, A.K.] est en rupture avec le rythme médiatique habituel.“⁶⁹ Hier lässt sich übertragen, was Jutta Weiser über *La carte et le territoire* im Hinblick auf die „posture eines verschrobene[n], isoliert lebenden und an Autismus grenzenden Literaten“ schreibt: Hinter der kauzigen Verschrobenheit steckt paradoxerweise ein „ästhetisch autonomes Gegenmodell zu einer an ökonomischem Kapital ausgerichteten Selbstvermarktung.“⁷⁰

Ganz anders gestaltet sich die Gesprächsdynamik zwischen Houellebecq und Patrick Cohen bei France Inter am Morgen des 7. Januars. War Pujadas, ganz dem Porträt gemäß, das Houellebecq von ihm in *Soumission* zeichnet, ein höflicher, freundlicher Gesprächspartner, dann zeichnet sich Cohen durch seine kritischen, teils bissigen Nachfragen aus, die Houellebecq in seiner Selbstdarstellung in die Ecke drängen.⁷¹ Der Schriftsteller wiederholt einige der Aussagen, die er am Vortag in *20 heures* geäußert hatte, insbesondere in Bezug auf den Relativismus seiner Figuren. Doch Cohen insistiert stärker auf der Glaubwürdigkeit der Gesellschaft, die Houellebecq skizziert, und konfrontiert ihn mit dem Vorwurf, der muslimischen Bevölkerung Frankreichs, die nur 5 Prozent der französischen Wählerschaft ausmache, eine politische Kraft und Ambition zuzuschreiben, die keinen Bezug zur tatsächlichen Situation habe und die zudem auf einem essentialistischen Bild der Muslime als einer homogenen Einheit bestünde. Angesichts dieser sehr konkreten Vorwürfe, die Cohen dem Autor macht, geht Houellebecq in die Defensive: „Je me suis quand même renseigné, j'ai parlé avec des spécialistes.“

Hier zeigt sich die Fragilität der auktorialen Selbstdarstellung. Die distanzierte Haltung gerät ins Wanken, die Ambiguität des doppelten Anspruches, nämlich als Schriftsteller keine Haltung zu dem im Roman entwor-

⁶⁹ Zitiert nach Anne Fulda, „Houellebecq ou l'extension du domaine de la polémique“, *Le Figaro*, 6. Januar 2015, 12.

⁷⁰ Weiser, „Der Autor im Kulturbetrieb“, 246.

⁷¹ Die Radiosendung ist auf der Seite von France Inter als Videodatei zu sehen. Zugr. am 21.09.2015, <http://www.franceinter.fr/emission-le-79-michel-houellebecq-mon-livre-est-une-satire-0>.

fenen Szenario einzunehmen, gleichzeitig aber auf dessen Realitätsbezug zu insistieren, wird hier offensichtlich. Houellebecqs Versuch, eine mehrdeutige *posture* des Relativismus zu gestalten, scheitert daran, dass der Gesprächspartner diese Strategie exponiert und explizit dagegen angeht. Patrick Cohen will sich nicht mit Houellebecqs evasiven Antworten zufriedengeben und insistiert darauf, dass ein Autor, der ein solches Buch schreibt, eine Meinung haben müsse. Nach seinen persönlichen Abneigungen gefragt, drückt Houellebecq seinen Unmut über die französische Politik aus, insbesondere über den Umgang mit dem europäischen Verfassungs-Referendum von 2003, das seine Abwendung von dem französischen politischen System besiegelt habe. Sichtlich amüsiert darüber, dem Schriftsteller nun doch eine Position entlockt zu haben, triumphiert Cohen: „Voyez, finalement vous avez une position.“ Diese Position hingegen, die Ablehnung der Europapolitik, wird in der Rezeption von *Soumission* marginalisiert. Und dies obwohl Houellebecq nicht müde wird, seine Thesen zu einer direkten Demokratie zu wiederholen, so zum Beispiel bei dem Auftritt bei der *LitCologne*, wo er sie Punkt für Punkt referiert, ohne dass der Moderator oder das Publikum im geringsten darauf eingehen. Die Rezeption konzentriert sich auf das Szenario eines muslimischen Frankreich und verortet die Politisierung somit an anderer Stelle: Die Schwierigkeiten der Rezeptionslenkung durch den Autor, die Paradoxien der auktorialen *posture*, treten in diesem Missverhältnis zu Tage.

Am Tag der Attentate schließlich wandelt sich die Selbstdarstellung des Schriftstellers. Die *persona* Houellebecq wird gleich doppelt mit ihnen verbunden: erstens durch die Karikatur Houellebecqs, spricht durch das explizite Spiel mit den optischen Aspekten seines *image*, auf dem Titelblatt des Satiremagazins, und zweitens, indem der Autor direkt am Tag nach den Attentaten zum Fernsehinterview gebeten wird. Dieses Interview, das Houellebecq dem Journalisten Antoine de Caunes für das *Grand Journal* von Canal Plus gibt, zeigt den Autor von einer emotionalen und sehr persönlichen Seite – nicht provokativ, sondern betroffen. Er unterdrückt mühsam die Tränen, während er über den Tod seines Freundes Bernard Maris spricht, des bei den Attentaten auf die *Charlie Hebdo*-Redaktion getöteten Ökonomen, der 2014 den Essay *Houellebecq économiste*⁷² veröffentlicht hatte und nun einen Artikel über *Soumission* für *Charlie Hebdo*. Während diese emotionale Reaktion

⁷² Bernard Maris, *Houellebecq économiste* (Paris: Flammarion, 2014), dt: *Michel Houellebecq, Ökonom: eine Poetik am Ende des Kapitalismus* (Köln: DuMont, 2015).

durch den persönlichen Bezug des Autors zu den Geschehnissen bedingt ist, so findet darüber hinaus eine Emotionalisierung durch die Interviewfragen statt. Bereits die Eingangsfrage fordert ein emotionales Bekenntnis, genauer eine solidarische Positionierung des Schriftstellers ein, wenn Antoine Le Caunes den sichtlich angeschlagenen Houellebecq fragt: „Je veux savoir, si aujourd'hui vous êtes Charlie?“⁷³ Houellebecq bejaht diese Frage und spricht über den Verlust seines Freundes Maris. Während der Schriftsteller in seiner Anteilnahme somit den konkreten persönlichen Bezug in den Vordergrund stellt, fragt der Journalist Le Caunes nach einer weitreichenden Verbindung zwischen dem Satiremagazin und dem Romancier. Er bezeichnet *Charlie Hebdo* als „une espèce d'acmé de la provocation en matière de la presse“ und Houellebecq als „provocateur en littérature.“ Auf die Verbindungen angesprochen, präzisiert der Schriftsteller, dass es sich mehr um Freiheit, denn um die Provokation handle, auch wenn die Freiheit häufig provozierend sei: „Il n'y a pas de liberté possible sans une dose de provocation possible.“ Die Frage nach der Verantwortung des Schriftstellers angesichts der angespannten Lage in Frankreich, einer „crispation identitaire, communautaire, économique“, lehnt Houellebecq im Verweis auf diese Freiheit ab: „Je ne veux pas qu'on dise, vous êtes libres, mais soyez responsables. [...] Il n'y a zéro limite dans la liberté d'expression.“

Das Interview endet mit Überlegungen des Schriftstellers, die bereits laufende Pressekampagne für *Soumission* abzusagen. Nicht etwa aus Gründen der Politik oder Pietät, sondern weil er sich nach den Ereignissen schlicht nicht wohl fühle. Am Tag darauf folgt die Erklärung des Verlags, dass der Schriftsteller die Preetour abbreche, um sich aufs Land zurückzuziehen. Damit entzieht sich Houellebecq der Öffentlichkeit, nicht ohne jedoch zuvor in *Les Inrockuptiles* ein Statement zu publizieren.

Entgegen seiner üblichen Positionierung als *marginal* und Außenseiter, definiert Houellebecq seine Haltung hier explizit über das Kollektive: Zunächst um sich solidarisch mit der Redaktion und dem Konzept von *Charlie Hebdo* zu zeigen: „Nous sommes réunis aujourd'hui pour défendre un ‚journal irresponsable‘, et qui le rappelait régulièrement, en première page.“ Und dann, um sich als Schriftsteller zu positionieren: „Pendant plusieurs siècles, les écrivains ont été en première ligne, en matière de liberté d'expression;

⁷³ Das Interview ist auf der Homepage von Canal Plus unter folgendem Link einsehbar, Zugr. am 21.09.2015, <http://www.canalplus.fr/c-emissions/c-le-grand-journal/pid5411-le-grand-journal.html?vid=1196506>.

lorsqu'on décide d'écrire on sait qu'on pourra être amené, un jour, à redire certaines choses.“ Diese Meinungsfreiheit wird von Houellebecq als Kommunikationsakt verstanden, der jenseits von moralischen oder sozialen Grenzen stehe: „La liberté d'expression est la liberté de communiquer une œuvre de l'esprit à d'autres esprits. Elle ne saurait, sinon, se voir assigner de mission particulière; ce serait une contradiction dans les termes.“ Dergestalt überblendet Houellebecq zentrale Merkmale seiner *posture* mit den Anliegen von *Charlie Hebdo*:

La liberté d'expression n'a pas à s'arrêter devant ce que tel ou tel tient pour sacré, ni même à en tenir compte. Elle a le droit de jeter de l'huile sur le feu. Elle n'a pas vocation à maintenir la cohésion sociale, ni l'unité nationale; le „vivre ensemble“ ne la concerne nullement. On ne saurait lui enjoindre de se montrer responsable; elle ne l'est pas. Ces différents points ne sont pas négociables.⁷⁴

Zentrale Punkte der Kritik an *Soumission*, insbesondere an der Wahl des polemischen Sujets und des satirischen Umgangs mit ihm, sowie der wiederholte Vorwurf, Houellebecq entzöge sich als *grand écrivain* dem Ethos der damit einhergehenden Verantwortung, werden hier unter Verweis auf *Charlie Hebo* widerlegt. Indem Houellebecq mit Pathos auf der Unhintergebarkeit der Meinungsfreiheit insistiert und dieses als politisches Statement publiziert, macht er sich den Duktus des Engagements zu Eigen. Inwiefern diese Strategie eine Reaktion auf den Umgang der Medien mit *Soumission* ist, zeigt sich bei Houellebecqs erstem öffentlichen Auftritt nach den Ereignissen bei der *LitCologne* am 19.01.2015. Nicht genug, dass der Veranstalter der *LitCologne*, Rainer Osnowski, die Lesung als „klares Zeichen für die Meinungsfreiheit“⁷⁵ bezeichnet, der Schriftsteller selbst scheint die Rolle anzunehmen, wenn er zu Beginn der Veranstaltung ein offizielles Statement verliest, das die Meinungsfreiheit zur zentralen kulturellen Errungenschaft erklärt:

Le début de mes interviews pour *Soumission* était pénible parce que j'eu l'impression de répéter en boucle „*Soumission* n'est pas un roman islamophobe.“ Maintenant ça risque de devenir plus pénible parce que je vais être obligé de répéter en boucle deux choses. 1, *Soumission* n'est pas un roman

⁷⁴ Michel Houellebecq, „La liberté d'expression a le droit de jeter de l'huile sur le feu“, *Les Inrockuptibles*, 15. Januar 2015, <http://www.lesinrocks.com/2015/01/15/actualite/michel-houellebecq-la-liberte-dexpression-le-droit-de-jeter-de-lhuile-sur-le-feu-11547097/>.

⁷⁵ Rainer Osnowski, *LitCologne*, 19. Januar 2015. Die Debatte ist als Audiodatei auf der Homepage des WDR zu hören, Zugr. am 21.09.2015, <http://www.wdr3.de/literatur/houellebecq-in-koeln100.html>.

islamophobe, 2, on a parfaitement le droit d'écrire un livre islamophobe si on veut. Cela m'est arrivé d'avoir envie que *Soumission* soit un livre islamophobe parce que ça aurait simplifié le message. Mais non, non plus en fait, il ne faut pas se laisser influencer, ni dans un sens, ni dans l'autre.

Hiermit reagiert der Autor auf die Kritik, Ängste zu schüren, die zu einem Klima der Feindseligkeit führten, indem er genau die Gegenposition ergreift, sich auf die Seite von *Charlie Hebdo* schlägt und sein Anliegen somit an ein emotional stark aufgeladenes Symbol bindet. Die Verantwortungslosigkeit des Schriftstellers, also eine *posture* des Non-Engagement wird nun angesichts der Attacken auf *Charlie Hebdo* positiv gewendet zu einer *posture* des Engagements. Der engagierte Autor ist demnach nicht mehr eine Figur im Sinne Sartres, eine Figur, die Houellebecq wiederholt ablehnt, sondern ein Anti-Sartre und zugleich Anti-Held: „On n'a pas nécessairement besoin d'être un héros pour avoir un comportement héroïque. Il suffit parfois d'être tête de lard. Et les dessinateurs de *Charlie Hebdo* étaient typiquement des têtes de lard.“⁷⁶

IV. „Houellebecq sort de son silence au pays de Pegida“: die Rezeption von *Soumission* im deutsch-französischen Vergleich

Michel Houellebecqs Entscheidung, die Preetour für *Soumission* nach einer längeren Unterbrechung mit einem Auftritt bei dem Kölner Literaturfestival *LitCologne* wieder aufzunehmen, dient der deutschen und der französischen Presse zum Anlass, das jeweilige Nachbarland und seinen Umgang mit der ‚causa Houellebecq‘ in den Blick zu nehmen. Zu der ausverkauften Veranstaltung am 19. Januar 2015 in Köln, einer Lesung aus der deutschen Übersetzung und einem Gespräch zwischen Houellebecq und Nils Minkmar erschienen ca. 600 Zuschauer, darunter auch zahlreiche Vertreter der internationalen Presse.

Auf beiden Seiten des Rheins fokussieren die Rezensenten den Inszenierungscharakter der Veranstaltung, die gespannte Erwartungshaltung der Zuschauer, und Houellebecqs launige Art, mit der ihm angetragenen Rolle des tragischen Propheten umzugehen. Neben der Auseinandersetzung mit der auktorialen *posture*, die an diesem Abend inszeniert wird, steht der deutsch-französische Kulturtransfer ganz explizit im Fokus der Rezensionen.

⁷⁶ Osnowski, *LitCologne*, 19. Januar 2015.

Oliver Jungen bezeichnete die Lesung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* als „Kristallisationspunkt brandheißer europäischer Identitätsdebatten“ und *Soumission* als „[e]in Buch nicht nur für Frankreich“: „Dieses Buch geht uns an, ganz direkt.“⁷⁷ Aktuelle gesellschaftliche Ereignisse machen den Auftritt Houellebecqs laut Jungen zu einem Fall für Deutschland:

Allein Zeit und Ort dieses Auftritts Houellebecqs können dafür stehen, wie nah uns die hier verhandelten Debatten sind. Es ist schließlich der Abend, an dem die deutsche Pegida-Bewegung wieder marschiert und in Dresden ihren antiislamischen Protest aufgrund von islamistischen Anschlagdrohungen erstmals abgesagt hat.⁷⁸

Die durch Pegida repräsentierte Fremden- und Islamfeindlichkeit weckt laut Jungen Erinnerungen an einen tatsächlichen Anschlag im Jahr 2004, für den nicht, wie lange vermutet, muslimische, sondern rechtsradikale Täter verantwortlich waren: das Nagelbombenattentat auf der Keupstraße, einer belebten Straße in Köln-Mühlheim mit vielen türkischen Geschäften und Cafés, die nur wenige Meter von dem Ort entfernt ist, an dem die Debatte mit Houellebecq stattfindet. Laut Jungen überblenden sich die Ereignisse in Köln und Paris in der Debatte um die Houellebecq'sche Fiktion: „All dies kommt zusammen an diesem Ort an diesem Abend, konzentriert sich, mischt sich mit den Erinnerungen an die Attentate in Paris und mag die im Raum fühlbare Beklemmung erklären [...]“.⁷⁹

Die französische Presse reagiert auf Michel Houellebecqs Auftritt bei der *LitCologne* mit einer Mischung aus Hohn und Unbehagen. *Le Monde* resümiert den Abend mit einer polemischen Schlagzeile: „Houellebecq sort de son silence au pays de Pegida.“⁸⁰ Der abschätzige Ton der Besprechung von Frédéric Lemaître ist von der Befürchtung getragen, der Skandalautor könne in Deutschland als Repräsentant der französischen Literatur und Kultur verstanden werden, und sein Roman als realitätsgetreuer Spiegel der französischen Gesellschaft und ihrer Sorgen. Und hierin liegt laut Lemaître die

⁷⁷ Jungen, „Michel Houellebecq in Köln“.

⁷⁸ Vgl. auch Jannis Brühl, „Michel Houellebecq in Köln: Lob der verantwortungslosen Kunst“, *Süddeutsche Zeitung*, 20. Januar 2015, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/michel-houellebecq-in-koeln-lob-der-verantwortungslosen-kunst-1.2312380>.

⁷⁹ Jungen, „Michel Houellebecq in Köln“.

⁸⁰ Frédéric Lemaître, „Houellebecq sort de son silence au pays de Pegida“, *Le Monde*, 20. Januar 2015, 21.

Gefahr: „Michel Houellebecq dresse un tableau de la France qui a le mérite de la simplicité.“⁸¹

Lemaître überträgt die Themen der französischen Debatte – Vergleich des Romans mit rechtspopulistischen Essays à la Zemmour, Kritik an der medialen Begeisterung etc. – auf die deutsche Rezeption. So seien sich nicht nur die konservative *Welt* und die linke *tageszeitung* einig, dass es sich bei *Soumission* um ein Meisterwerk handelt, sogar *Bild* wird zitiert. Zu einem *Bild*-Kommentar, der die von Houellebecq beschriebene Angst vor dem Islam auf eine Gesellschaft zurückführt, die ihre eigenen Werte nicht mehr kenne, heißt es lakonisch:

Un jugement étonnant de la part du quotidien qui, en 2010, a transformé en héros, Thilo Sarrazin, ce social-démocrate qui „osait“ dire que l'Allemagne courrait à sa perte parce que les musulmans y étaient trop nombreux. Un message pas si éloigné de celui que délivre aujourd'hui le romancier français.⁸²

Während Lemaître sich auf einen Vergleich der politischen Situation in Frankreich und Deutschland konzentriert, nimmt die Besprechung der Kölner Debatte von Nathalie Versieux für *Libération* die unterschiedliche Einordnung des Autors innerhalb des literarischen Feldes in den Blick. Dabei greift sie auf Minkmars Evokation der nahezu topischen Beliebtheit Houellebecqs in Deutschland zurück: „En Allemagne, Houellebecq est perçu comme un intellectuel critique, et cela explique son immense succès ici.“⁸³ In Frankreich, so könnte der implizite Umkehrschluss lauten, ist Houellebecq gerade aufgrund seiner anti-intellektuellen Haltung als Skandalautor bekannt. Die positive Rezeption sei ein Phänomen des Kulturtransfers, den Minkmar auch in die umgekehrte Richtung denkt: „Houellebecq est critiqué en France comme Günter Grass est critiqué en Allemagne. Grass en Allemagne, plus personne ne peut le voir!“

Einen derartigen Kulturvergleich findet man auch auf Seiten der deutschen Kritik. In der *Welt* nimmt Tilman Krause den Auftritt in Köln zum Anlass, Houellebecq als „neue[n] Typ des intellektuellen Gurus“ zu bezeichnen. Dabei versucht er, die Position Houellebecqs in Deutschland durch eine Unterscheidung des literarischen Feldes in Frankreich und Deutschland zu erklären. Laut Krause täte man sich in Deutschland schwer, den Skandalau-

⁸¹ Lemaître, „Houellebecq sort de son silence au pays de Pegida“.

⁸² Lemaître, „Houellebecq sort de son silence au pays de Pegida“.

⁸³ Nathalie Versieux, „Michel Houellebecq triomphe en Allemagne“, *Libération*, 20. Januar 2015, http://next.liberation.fr/livres/2015/01/20/houellebecq-triomphe-en-allemande_1184578.

tor als „den neuen Vorzeigedenker für das digitale Zeitalter“ zu akzeptieren: „Zu sehr ist in unseren Breiten noch immer ein diffuses Bild vom patriarchalischen Nationaldichter verbreitet, wenn es um die vorderen Plätze im Geistesleben geht.“⁸⁴

In seiner launig formulierten Lobeshymne auf Houellebecq zielt Krause auf einen Kulturvergleich ab, der dem Leser den französischen Literaturbetrieb erklären will:

Seine [Houellebecqs, A.K.] Ahnen sind eher die poètes maudits vom Schlage eines Rimbaud oder Céline, Schriftsteller also, die nicht die geringste Ambition auf Ehrungen und Respektabilität besaßen, der französischen Bourgeoisie vielmehr mit einem „Leckt mich“ begegneten – eine Haltung, die sich in Deutschland eher bei den Linken findet, während in Frankreich gerade unter den Rechten die wortmächtigsten Verwerfer des Bonton zu finden sind.⁸⁵

Beide Rezensionen, die französische von Versieux in *Libération* und die deutsche von Krause in der *Welt*, kommen angesichts der Charakterisierung länderspezifischer Erwartungen an einen intellektuellen Autor zu unterschiedlichen Ergebnissen: Die französische Rezensentin scheint Houellebecq als Anti-Intellektuellen wahrzunehmen und entspricht dergestalt der Selbstdarstellung Houellebecqs. Tilman Krause hingegen deutet die anti-intellektuelle Haltung des Schriftstellers als ein französisches Spezifikum, nämlich das des rechten Intellektuellen. Vergleicht man diese Einschätzung mit der oben erwähnten Kritik des linken Intellektuellen Joffrin, Houellebecq mache die Rechte wieder salonfähig, nehme sie quasi in die intellektuellen Zirkel wieder auf, ergibt sich eine kulturspezifische Verschiebung. Was für den Franzosen eine potentielle Gefahr für die eigene Kulturlandschaft darstellt, erscheint für den deutsche Rezensenten in einer Außenperspektive bereits vollzogen.

Die deutsche Literaturkritik ordnet Houellebecq wiederholt in eine als Nationalliteratur verstandene französische Literaturgeschichte ein. Für Gero von Randow ist Houellebecq aufgrund seiner bissigen Gesellschaftssatire der „spät[e] Nachfahr von Molière“⁸⁶, und Nils Markwardt vergleicht seine

⁸⁴ Tilman Krause, „Der Verwahrloser: Michel Houellebecq ist ein neuer Typ des intellektuellen Gurus: der abseitige Einzelgänger. Heute stellt er in Köln sein Buch vor“, *Die Welt*, 19. Januar 2015, http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article136509833/Der-Verwahrloser.html.

⁸⁵ Krause, „Der Verwahrloser“.

⁸⁶ Gero von Randow, „Nichts für intellektuelle Feiglinge“, *Zeit Online*, 5. Januar 2015, <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-01/michel-houellebecq-unterwerfung-diskussion>.

„radikal amoralisch[e]“ Literatur mit den Büchern des Marquis de Sade.⁸⁷ Houellebecq beruft sich seinerseits auf Voltaire, wenn er in einem Interview mit Julia Encke über die besondere Rolle reflektiert, die er in Deutschland einnimmt. Encke konfrontiert den Schriftsteller damit, „dass die Linke in Frankreich [ihn] als Provokation begreift, während die deutsche Linke eher kein Problem mit [ihm] hat.“ Houellebecq antwortet im Verweis auf den Kulturtransfer: „Es ist eine Wechselbeziehung mit einer langen philosophischen Tradition, die man schon bei Voltaire findet. Ganz unabhängig davon, dass ich es bin, der hier bewundert wird, ist es, glaube ich, dabei nicht ganz unerheblich, dass ich Franzose bin. Es muss ein Franzose sein.“⁸⁸

Diese Einordnung Houellebecqs in die französische Literaturgeschichte ist nicht neu, sondern kennzeichnet gleichermaßen die deutsche Rezeption seiner früheren Romane. Eine Besonderheit der Rezeption findet sich ausgerechnet in dem von Houellebecq selbst bemühten Verweis auf Voltaire, der im Zuge der *Je suis Charlie*-Bewegung eine neue Bedeutung bekommt. Bekanntlich wird Voltaires *Traité sur la tolérance* als Reaktion auf die Attentate während der Protest- und Solidaritätskundgebungen in ganz Frankreich öffentlich ausgelegt und verteilt. Damit wird der Gefahr durch die Attentäter eine spezifisch französische Lösung entgegen gehalten, die symbolisch eine nationale Identität beschwört, indem sie sich auf den Aufklärer Voltaire bezieht. Houellebecqs Position ist in diesem Kontext jedoch paradox. Auf den ersten Blick scheint er nicht viel gemein zu haben mit dem Nationalschriftsteller und „lieu de mémoire“ Voltaire. Unter dem Titel „Voltaire bringt man nicht um“ zieht Martina Meister in der *Frankfurter Rundschau* einen Vergleich zwischen einer potentiellen Bedrohung Houellebecqs durch Terroristen zu einer Anekdote von Charles de Gaulle, der seinen Innenminister mit den Worten „Voltaire verhaftet man nicht“ davon abhielt, Jean-Paul Sartre festnehmen zu lassen.⁸⁹ Nach Meister stellt sich Houellebecqs Position jedoch gerade in Bezug auf die Meinungsfreiheit, die der Schriftsteller in den Debatten um *Soumission* wiederholt beschwört, komplexer dar, als der Vergleich vermuten lässt:

⁸⁷ Markwardt, „Moral ist der falsche Maßstab“.

⁸⁸ Julia Encke, „Man braucht mehr Mut: Interview mit Michel Houellebecq“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. Januar 2015, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/mehr-mut-ein-gespraech-mit-michel-houellebecq-13388768-p3.html>.

⁸⁹ Martina Meister, „Voltaire bringt man nicht um“, *Frankfurter Rundschau*, 13. Januar 2015, <http://www.fr-online.de/literatur/michel-houellebecq-voltaire-bringt-man-nicht-um,1472266,29558580.html>.

Houellebecq hat recht. Aber interessanterweise hat er recht gegen sich selbst. Durch den Angriff auf die Meinungsfreiheit zeigt sich nämlich, dass es Errungenschaften der westlichen Gesellschaften gibt, auf die nicht mal er, der Zyniker, verzichten will. Er, der nicht nur als Autor, sondern deutlicher noch als Kommentator seines jüngsten Buches auf die Aufklärung pfeift und nur im Glauben einen Ausweg sieht, nimmt das Recht auf freie Meinungsäußerung mit derselben Selbstverständlichkeit in Anspruch wie die Kollegen und Zeichner von „Charlie Hebdo“. Der Tabubruch siedelt sich nur auf zwei unterschiedlichen Ebenen an: Von Charbs Karikaturen konnten sich gläubige Moslems beleidigt fühlen; von Houellebecqs Unterwerfungsphantasien diejenigen, welche die rationale und freiheitliche Basis unserer Gesellschaft für einen Grundwert halten, hinter den es kein Zurück gibt.⁹⁰

Inwiefern sich die nationale Identität und Autorschaft in der Überblendung von *Soumission* und *Je suis Charlie* vermischen, zeigt nicht allein die paradoxe Selbstdarstellung Houellebecqs, sondern gleichermaßen die Ausgrenzung aus der öffentlichen Trauer, wie sie Manuel Valls symbolisch mit seinem Diktum, Frankreich sei nicht Houellebecq, vollzieht. Hier ist die Rezension von Jürg Altwegg interessant, der die Ausgrenzung Houellebecqs auf das gesamte literarische Feld Frankreichs überträgt: „Die französischen Schriftsteller stehen nach den Anschlägen von Paris voll hinter ihrer Nation. Für Michel Houellebecq und dessen Roman ‚Unterwerfung‘ gibt es allerdings heftigen Gegenwind.“⁹¹ Altwegg zitiert die Autoren Patrick Modiano und Georges-Arthur Goldschmidt, die stolz an den Trauer- und Solidaritätsbekundungen und Demonstrationen in Paris teilgenommen hätten. Jean-Marie Le Clézio, der 2008 den Literaturnobelpreis bekommen hat, schrieb in *Le Monde* einen offenen Brief an seine Tochter, die er lobt, bei diesem historischen Moment dabei gewesen zu sein, und die er ermahnt, dass ihre Generation die „Ghettos [...] zerschlagen, die Türen [öffnen]“ solle. Der Journalist zitiert schließlich Christine Angots Vorwurf, Houellebecqs Roman öffne einer unmenschlichen Objektivierung die Tore: „Die Literatur wird nicht sterben‘ prophezeit Christine Angot gegen Michel Houellebecq, und sie ist damit weitestgehend im Einklang mit Le Clézio.“ Altwegg deutet die Kundgebungen als „eine Antwort auf die französische Identitätskrise [...]“. Houellebecqs Position in der medialen Konstruktion dieser Debatte bleibt paradox. Nicht zufällig endet der Schriftsteller sein politisches Statement bei der *LitCologne* mit

⁹⁰ Meister, „Voltaire bringt man nicht um“.

⁹¹ Jürg Altwegg, „Kritik an Houellebecq: Das Recht der Hunde“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Januar 2015, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/leclezio-und-angot-kritisieren-michel-houellebecqs-roman-13372252.html>.

einem Voltaire-Zitat, mit dem er sich nur vorgeblich in den Diskurs der nationalen Identität einschreibt:

Je vais terminer en citant Voltaire. Ce n'est pas vraiment un de mes auteurs [...]. J'ai trouvé une phrase en lisant Schopenhauer. Si la citation est fausse, c'est la faute de Schopenhauer. Voltaire, c'est le genre élégant, XVIII^e siècle français, c'est pas mal quand même. „Nous n'avons que trois jours à vivre. Ce n'est pas la peine de les passer à ramper sous des coquins méprisables.“⁹²

Houellebecq ist auf den Satz über die Meinungsfreiheit nicht etwa im Rahmen seiner Voltaire-Lektüre gestoßen, sondern hat ihn bei Schopenhauer entdeckt, einem Autor, der in der Ideengeschichte nicht mit dem Aufklärer Voltaire in eine Reihe gestellt wird, sondern mit Nietzsche und der Kultur des Ressentiments. Und nicht zufällig schreibt Houellebecq den Solidaritätsbekundungen der *Charlie Hebdo*-Bewegung eine Bedeutung zu, die sich explizit von der oben genannten nationalen Vereinnahmung distanziert: „Je n'y ai pas vu un désir d'unité nationale mais quelque chose de plus simple qui est que les Français sont attachés à la liberté d'expression, massivement attachés.“ Auf die Ausgrenzung Houellebecqs, die der französische Premierminister im Namen der nationalen Einheit deklariert hat, antwortet der Schriftsteller, indem er den Spieß umdreht und sein langjähriges Insistieren auf einer ‚verantwortungslosen‘ Literatur zum allgemeinen Anliegen der Franzosen macht.

⁹² Die Debatte ist als Audiodatei auf der Homepage des WDR zu hören. Zugr. am 21.09.2015, <http://www.wdr3.de/literatur/houellebecq-in-koeln100.html>.

Unterwerfung als Konversion

Als-Ob-Bekehrungen zu Katholizismus und Islam bei Carrère und Houellebecq

Kai Nonnenmacher (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Michel Houellebecqs Roman *Soumission* provoziert in Bezug auf den Islam in Frankreich ohne eindeutige Position und nimmt dabei Motive und Diskurse um die Aufklärung, die laizistische Republik und die Situation des französischen Katholizismus auf. Im Zentrum steht hierbei die Parallelisierung zweier Konversionen: die des Schriftstellers Joris-Karl Huysmans und die des Romanprotagonisten. Der Aufsatz betrachtet aus diesem Anlass heraus vergleichend die autofiktionale Auseinandersetzung mit dem Glauben in *Royaume* von Emmanuel Carrère und weitere aktuelle Literatur mit Bezug zu Katholizismus und Islam.

SCHLAGWÖRTER: Houellebecq, Michel; *Soumission*; Religion; Katholizismus; Konversion; Kulturkampf; Huysmans, Joris Karl; Carrère, Emmanuel; Daoud, Kamel; Sansal, Boualem

Si demain les musulmans de France se convertissent au catholicisme ou bien renoncent à toute religion, ça ne changera rien au discours des racistes : ces étrangers ou ces Français d'origine étrangère seront toujours désignés comme responsables de tous les maux. (Charb)¹

Houellebecqs Roman *Soumission* ist nicht nur im Kontext der Attentate und (eher in Deutschland) der Flüchtlingskrise zu lesen, sondern auch in einem konkreten Korpus von Fiktionen über Flucht, Migration und identitäre Konflikte zwischen Europa und der arabischen Welt. Bekanntlich sollte der Roman zunächst *Conversion* heißen – die Logik der freiwilligen Konversion ist eine positive, erneuernde –, der Titel *Soumission* spielt auf die Etymologie von ‚Islam‘ an, was „Hingabe“, „Unterwerfung“ unter den Willen Allahs bedeutet.² Die beiden Titel sind keine Gegenbegriffe, denn die kulturell-religiöse Transformation Frankreichs in *Soumission* ist weder freiwillige

¹ Stéphane Charbonnier, *Lettre aux escrocs de l'islamophobie qui font le jeu des racistes* (Paris, Les Échappés, 2015), Kap. „Les catholiques, jaloux“.

² Die Figur des Rediger erläutert im Buch den Begriff der ‚Unterwerfung‘, Michel Houellebecq, *Soumission* (Paris: Flammarion, 2015), 260–1, er taucht explizit als ‚Unterwerfung der Frau‘ auf, 275–6, auf erotische und politische Unterwerfung wird impliziter verwiesen. Das Is-

Hinwendung, noch gewaltmäßige Unterwerfung, sondern ein komplexeres Spiel mit der Geschichte und den Ängsten der Republik.³

– [...] Et, surtout, le véritable ennemi des musulmans, ce qu'ils craignent et haïssent par-dessus tout, ce n'est pas le catholicisme : c'est le sécularisme, la laïcité, le matérialisme athée. Pour eux les catholiques sont des croyants, le catholicisme est une religion du Livre ; il s'agit seulement de les convaincre de faire un pas de plus, de se convertir à l'islam : voilà la vraie vision musulmane de la chrétienté, la vision originelle.⁴

Dieser Ausschnitt aus einem fiktiven Dialog des Romans identifiziert primär keinen Glaubenskampf zwischen den abrahamitischen Religionen, sondern die Opposition wird zwischen republikanisch-laizistischem Frankreich und den drei Religionen aufgemacht. Deshalb sollen im Folgenden einige Kontextualisierungen der aktuellen Religionsdiskurse und der religiösen Bezüge in der Gegenwartsliteratur vorgeschlagen werden, die mehr mit der eigenen nationalen Geschichte als mit dem Fremdbild des Islamisten zu tun haben. So ruft Houellebecq zwar zunächst den Sieg 732 des Charles Martel in Poitiers gegen die nördliche Ausbreitung des Islam als christlichen Erinnerungsort auf, um ihn in der Figurenrede aber gleich wieder mit dem politischen Begriff der „Allianz“ aufzulösen: „Mais je crois qu'avec l'islam le moment est maintenant venu d'un accommodement, d'une alliance.“⁵

Politischer Katholizismus und Laizismus

L'arrivée massive de populations immigrées empreintes d'une culture traditionnelle encore marquée par les hiérarchies naturelles, la soumission de la femme et le respect dû aux anciens constituait une chance historique pour le réarmement moral et familial de l'Europe, ouvrait la perspective d'un nouvel âge d'or pour le vieux continent. Ces populations étaient parfois chrétiennes ; mais elles étaient le plus souvent, il fallait le reconnaître, musulmanes.⁶

Die in *Soumission* aufgerufenen Religionsdiskurse sind auf provozierende Weise überblendete Debatten um die Rolle des Katholizismus um 1900 und um den Islam im Jahr 2022, beide verstanden als politische Religion. Eine

lamische Zentrum München schlägt eine Schwächung bellizistischer Assoziationen vor: „Erlangung von Frieden durch Unterwerfung unter Allah“, www.islamisches-zentrum-muenchen.de/html/islam_-_was_ist_islam_.html.

³ Einen guten Überblick gibt Andreas Pesch, „Gallikanismus oder Gleichbehandlung? Die Integration des Islam und das religionspolitische Erbe in Frankreich“, in *Staat und Religion in Frankreich und Deutschland*, hrsg. von Felix Heidenreich (Münster: LIT, 2008), 140–57.

⁴ Houellebecq, *Soumission*, 156.

⁵ Houellebecq, *Soumission*, 148.

⁶ Houellebecq, *Soumission*, 276.

Debatte um Houellebecqs Skandalroman muss in Deutschland erst noch landes- und politikwissenschaftlich fundiert werden. Wie Huntington in seinem Buch über einen *Clash of Civilizations* zitiert auch Houellebecq⁷ die Formulierung von Toynbee, „Civilizations die from suicide, not by murder“; Toynbees kulturtheoretische Universalgeschichte setzt die Religion als zentral für seine Studien über Aufstieg und Fall der Zivilisationen. Indirekt verweist dieses Zitat im französischen Kontext auf das katastrophische Pamphlet über einen „suicide français“ von Zemmour. Katholizismus als nationalpolitisches Projekt wird bei Houellebecq gar auf eine Seele der europäischen Nationen hin erweitert:

Les fascismes me sont toujours apparus comme une tentative spectrale, cauchemardesque et fausse de redonner vie à des nations mortes ; sans la chrétienté, les nations européennes n'étaient plus que des corps sans âme – des zombies. Seulement, voilà : la chrétienté pouvait-elle revivre ?⁸

Dennoch, im Gegensatz zu Oswald Spengler ist nicht das Fatum eines Untergangs des Abendlandes damit beschworen, denn Toynbees evolutionäres Kulturverständnis sieht im Niedergang eine neue Kultur erscheinen, eine zivilisatorische Konversion, so wird der Rechtsintellektuelle Robert Rediger⁹ in *Soumission* Rektor der ehemals katholischen, dann laizistischen, nun islamischen Sorbonne.¹⁰ Wegen der Entlarvung der Figur Redigers verteidigt Ruthard Stäblein auch den Autor gegen den Vorwurf, selbst ein Rechtsintellektueller zu sein:

Houellebecq ist kein rechter Schriftsteller geworden, wie ihn manche in *Libération* und *Le Monde* etikettieren. Nein, überhaupt nicht. Denn er schickt seine „identitären“ Ureinwohner Europas in die Fänge des Islam. Diese Konvertiten bleiben in seiner Attacke erzfranzösische Wendehälse.¹¹

⁷ „Je l'ai cru, j'en ai cru quelques années – avec des doutes croissants, j'étais de plus en plus marqué par la pensée de Toynbee, par son idée que les civilisations ne meurent pas assassinées, mais qu'elles se suicident“, Houellebecq, *Soumission*, 255.

⁸ Houellebecq, *Soumission*, 255.

⁹ Vgl. die Debatte im Anschluss an die Regensburger Rede von Papst Benedikt XVI. um den Philosophen Robert Redeker, „Face aux intimidations islamistes, que doit faire le monde libre?“, *Le Figaro*, 19. September 2006, www.lefigaro.fr/debats/2006/09/19/01005-20060919ARTFIG90134-face_aux_intimidations_islamistes_que_doit_faire_le_monde_libre_.php.

¹⁰ Vgl. in diesem Sinne die Rezension von Markwardt, die endet mit Carl Schmitts Zitat einer Gedichtzeile von Theodor Däubler: „Der Feind ist unsere eigene Frage als Gestalt“, Nils Markwardt, „Moral ist der falsche Maßstab“, *Die Zeit*, 13. Januar 2015, www.zeit.de/kultur/literatur/2015-01/michel-houellebecq-charlie-hebdo-roman/komplettansicht.

¹¹ Ruthard Stäblein, „Aufgespießte Ängste: Michel Houellebecqs neuer Roman“, *Die Tageszeitung*, 12. Januar 2015, www.taz.de/!5024175.

Der Staatslaizismus Frankreichs ist als Reaktion auf eine tiefe Spaltung zweier Milieus entstanden, der sog. ‚Deux France‘.¹² Nicolas Sarkozy hatte in seiner Präsidentschaft Vorschläge gemacht, die historische Phase des radikalen Laizismus zu beenden und – ähnlich der deutschen Kooperation mit den Religionsgemeinschaften – die Glaubensgemeinschaften in ihrer Pluralität zum gemeinsamen Engagement für die Werte der Nation einzuladen.¹³ Seither hat er zwar mit verschiedenen Strategien experimentiert, die ihm den Vorwurf der Islamophobie und der Annäherung an den Rechtspopulismus des Front National einbrachten¹⁴, dennoch ist seine gewissermaßen ‚postsäkulare‘ Argumentation auch in der Literatur angekommen, wenn auch teilweise aus einer Perspektive der Distanz oder Negativität.

In der deutschen Romanistik ist die Beschäftigung mit der Situation des französischen Katholizismus vor ca. achtzig Jahren an einem Höhepunkt angekommen und seither (gemeinsam mit einem geschlossenen katholischen Milieu in der BRD) allmählich verblasst. Der Bonner Romanist und praktizierende Katholik Hermann Platz, der mit seiner Habilitationsschrift *Geistige Kämpfe im modernen Frankreich* zentral „Frankreich und Deutschland im Kampf um die religiöse Idee“ diskutierte, fasste 1922 den Laizismus französischer Prägung kritisch zusammen:

Der französische Kulturkampf [...] zeigte schon zur Zeit der französischen Revolution die Grundlinien seines Feldzugsplanes: Einziehung des Kirchengutes, Ächtung vieler Orden, Umsturz der Kirchenverfassung, Trennung von Kirche und Staat (Priesterverfolgung, Priestermord, Herrschaft des vollendeten Atheismus). Überall machte sich in der Folgezeit das grundlegende Bedürfnis geltend, in einem verweltlichten Staats- und Gesellschaftswesen das neugewonnene Weltbild der Aufklärung und des Naturrechts zu verwirklichen. [...] Volltönende Worte von Vernunft und Freiheit, Wissenschaft und Demokratie berauschten die Franzosen von jeher leicht zu unvorbereitetem Fortschritt, zu verderblichem Umsturz.¹⁵

¹² Vgl. Kai Nonnenmacher, „Le Christ va redevenir citoyen français: Katholizismus als das Andere der Republik“, in *Literarische Gegenbilder der Demokratie*, hrsg. von D. Risterucci-Roudnicky und B. Sändig (Frankfurt am Main: Königshausen & Neumann, 2005), 15–32.

¹³ Nicolas Sarkozy u.a., *La République, les religions, l'espérance: entretiens avec Thibaud Collin et Philippe Verdin* (Paris: Éd. du Cerf, 2004).

¹⁴ Vgl. Stefan Simons, „Islam-Debatte in Frankreich: Sarkozy wirft die Populismus-Maschine an“, *Der Spiegel*, 3. April 2011, www.spiegel.de/politik/ausland/islam-debatte-in-frankreich-sarkozy-wirft-die-populismus-maschine-an-a-754598.html.

¹⁵ Hermann Platz, *Geistige Kämpfe im modernen Frankreich* (München: Kösel u. Pustet, 1922), 529.

Die Münchener Habilitationsschrift von Julius Wilhelm verfolgte die auf Staatskatholizismus und Unabhängigkeit von der römischen Kurie angelegte Idee des ‚Gallikanismus‘ in ihrem literarischen Fortbestehen¹⁶; neuerdings hat Wolf Lepenies die Rolle des Katholizismus im politischen Selbstverständnis Frankreichs in einer historischen Linie neu unterstrichen.¹⁷

Der deutsche und oftmals dezidiert kulturprotestantische Blick auf den Katholizismus Frankreichs betonte das Radikal-Jakobinistische der Trennung von Staat und Kirche. Es ist aber in diesem Kontext durchaus interessant, dass der ab 1902 in Folge des Dreyfus-Skandals an die Regierung gekommene Ministerpräsident Émile Combes und der 1907 gestorbene Schriftsteller und paradigmatische Konvertit Huysmans chiastische Figuren in ihrer Haltung gegenüber der katholischen Kirche waren, ähnlich dem vom Glauben abfallenden Priester und dem gläubig werdenden Arzt in Émile Zolas Roman *Lourdes*. Denn das als ‚Loi Combes‘ bezeichnete Gesetz zur Trennung von Kirche und Staat von 1905 wurde von Combes als einem ehemaligen Priesterseminaristen, studierten Theologen und Doktor der Theologie konsequent antiklerikal durchgeführt (man spricht hier auch von „Combisme“, Houellebecq erwähnt ihn in zweien seiner referierenden Passagen¹⁸). Der politische Katholizismus hatte einen konservativ-autoritären Umbau des Staates angestrebt, bis hin zur Wiedereinführung der Monarchie mit Rückhalt in Militärkreisen, im Adel, bei radikalisierten Kleinbürgern und Teilen der katholischen Kirche. Zwischen 1904 und 1921 kam es zum völligen Abbruch der diplomatischen Beziehungen zwischen Frankreich und dem Vatikan, die protestierende Papstencyklika „Vehementer nos“ von Pius X. aus dem Jahr 1906 zeigt deutlich, dass hier in keiner Weise von Bekenntnisfreiheit die Rede war, sondern vom politischen Herrschaftsanspruch der Kurie:

Qu'il faille séparer l'Etat de l'Eglise, c'est une thèse absolument fausse, une très pernicieuse erreur. Basée, en effet, sur ce principe que l'Etat ne doit reconnaître aucun culte religieux, elle est tout d'abord très gravement injurieuse pour Dieu, car le créateur de l'homme est aussi le fondateur des sociétés humaines et il les conserve dans l'existence comme il nous soutient.

¹⁶ Julius Wilhelm, *Das Fortleben des Gallikanismus in der französischen Literatur der Gegenwart*, Münchener Romanistische Arbeiten 2 (München: Hueber, 1933).

¹⁷ Wolf Lepenies, *Die Macht am Mittelmeer: französische Träume von einem anderen Europa* (München: Carl Hanser Verlag, 2016).

¹⁸ Houellebecq, *Soumission*, 138 u. 213.

Nous lui devons donc, non seulement un culte privé, mais un culte public et social, pour l'honorer.¹⁹

Erst mit dem II. Vaticanum, also erst seit gerade fünfzig Jahren, bekennt sich die Kirche zur Religionsfreiheit und Unabhängigkeit beider ‚Reiche‘:

Iamvero si viget ratio libertatis religiosae non solum verbis proclamata neque solum legibus sancita, sed etiam cum sinceritate in praxim deducta, tunc demum Ecclesia stabilem obtinet et iuris et facti condicionem ad necessariam in missione divina exsequenda independentiam, quam auctoritates ecclesiasticae in societate presse pressiusque vindicarunt.²⁰

So wird indirekt an das französische Laizismus-Gesetz angeschlossen, das im ersten Artikel mit der ‚Freiheit‘ eröffnet: „La République assure la liberté de conscience. Elle garantit le libre exercice des cultes sous les seules restrictions édictées ci-après dans l'intérêt de l'ordre public.“²¹ In der Debatte um den Islam wird wenig darauf hingewiesen, wie jung die Abkehr von einer „wahren Kirche im katholischen Staat“ auch im westlichen Denken war. Heute betont Papst Franziskus, dass nicht Proselytismus, sondern Liebe zum Anderen als Liebe zum Nächsten die Grundlage sei, was er regelrecht als Bekenntnis zur Pluralität hin formuliert:

Il proselitismo è una solenne sciocchezza, non ha senso. Bisogna conoscersi, ascoltare e far crescere la conoscenza del mondo che ci circonda. A me capita che dopo un incontro ho voglia di farne un altro perché nascono nuove idee e si scoprono nuovi bisogni. Questo è importante: conoscersi, ascoltarsi, ampliare la cerchia dei pensieri. Il mondo è percorso da strade che riavvicinano e allontanano, ma l'importante è che portino verso il Bene.²²

¹⁹ „Vehementer nos“, http://w2.vatican.va/content/pius-x/la/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_11021906_vehementer-nos.html, in Anbetracht der Adressaten wird hier nicht die lat., sondern die frz. Fassung gewählt.

²⁰ „Dignitatis humanae“, 7. Dezember 1965, II, 13, www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decl_19651207_dignitatis-humanae_lt.html. Dt.: „Wenn der Grundsatz der Religionsfreiheit nicht nur mit Worten proklamiert oder durch Gesetze festgelegt, sondern auch ernstlich in die Praxis übergeführt ist und in Geltung steht, dann erst erhält die Kirche rechtlich und tatsächlich die gefestigte Stellung, welche die Bedingung zu jener Unabhängigkeit darstellt, die für ihre göttliche Sendung nötig ist und wie sie die kirchlichen Autoritäten in der Gesellschaft mit immer größerem Nachdruck gefordert haben.“

²¹ „Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Églises et de l'État“, *Journal officiel*, 11. Dezember 1905, auch als „Loi Combes“ bezeichnet, nach Émile Combes.

²² Eugenio Scalfari, „Papa Francesco a Scalfari: così cambierà la Chiesa“ www.repubblica.it/cultura/2013/10/01/news/papa_francesco_a_scalfari_cos_cambiera_la_chiesa-67630792/. Vgl. dt.: „Proselytismus ist eine Riesendummheit, er hat gar keinen Sinn. Man muss sich kennenlernen, sich zuhören und das Wissen um die Welt um uns vermehren... Die Welt ist durchzogen

Freiheit scheint in *Soumission* an einer politischen wie individuellen Schwelle nochmal auf: die Sozialdemokratie ist am Verlöschen, damit auch die intellektuelle Freiheit der Geisteswissenschaften; nach der Qualifikationsschrift des Protagonisten endet die Phase seiner intellektuellen Freiheit.²³

Der katholische Katechismus nennt die Taufe „le lieu principal de la conversion première et fondamentale“²⁴, so treten von Anfang an Individualisierung und Konversion in eine Beziehung. Das Neue Testament benutzt im Griechischen zwei Begriffsfelder, um die Bekehrung zu bezeichnen, ἐπιστροφή (epistrophê, ein körperliches Umwenden als Hinwendung) und μετάνοια (metanoia, eine Sinnesänderung, auch im Sinne der Umkehr und Buße). Der Gestus des Konvertierens – um Huysmans als Gegenfigur zu Combes einzuordnen – wurde in den Jahrzehnten vor und nach 1900 zu einem Massenphänomen gerade von Künstlern und Intellektuellen.²⁵ So fasste Ernst Robert Curtius in seinem *Wegbereiter*-Buch den atmosphärischen Hintergrund zusammen, die krisenhafte Ermüdung, mit der Michel Houellebecq in seinem Roman *Soumission* ein intertextuelles Spiel treibt:

[...] einer der führenden Kritiker Frankreichs, Ferdinand Brunetière, verkündete unter allgemeinem Aufsehen den „Bankerott der Wissenschaft“ und suchte Halt im Schoße der römischen Kirche. Für ihn und viele seiner Zeitgenossen aus der geistigen Oberschicht Frankreichs wurde das katholische Credo der Stern, der aus materialistischer Verödung und pessimistischer Lebensmüdigkeit herausführte.

In der fin-de-siècle-Stimmung, d. h. in einem Kapitulieren vor den niederziehenden Mächten der Skepsis, des Materialismus, des Pessimismus und des dekadenten Genießertums schien das geistige Frankreich dem neuen Jahrhundert entgehen zu sollen [...].²⁶

von Straßen, die uns voneinander entfernen oder die uns näher zusammenbringen, aber das Entscheidende ist, dass sie uns zum Guten hinführen... Jeder von uns hat seine Sicht des Guten und auch des Bösen. Wir müssen ihn dazu anregen, sich auf das zuzubewegen, was er als das Gute erkannt hat... Das würde schon genügen, um die Welt zu verbessern... Die Liebe zum Anderen, die unser Herr gepredigt hat, ist kein Proselytismus, sondern Liebe. Liebe zum Nächsten, ein Sauerteig, der auch dem Gemeinwohl dient.“ http://de.radiovaticana.va/storico/2013/10/01/überraschung_papst-interview_mit_la_repubblica/ted-733261.

²³ Vgl. Houellebecq, *Soumission*, 15 und 283.

²⁴ Article 4, III. La conversion des baptisés, 1427.

²⁵ Vgl. Frédéric Gugelot, *La conversion des intellectuels au catholicisme en France, 1885–1935: conversions au catholicisme en milieu intellectuel* (Paris: CNRS, 2010).

²⁶ Ernst Robert Curtius, *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich* (Potsdam: Kiepenheuer, 1919), 13–4.

Während heutige Deutungen des ‚Renouveau catholique‘ die Bewegung kulturalistisch häufig als antimodern kennzeichnen, ist in ihr eigentlich eine spirituelle Renaissance und ein nationales Wiedererstarben beansprucht. Hermann Weinerts Hamburger Studie zur vom Katholizismus inspirierten Literatur in Frankreich betont so auch, dass Akteur eben *nicht* der traditionell sozialisierte Katholik sei (es waren ja überwiegend Männer), sondern der von ihm ambivalent beurteilte Überläufer aus der säkularen Moderne, d.i. der Konvertit:

Renouveau bedeutete Erneuerung von etwas schon Dagewesenem, Renouveau bedeutet, daß wesentliche Werte religiöser und kultureller Art erst vom Staube der Tradition befreit werden müssen. So steht der Dichter des gegenwärtigen Ren. Cath. unter dem Zeichen religiöser Neubesinnung und Reaktivierung, reuevoller Rückkehr zum alten Glauben oder völliger Konversion von einem fremden Glauben her. „Croyants de naissance“ sind selten unter den Autoren [...]. Selbst Claudel, Péguy und Jammes hatten sich am Anfang ihres Lebensweges noch vom Christentum entfernt. Sie alle kamen von weiter.²⁷

Rückkehr und Abkehr treten schon in Weinerts Formulierung in ein Spannungsverhältnis, das wir auf die Parallelisierung beider Konversionen bei Houellebecq beziehen könnten, wäre da irgendeine Überzeugung im Spiel. Die psychologische Wucht und Unentspanntheit des Konvertiten gilt für den Überzeugungstäter, Weinert läßt sie vitalistisch-lebensphilosophisch auf, während Houellebecq die Konversion als Erschlaffung und bequeme Selbstabschaffung dekonstruiert.

Der Konvertit hat – rückblickend – das Gefühl des Reiters über den Bodensee [..., er] wird doppelt aufmerksam auf die Gefahr, die den anderen, noch nicht Bekehrten droht, und seine Erlebnis-Intensität wandelt sich um in Bekehrungseifer. Dazu kommt das größere Kraftgefühl, das den Neuling beseelt – der stärkere Eindruck des Neuen und Frischen einer für ihn bisher unbekannteren Welt, und die intensivere Aufmerksamkeit für das Wesentliche, Unterscheidende des neuen Glaubens, an den er feste, ihm vertraute, überlieferte Vergleichsmaßstäbe heranträgt. [...] und so bedeutet die Konversion intellektueller einen unschätzbaren Zugewinn an Energien für die Kirche selbst wie für den, der eine Konversion erlebt.²⁸

²⁷ Hermann Weinert, „Die Konvertitengeneration und ihr positiver wie negativer Einfluß“, in *Dichtung aus dem Glauben: ein Beitrag zur Problematik des literarischen Renouveau Catholique in Frankreich*, Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen 19 (Hamburg: Seminar für romanische Sprachen und Kultur, 1934), 68–73, hier 68–9.

²⁸ Weinert, *Dichtung aus dem Glauben*, 70.

Die Als-Ob-Konversion am Ende des Romans *Soumission* ist nicht einmal eine proselytische Zwangstaufe oder ein radikalisiertes Überläufertum wie bei einigen neueren westlichen Islamkonversionen.²⁹ Franziska Sicks Interpretation des Textes betont völlig zurecht, dass der erzählte Zerfall ein innerfranzösischer ist und keine feindliche Eroberung eines *clash of civilizations*:

Obwohl [...] der Titel *Soumission* andere Erwartungen weck[t], wird Frankreich nicht von außen unterworfen. Die Muslimbrüder sind bereits Teil der französischen Gesellschaft; ihr Wahlsieg überfordert allerdings das französische Wahl- und Parteiensystem. Frankreich, so der Tenor des Romans, zerbricht an sich selbst, es zerbricht im Gefolge der Aufklärung an der eigenen Wertekrise, am eigenen libertären Atheismus, an einer Demokratie, die nur auf die Wahl zwischen etwas mehr oder etwas weniger links oder rechts eingestellt ist.³⁰

Schon aus dem skizzierten forschungsgeschichtlichen Exkurs wird deutlich, dass die literarische Parallelisierung zweier Konversionen bei Houellebecq geschickt mit der spezifisch französischen Religionskultur der Dekadenz spielt. Das Beispiel von Emmanuel Carrère für literarische Formen mit religiösen Bezügen ist insofern Houellebecqs Beispiel vergleichbar, als seine ‚Konversion‘ eine in Anführungsstrichen bleibt, eine temporäre Phase mit dem Staunen eines Weltlichen, dem die Aneignung misslingen muss.

Konversion als Autofiktion

Der neureligiöse Gestus ist der des Konvertiten, auch bei solchen, bei denen es nicht zur förmlichen Konversion kommt oder die einfach emphatisch zu dem sich stellen, was ihnen als „Religion der Väter“ sanktioniert dünkt und

²⁹ Mélanie Diams, *Mélanie, française et musulmane* (Éd. Don Quichotte, 2015). Géraldine Mossière, *Converties à l'Islam: parcours de femmes au Québec et en France* (Montréal: éd. PU Montréal, 2015). Virginia Riva, *Converties* (Paris: Seuil, 2015). Esra Özyürek, *Being German, becoming Muslim: race, religion, and conversion in the new Europe* (Princeton, Princeton Univ. Press, 2015). Clara Sabinne, *Mon fils s'est converti à l'Islam: même pas peur* (Éd. La boîte à pandore, 2014). Caroline A. Neumueller, *Konversion zum Islam im 21. Jahrhundert: Deutschland und Großbritannien im Vergleich* (Frankfurt, M.: PL Acad. Research, 2014). Rita Breuer, *Wird Deutschland islamisch? Mission, Konversion, Religionsfreiheit* (Berlin: Schiler, 2011). Stefano Allievi, *Les convertis à l'Islam: les nouveaux musulmans d'Europe* (Paris: L'Harmattan, 1999). Lisbeth Rocher und Fatima Cherquaoui, *D'une foi à l'autre: les conversions à l'Islam en Occident* (Paris: Seuil, 1986). Juliette Galonnier, „The racialization of Muslims in France and the United States: some insights from white converts to Islam“, *Social compass* 62, Nr. 4 (2015): 570–83. Valérie Perigne, *De Jesus à Mohamad: l'itinéraire des Français convertis à l'Islam* (Paris: EHESS, 1997).

³⁰ Franziska Sick, „Houellebecq, Michel: ‚Soumission‘“, *Kindlers Literatur Lexikon*, Januar 2016, www.kll-online.de.

was mit väterlicher Autorität von jeher, selbst bei Kierkegaard dem Einzelnen, dazu beitrug, den aufsteigenden Zweifel drohend druntenzuhalten.³¹

„Dieu fait sa rentrée littéraire“, titelte doppeldeutig der *Nouvel Observateur* im Sommer 2014³², bezogen auf auffällige Religionsbezüge bei Schriftsteller/innen wie Sylvie Germain, Catherine Cusset, Lydie Salvayre, Olivier Py, Christian Bobin oder François Taillandier, aber insbesondere in Emmanuel Carrères 2016 auch auf Deutsch erscheinende Erzählung einer spirituellen Lebensphase, *Le Royaume*.³³ Zwischen Autobiographie und Fiktion steht dies Buch „über den Gott, den Carrère als junger Mann selbst gesucht hat, angetrieben von einer therapeutisch zu verstehenden Sehnsucht nach Erlösung, ein fanatischer Katholik, der jeden Tag zur Messe ging, während ihn alle seine linken Pariser Intellektuellenfreunde mehr oder weniger für verrückt hielten.“³⁴ Insofern ist aus Carrères wie Houellebecqs Text ein spezifischer historischer Moment herauszuarbeiten: Es fragt sich, ob es dem Modernen überhaupt noch möglich ist, sich für den christlichen Glauben zu entscheiden, den „Weg aus dem Tunnel“ zu finden, wie in *Soumission* die Dissertation des Protagonisten übertitelt ist.³⁵ Jean Birnbaums Besprechung erklärt die lebensstrukturierende Konkretetheit des Christentums zur uneinholbaren Vergangenheit und stellt ihr spätmoderne Ersatzüberzeugungen oder postmoderne Ironie gegenüber:

Nous avons cru. Des siècles durant, nous n'avons pu vivre sans en appeler à Dieu. Cette relation n'était pas abstraite, elle façonnait notre rapport au monde, elle orientait l'espace et scandait le temps, produisait mille effets sur notre corps, notre alimentation, notre sommeil. [...] Aujourd'hui, cela paraît fou. Car la religion a beau se rappeler violemment à notre souvenir, nous refusons de la prendre au sérieux. Nous voulons à toute force réduire l'élan spirituel à une pure chimère qui occulterait les vrais enjeux politiques, économiques... Nous croyons à tout, sauf à la foi.³⁶

³¹ Theodor W. Adorno, „Anmerkungen zum philosophischen Denken“, *Gesammelte Schriften* 10.2, Kulturkritik und Gesellschaft II (Frankfurt am Main, Suhrkamp 1997), 611.

³² „Dieu fait sa rentrée littéraire“, *Nouvel Observateur*, 30. August 2014, <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20140830.AFP4860/dieu-fait-sa-rentree-litteraire.html>.

³³ Emmanuel Carrère, *Le Royaume* (Paris: P.O.L., 2014), dt. *Das Reich Gottes* (Berlin: Matthes & Seitz, 2016).

³⁴ „Ich, ich, ich“, *Literatur Spiegel*, 26. Februar 2016.

³⁵ „Joris-Karl Huysmans, ou la sortie du tunnel“, Houellebecq, *Soumission*, 11.

³⁶ Jean Birnbaum, „Emmanuel Carrère y croit encore“, *Le Monde*, 27. August 2014, www.lemonde.fr/livres/article/2014/08/27/emmanuel-carrere-y-croit-encore_4477731_3260.html.

In dieser seltsamen Balance zwischen impassibilité und autofiction steht die episodische Konversion von Carrère ganz explizit: „Je raconterai ma conversion comme Flaubert a décrit les aspirations de Madame Bovary. Je me mettrai dans la peau de celui que je redoute par-dessus tout de devenir : celui qui, revenu de la foi, l'examine avec détachement.“³⁷ Die deutsche Übersetzerin des Textes Claudia Hamm berichtet in einem Nachwort aus ihrer Korrespondenz mit Carrère, der ihr rät, sich dieselbe Freiheit in der Anverwandlung der biblischen Bezüge zu nehmen wie er selbst – der auch in diesem Buch einen eher schnoddrig unstilisierten Duktus gewählt hat. Im rückblickenden Prolog bleibt die Fremdheit der angeeigneten Sprachwendungen und Rituale des Katholizismus greifbar:

En quelques mots : à l'automne 1990, j'ai été – « touché par la grâce », c'est peu dire qu'il me gêne de formuler ainsi les choses aujourd'hui, mais c'est ainsi que je les formulais à l'époque. La ferveur résultant de cette « conversion » – partout, j'ai envie de mettre des guillemets – a duré presque trois ans, durant lesquels je me suis marié à l'église, ai fait baptiser mes deux fils, suis allé à la messe régulièrement – et par « régulièrement » je n'entends pas toutes les semaines mais tous les jours. Je me confessais et communiais. Je priais, et exhortais mes fils à le faire avec moi – chose que, devenus grands, ils aiment bien me rappeler avec malice.³⁸

Wollte man die Geschichte der Literatur mit einer Geschichte des Christentums in Europa verbinden, wechseln Orthodoxiezwang und Zensur mit Phasen der produktiven Vermischung (etwa mit der paganen Antike), der antiklerikalen Wut eines „Gott ist tot“ oder subjektivierend-modernisierenden Transkriptionen ab, die ja in Wirklichkeit schon die Antimodernen Chateaubriand (*Génie du christianisme*, 1802) oder Joseph de Maistre (*Du Pape*, 1819)³⁹ durchführten, seither in wechselnden Nähen und Abständen zur Zeichen- und Glaubenswelt des Katholizismus.⁴⁰

Kennzeichen jeder Konversionserzählung ist seit Paulus oder Augustinus die Semantisierung des Bruchs, und Carrère multipliziert in dieser Weise seine Ichs, die miteinander in Dialog eintreten wie in der christlichen Mystik Leib und Seele. Blindheit und Sehendwerden als Metaphern einer Erkenntnis, oder besser: eines Wissend-Werden-Wollen des moder-

³⁷ Carrère, *Le Royaume*, Une crise, Kap. 27.

³⁸ Carrère, *Le Royaume*, Prologue, Kap. 4.

³⁹ Rediger argumentiert teilweise wie beide, vgl. Houellebecq, *Soumission*, 276.

⁴⁰ Vgl. Kai Nonnenmacher, *Objektive Religion: Katholizismus und literarischer Modernismus in Frankreich und Italien, 1870–1930*, Habil.-Schrift, Univ. Regensburg, i.V.

nen Subjekts, dies ist die Paradoxie der subjektiven Entscheidung für eine der Entscheidung entzogene objektive Wahrheit:

Au lendemain de ma conversion, j'ai écrit ceci, dans le cahier que je venais d'acheter : « Que le Christ est la vérité et la vie, cela crève les yeux – les yeux crevés pour voir, c'est parfois nécessaire. Seulement à beaucoup de gens ça ne les crève pas. Ils ont des yeux et ne voient pas. Je le sais, j'ai été l'un d'entre eux, et je voudrais dialoguer avec ce petit moi d'il y a quelques semaines, qui s'éloigne. J'espère en scrutant son ignorance mieux voir la vérité. »

Je me sentais alors en position forte. Le petit moi incroyant qui s'éloignait sans demander son reste n'était pas à mes yeux un adversaire bien redoutable. Mais c'est un adversaire redoutable qui s'annonce : non plus un moi passé et dépassé, mais un moi à venir, un moi peut-être tout proche, qui ne croira plus et sera très content de ne plus croire. Qu'est-ce que je pourrais lui dire pour le mettre en garde ? L'empêcher de quitter le chemin de la vie pour le chemin de la mort ? Comment faire qu'il m'écoute, alors que je le sais, déjà, tellement certain de sa supériorité sur moi ?⁴¹

Der Begriff der (neuen) Wahrheit, wie hier in Carrères wiedergelesenen Notizen, ist konstitutiv für die Narration der Konversion, wie Didier Boisson in seinem Vorwort zu einem literaturwissenschaftlichen Tagungsband über die Konversion schreibt:

La conversion témoigne de la liberté de l'homme qui est capable de rompre avec son passé et de le réinterpréter par l'intermédiaire de sa conversion. Pour les convertis eux-mêmes, la conversion représente le pouvoir de Dieu sur les hommes, puisque toute conversion est due à Dieu et c'est à Dieu que l'on dit se convertir, mais aussi le pouvoir de la force, que ce soit par la guerre sainte ou la mission.⁴²

Das m.E. Moderne an diesem zunächst unzeitgemäß wirkenden Text ist die Mehrfachkodierung, das Montieren von Brüchen, das eine säkulare und eine katholische Lektüre je ermöglicht: „Den Gläubigen sät es jede Menge Zweifel, Nichtgläubige mögen sich nach der Lektüre etwas weniger gewiss sein.“⁴³

Le Royaume ist neben den fast mikroethnologischen Studien und autobiographischen Episoden auch Protokoll einer Bibellektüre und ein religionsgeschichtlicher Essay, in den drei Jahren christlicher Lebensphase Anfang der 1990er Jahre liest Carrère intensiv Paulus und Lukas, was auch das Buch

⁴¹ Carrère, *Le Royaume*, Une crise, Kap. 26.

⁴² Didier Boisson, „Introduction“, in *La conversion : textes et réalités*, hrsg. von Didier Boisson und Élisabeth Pinto-Mathieu (Rennes : Presses Univ. de Rennes, 2014), 7–14, hier 10.

⁴³ Richard Kämmerlings, „Das Evangelium nach Emmanuel“, *Die Welt*, 6. März 2016, www.welt.de/kultur/literarischewelt/article152969712/Das-Evangelium-nach-Emmanuel.html.

strukturiert: Nach dem Prolog (9–28) folgt ein Teil „Une crise“ über die genannten drei Jahre der Bekehrung (29–142). Der zweite Teil über Paulus (145–296) verfolgt ihn auf den Reisen in Griechenland und Kleinasien, ein dritter Teil begleitet ihn nach Jerusalem (299–435), der vierte beschäftigt sich mit dem Evangelisten Lukas und der Apostelgeschichte (435–597), abgeschlossen wird mit einem persönlichen Fazit in einem Epilog (601–30), nach dem neuerlichen Glaubensabfall.

Der Verlag kündigt die deutsche Ausgabe mit der Opposition von Paulus und Lukas als der von Revolutionär und Intellektuellem an, welche sich in einem sehr pragmatischen weltlichen Römischen „Reich“ zurechtfinden müssen, und in der Tat versucht Carrère häufig, historische Parallelen zu ziehen. Carrère setzt den universalistischen Missionsgedanken mit der Rolle des Revolutionärs gleich – in den letzten zehn Jahren sind zahlreiche neue Bücher über das universalistische und zugleich Differenz ermöglichende politische Denken des Paulus erschienen.⁴⁴ Der Konvertit Paulus ist der universalistische Konvertierer auch bei Carrère:

Paul, au contraire, a d'emblée le désir de convertir le monde. Et donc de rompre avec le judaïsme dont il est issu. Son propos est universel et son message parle aux juifs mais aussi aux autres, hommes ou femmes, libres ou esclaves, romains ou grecs ou égyptiens... Si les juifs veulent conserver la circoncision et leurs règles alimentaires, aucun problème. Mais il n'est pas question de l'imposer aux autres. On est chrétien si on croit au message du Christ. Point final. C'est révolutionnaire.⁴⁵

Im Epilog kommentiert der Autor den Moment, in dem das frühe Christentum von einer Sekte zu einer Kirche wurde, mit einer zunächst überraschenden Bewertung, denn einer Sekte schließe ich mich aus eigenem Antrieb an, in eine Kirche werde ich qua Milieu hineingeboren, fraglos übernehme ich den kollektiven Katechismus, so der Erzähler-Autor:

Le mot « secte », en terre catholique, a un sens péjoratif : on y associe contrainte et bourrage de crâne. Au sens protestant, qui perdure dans le monde anglo-saxon, une secte est un mouvement religieux qu'on rallie de sa propre initiative, à la différence d'une église qui est un milieu dans lequel

⁴⁴ Jacob Taubes, *Die Politische Theologie des Paulus* (München: Fink, 1993, ²1995); Alain Badiou, *Saint Paul: la fondation de l'universalisme* (Paris: Presses Univ. de France, ⁴2002); Giorgio Agamben, *Il tempo che resta: un commento alla Lettera ai Romani* (Torino: Bollati Boringhieri, 2000); Dominik Finkelde, *Politische Eschatologie nach Paulus: Badiou – Agamben – Žižek – Santner* (Wien: Turia + Kant, 2007).

⁴⁵ „Le royaume“: l'évangile selon frère Emmanuel Carrère. Un entretien avec Gilles Martin-Chauffier“, *Paris Match*, 14. September 2014.

on naît, un ensemble de choses à quoi on croit parce que d'autres y ont cru avant soi : parents, grands-parents, tout le monde. Dans une église, on croit ce que croit tout le monde, on fait ce que fait tout le monde, on ne se pose pas de questions. Nous qui sommes démocrates et amis du libre examen, nous devrions penser qu'une secte, c'est plus respectable qu'une église, mais non : question de mots. Ce qui est arrivé au christianisme avec la conversion de Constantin, c'est que la phrase de l'apologiste Tertullien : « On ne naît pas chrétien, on le devient » a cessé d'être vraie. La secte est devenue une église.⁴⁶

Subjektive statt objektiver Religion, hier könnte so die Zukunft des Katholizismus in einer demokratischen Gesellschaft liegen, Papst Franziskus scheint ja mit Gläubigenumfragen oder der Stärkung des konziliaren Gedankens Impulse in dieser Richtung zu setzen. Carrères eher protestantische Argumentation ähnelt durchaus der prophetischen postrevolutionären Emphase des Novalis, als er die Entmachtung der französischen Kirche als Utopie einer künftigen christlich-europäischen Friedensgemeinschaft las:

In Frankreich hat man viel für die Religion gethan, indem man ihr das Bürgerrecht genommen, und ihr bloß das Recht der Hausgenossenschaft gelassen hat, und zwar nicht in einer Person, sondern in allen ihren unzähligen individuellen Gestalten. Als eine fremde unscheinbare Waise muß sie erst die Herzen wiedergewinnen, und schon überall geliebt seyn, ehe sie wieder öffentlich angebetet und in weltliche Dinge zur freundschaftlichen Berathung und Stimmung der Gemüther gemischt wird.⁴⁷

Wenn Carrère Pasolinis Paulus-Filmprojekt kommentiert, bekennt er indirekt seine eigene lauwarmer, relativistische Haltung in der Verteidigung von Lukas, der in Pasolinis kämpferischem Drehbuch zur Gegenfigur, zum Verräter und gar Kollaborateur wird.

J'ai lu le scénario, qu'on a publié après sa mort. Les Romains tiennent le rôle des nazis, les chrétiens celui des résistants, et Paul est présenté comme une sorte de Jean Moulin : très bien. Là où j'ai été douloureusement surpris, c'est en découvrant que Luc tient auprès de lui le rôle de l'homme double, du cauteleux, du fourbe qui vit dans l'ombre du héros et, pour finir, le trahit. La surprise passée, et même l'effarement, je crois avoir compris la raison de cette haine de Pasolini pour Luc. C'est celle d'Alceste pour Philinte. Aux yeux de Pasolini, aux yeux d'Alceste, aux yeux de tous ceux qui, comme le Dieu de l'Apocalypse, vomissent les tièdes, la phrase de *La Règle du jeu* sur le fait que chacun a ses raisons et que le drame de la vie c'est que toutes ces raisons sont

⁴⁶ Carrère, *Le Royaume*, Épilogue, Kap. 4.

⁴⁷ Novalis: *Die Christenheit oder Europa*, hrsg. von Tieck/Schlegel, Schriften 1 (Berlin, 1826), 187–208, hier 202.

bonnes, cette phrase est l'évangile des relativistes et, disons le mot, des collabos de tous les temps. Parce qu'il est l'ami de tout le monde, Luc est l'ennemi du Fils de l'Homme. Pasolini, d'ailleurs, ne s'arrête pas en si bon chemin : il nous montre Luc à son bureau, écrivant – je cite : « dans un style faux, euphémique, officiel, inspiré par Satan ». Il va même jusqu'à dire que sous ses airs modestes et bon garçon, Luc c'est Satan.⁴⁸

Wie inspiriert von dieser historischen Travestie wirken die politischen Aktualisierungen der biblischen Historie bei Carrère, wenn er Petrus mit den Bolschewiken vergleicht, Nero mit Putin oder Johannes mit Bin Laden.⁴⁹ Eine in Carrères religiöser Phase abgeschriebene Exegese über den Verrat Jesu durch einen seiner Jünger bezieht der Autor auf sich und seine Unentschiedenheit. Und das Buch endet in einer völligen Preisgabe des mit der Konversion formulierten Wahrheitsanspruchs.

Et ce que je me demande, au moment de le quitter [d.i. das Buch *Le Royaume*, KN], c'est s'il trahit le jeune homme que j'ai été, et le Seigneur auquel il a cru, ou s'il leur est resté, à sa façon, fidèle.

Je ne sais pas.⁵⁰

Royaume im Kontext von Houellebecqs *Soumission* zu lesen, lenkt den Blick auf den Als-Ob-Status der Konversion, der eine andere Schreibweise als die klassische Konversionserzählung verlangt, dies vermutet auch Christian Makarian in seiner Rezension: „Sa conversion est sincère mais instable : les cahiers intimes qu'il écrit dans ces années, et qu'il nous fait partager, révèlent le désir profond d'avancer.“⁵¹ Carrère spiegelt die Modernität seiner Konversion als Autofiktion in seiner eigenen Drehbuchadaption des Konversionsromans von Béatrix Beck, der 1952 den prix Goncourt erhielt und 1961 bereits einmal von Jean-Pierre Melville mit Jean-Paul Belmondo verfilmt wurde (ausgezeichnet mit dem Goldenen Löwen in Venedig).⁵² Dass ihr Glaube einfach so verschwinden kann, provoziert den Autor in seiner eigenen Glaubenskrise. Das Oszillieren zwischen dem Nichtglauben und dem Glauben in einer Als-Ob-Konversion ist textstrukturierendes Prinzip geworden,

⁴⁸ Carrère, *Le Royaume*, Luc, Kap. 9.

⁴⁹ Vgl. „Le Royaume: la crise de foi d'Emmanuel Carrère“, *Les inRocks*, 1. September 2014, www.lesinrocks.com/2014/09/01/livres/le-royaume-crise-de-foi-emmanuel-carrere-11520032/.

⁵⁰ Carrère, *Le Royaume*, Épilogue, Kap. 9.

⁵¹ Christian Makarian, „Luc, Paul et Emmanuel (Carrère)“, *L'Express*, 29. August 2014, www.lexpress.fr/culture/livre/luc-paul-et-emmanuel-carrere_1570752.html.

⁵² Beatrix Beck, *Léon Morin, prêtre: roman* (Paris: Gallimard, 1952). Vgl. zum Film Robert Defcon, „Eva und der Priester“, *Spex*, 19. August 2014, www.spex.de/2014/08/19/bilder-die-die-welt-bewegten-eva-und-der-priester/.

wenn Carrère sich mit dem erneuten Glaubensabfall von Béatrix Beck konfrontiert.⁵³

Non, je ne crois pas que Jésus soit ressuscité. Je ne crois pas qu'un homme soit revenu d'entre les morts. Seulement, qu'on puisse le croire, et de l'avoir cru moi-même, cela m'intrigue, cela me fascine, cela me trouble, cela me bouleverse – je ne sais pas quel verbe convient le mieux. J'écris ce livre pour ne pas me figurer que j'en sais plus long, ne le croyant plus, que ceux qui le croient et que moi-même quand je le croyais. J'écris ce livre pour ne pas abonder dans mon sens.⁵⁴

Das Glaubensbekenntnis des Apostaten Carrère hält eine narrative Schwebelösung aufrecht, löst Ambivalenz und Relativismus nicht mehr auf, versucht eine Koexistenz von Gewissheit und Zweifel, was die *conversio* in einer Dynamik hält, aus dem singulären Umwenden wird ein auf Dauer gestelltes Kreisen.

Glaubenskampf und Fernstenliebe

[...] la quasi-extinction de la pratique du culte catholique accoucha d'un post-christianisme, une sorte de millénarisme chrétien sans le dogme [...] mariant un universalisme qui vira au « sans-frontiérisme » et un amour de l'autre poussé jusqu'à la haine de soi.⁵⁵

Die Zusammenfassung von Houellebecqs Roman in der *Bild*-Zeitung verfehlt unter dem Eindruck der Novemberanschläge den Kern des Romans, der ja weniger von Bürgerkrieg, sondern von Wahl spricht, nicht von Leidenschaft, sondern geradezu von Erschlaffung.

Eine Terrorwelle erfasst Paris: Gewalt, bürgerkriegsähnliche Zustände, auf der Straße liegen Tote. Die Täter: Islamisten – bereit für ihre wahnsinnigen Ideen zu morden und zu sterben.

Solche Szenen sind es, die der französische Skandal-Autor Michel Houellebecq (59) in seinem Buch „Soumission“ (deutsch: Unterwerfung) beschreibt.

Es war ein Blutbad, eine Nacht des Terrors: Paris ist heute Nacht von einer Terrorwelle heimgesucht worden.

Nun wurde aus der Fiktion blutige Realität! Ist Houellebecqs umstrittenes Werk also die Vorlage für die erschütternden Ereignisse am Freitagabend in Paris?⁵⁶

Das Unheimliche des Textes besteht darin, dass er Ambivalenzen schafft, die eine vorschnelle ideologische Vereinnahmung verweigern und als Transformations-

⁵³ Carrère, *Le Royaume*, Une crise, Kap. 25.

⁵⁴ Carrère, *Le Royaume*, L'Enquête, Kap. 17.

⁵⁵ Éric Zemmour, *Le suicide français* (Paris : Albin Michel, 2014), introduction.

⁵⁶ „Ist Houellebecqs Bestseller eine Vorlage für den Terror?“, *Bild*, 14. November 2015.

mation Frankreichs dem Land einen Spiegel vorhalten, der Ängste und Idiosynkrasien der Leser wie ein Katalysator noch verstärkt. In der Rezeption wurde die Fiktion gar zur „Vorlage für den Terror“, dabei äußert Houellebecq sich doch vor allem über den Terror der Islamfeinde:

[...] am Anfang meines Romans geschehen ja antiislamische Attentate, verübt von Gruppen und Personen, die eher an Anders Breivik in Norwegen gemahnen. Also wenn es jetzt Terrorismus von rechts gäbe, würde die Realität sich dem Roman schon sehr annähern.⁵⁷

Die neueren Tendenzen, sich in Frankreich in politischen Diskursen wie fiktionalen Narrationen wieder mit der Religion zu beschäftigen, deuten nicht auf ein Erstarren des Katholizismus mitten im republikanischen Laizismus aber in der Herausforderung durch den politisierten Islam erhält das Christentum eine identitäre Funktion⁵⁸ zurück: Nicht der antimoderne und antidemokratische politische Katholizismus des 19. Jahrhunderts, sondern ein neuer Gallikanismus der Herzen wird entworfen, ähnlich dem Ruf von Demonstranten nach dem ‚christlichen Abendland‘ im weithin entchristlichten Ostdeutschland.⁵⁹ Das ‚Christliche‘ ist hier ein ungefüllter abstrakter Kampfbegriff, begleitet von Ängsten vor Überfremdung und Islamisierung Europas, geworden: im Sinne der „Patriotischen Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes“ (Pegida). Der deutsche EKD-Vorsitzende Heinrich Bedford-Strohm reagiert auf die politische Funktionalisierung des Terminus mit Zurückweisung:

So sehr christliche Orientierungen in das eingeflossen sind, was mit diesem Begriff bezeichnet wird – etwa in der zentralen Bedeutung der Menschenwürde –, so sehr sind diese Orientierungen in dem Kulturkreis, der mit dem Begriff „christliches Abendland“ bezeichnet wird, verletzt worden.⁶⁰

⁵⁷ Romain Leick, „Ich weiß nichts“, *Der Spiegel*, 28. Februar 2015, www.spiegel.de/spiegel/print/d-132040413.html.

⁵⁸ Vgl. bezogen auf den Islam: Sabine Schmitz und Resul Karaca, „Eine Geschichte des Islams und der Muslime Frankreichs: zur Genese und Modellierung eines neuen Paradigmas“, in *Kultur und Religion: Eine interdisziplinäre Bestandsaufnahme*, hrsg. von Klaus von Stosch, Sabine Schmitz und Michael Hofmann (Bielefeld: Transcript, 2016), 105–32.

⁵⁹ Rainer Hank, „‚Abendland‘ war stets ein Kampfbegriff“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Dezember 2014, www.faz.net/aktuell/wirtschaft/wirtschaftspolitik/pegida-abendland-war-stets-ein-kampfbegriff-13333220.html.

⁶⁰ Heinrich Bedford-Strohm, „Das Gegenteil von Christentum“, *Die Tageszeitung*, 22. Dezember 2014, www.taz.de/!5025598.

Allerdings sind auch in der evangelischen Kirche in Ostdeutschland inzwischen Sympathisanten für die Pegida-Bewegung sichtbar geworden⁶¹.

Unter Auslassung der Tatsache, dass die römische Kurie in der Geschichte ja auch Action française und Nationalsozialismus verurteilte, schrieb Bernard Anthony, Gründer von Chrétienté-Solidarité und Vertrauter von Jean-Marie Le Pen, Ende der 1980er Jahre: „le Front national n'est en désaccord sur aucun point avec la doctrine de l'Église, admirablement définie par les papes Léon XIII, Pie XI et Pie XII. Cette doctrine qui a fermement condamné le communisme, la franc-maçonnerie, le socialisme même modéré, le libéralisme doctrinal.“⁶² Laut einer Umfrage für die Zeitschrift *La Vie* sind zwar unter den französischen Katholiken mit 40 % doppelt so viele Anhänger der politischen Rechten wie beim Durchschnitt aller Franzosen (erkennbar etwa an ihrem Engagement gegen den „mariage pour tous“), liegen aber im Jahr 2013 mit 7 % Befürwortung des Front national unter dem Durchschnitt von 13 % der Franzosen.⁶³ Die zweimal geschiedene Tochter Marine Le Pen und ihre Nichte Marion Maréchal-Le Pen bemühen sich allerdings kontinuierlich um dieses Milieu.⁶⁴ Umgekehrt betont der Sprecher der Conférence des évêques de France, Olivier Ribadeau Dumas, wie unvereinbar die Positionen des FN mit der Haltung der Kirche gegenüber Flüchtlingen seien: „Nous continuons de dire que le rejet de l'étranger, le refus de l'accueil de l'autre, une conception et une vision de la société renfermées sur la peur, posent problème.“⁶⁵ Houellebecq hat diese Unvereinbarkeit von Rechtspopulismus und katholischem Konservatismus im Roman *süffisant* kommentiert:

⁶¹ Vgl. Anne Hähmig, „Wir sind hier nicht in der Moschee“, *Die Zeit*, 25. Januar 2015, www.zeit.de/politik/deutschland/2015-01/pegida-verteidigung-christliches-abendland.

⁶² Zit. nach Henri Tincq, *Catholicisme: le retour des intégristes* (Paris, CNRS, 2009), 31.

⁶³ Vgl. „Les catholiques, moins attirés par le FN que la moyenne des Français“, *La Vie*, 4. Dezember 2013, www.lavie.fr/medias/les-catholiques-mois-attires-par-le-fn-que-la-moyenne-des-francais-04-12-2013-47318_73.php.

⁶⁴ Vgl. etwa Laurent de Boissieu, „Marion Maréchal-Le Pen défend le lien entre son catholicisme et le FN“, *La Croix*, 28. August 2015, www.la-croix.com/Actualite/France/Marion-Marechal-Le-Pen-defend-le-lien-entre-son-catholicisme-et-le-FN-2015-08-28-1349388.

⁶⁵ Loup Besmond de Senneville, „Mgr Olivier Ribadeau-Dumas : „La position de l'Église sur le FN n'a pas varié“, *La Croix*, 27. August 2015, www.la-croix.com/Religion/Actualite/Mgr-Olivier-Ribadeau-Dumas-La-position-de-l-Eglise-sur-le-FN-n-a-pas-varie-2015-08-27-1349025.

« Je croyais qu'elle était catho... me fit remarquer Myriam.

– Je ne sais pas, mais son électorat ne l'est pas, jamais le Front national n'a réussi à percer chez les catholiques, ils sont trop solidaires et tiers-mondistes. Alors, elle s'adapte. »⁶⁶

Wir können von Konversion heute nicht sprechen, ohne die Angst vor Überfremdung und Verlust der erkämpften Grundsätze einer offenen Gesellschaft zu thematisieren. Auffällig sind zeitgleich Poetiken der Umkehrung, die wie in Boualem Sansals utopischem Entwurf eine islamische Kolonialisierung Europas imaginieren. Dem Buch stellt Sansal seine religionskritische Überzeugung voran:

La religion fait peut-être aimer Dieu mais rien n'est plus fort qu'elle pour faire détester l'homme et haïr l'humanité.⁶⁷

Zum Jahresbeginn 2016 erscheint die deutsche Ausgabe von Kamel Daouds Gegenerzählung *Meursault* zur (als kolonialistisch verstandenen) Perspektive in Camus' *L'Étranger*. Der Fremde hatte irgendeinen Araber erstochen: Der Namenlose erhält in der Fiktion eine Biographie und einen Namen, gleichwohl erzählt der Roman auch mit religionskritischer Absicht das Gegenattentat auf einen namenlosen Franzosen, hier Camus' Kritik am Christentum nun auf den Islam übertragend. Zur gleichen Zeit zieht Daoud sich nach Anfeindungen zurück aus dem journalistischen Arbeiten.⁶⁸ Daoud hatte die Übergriffe in der Kölner Silvesternacht u.a. aus der „sexuellen Misere“ islamischer Kulturen hergeleitet, Übergriffe auf Frauen und ihre Körper stünden für eine islamistische Verachtung des Lebens:

L'islamisme est un attentat contre le désir. Et ce désir ira, parfois, exploser en terre d'Occident, là où la liberté est si insolente. [...] Les réfugiés et les immigrants ne sont pas réductibles à la minorité d'une délinquance, mais cela pose le problème des « valeurs » à partager, à imposer, à défendre et à faire comprendre.⁶⁹

Die Kölner Silvesternacht wäre demnach Kreuzungspunkt von Phantasmen: Phantasmen Rechtsextremer über eine Invasion von Barbaren, Phantasmen der Vergewaltiger, die sich der Frauen bemächtigen, weil ihr Körper im Is-

⁶⁶ Houellebecq, *Soumission*, 110.

⁶⁷ Boualem Sansal, 2084 : *la fin du monde* (Paris : Gallimard, 2015).

⁶⁸ Adam Shatz, „Kamel Daoud et les ‚fantasmes‘ de Cologne, retour sur une polémique“, www.lemonde.fr/idees/article/2016/02/20/kamel-daoud-et-les-fantasmes-de-cologne-retour-sur-une-polemique_4868849_3232.html.

⁶⁹ Kamel Daoud, „Cologne, lieu de fantasmes“, *Le Monde*, 31. Januar 2016, www.lemonde.fr/idees/article/2016/01/31/cologne-lieu-de-fantasmes_4856694_3232.html.

lam als öffentlicher verfügbar und zugleich dem Blick entzogen ist.⁷⁰ Jenseits aller Polemiken ist mit diesem Text zugleich eine Reflexion über die Möglichkeit und Notwendigkeit von ‚Integration‘ in all ihrer Komplexität formuliert.

Krauses Verriss von Daouds Roman sieht darin eine politische Korrektheit und eine postkoloniale Gegenabhängigkeit am Werk.⁷¹ Aber auch in *Meursault* ist die Problematik tiefer, hier wird ja kein ‚Mitbürger‘ erstochen, sondern einer, der längst ‚Feind‘ eines Freundes ist, und im Moment der Tat erst sieht der Mörder ihm überhaupt ins Gesicht, einem wahllosen Opfer wie es die Konzertbesucher des Pariser *Bataclan* waren, die erst in der öffentlichen Trauer Namen und Geschichten erhielten. Der asymmetrische ‚neue Krieg‘ hat nur diese kontingente, flüchtige Front.

„Der Islam führt einen Krieg gegen sich selbst“, lautete eine der Thesen von Navid Kermani in seiner Rede zur Entgegennahme des Friedenspreises des deutschen Buchhandels. Deshalb wählte er die Personalisierung seiner Argumentation in der Person des Paters Jacques und damit stilistisch zugleich seine Vermischung einer arabischen Erzählweise mit der christlichen Legende: In der Liebe des bedrohten Christen zur anderen Religion äußert Kermani seine Hoffnung, „dass die Liebe über die Grenzen der Religionen, Ethnien und Kulturen hinaus wirkt“:

Aber ein Christ, ein christlicher Priester, der damit rechnen muss, von Andersgläubigen vertrieben, gedemütigt, verschleppt oder getötet zu werden, und dennoch darauf beharrt, diesen anderen Glauben zu rechtfertigen – ein solcher Gottesdiener legt eine Größe an den Tag, die ich sonst nur aus den Viten der Heiligen kenne.

Jemand wie ich kann den Islam nicht auf diese Weise verteidigen. Er darf es nicht. Die Liebe zum Eigenen – zur eigenen Kultur wie zum eigenen Land und genauso zur eigenen Person – erweist sich in der Selbstkritik. Die Liebe zum anderen – zu einer anderen Person, einer anderen Kultur und selbst zu einer anderen Religion – kann viel schwärmerischer, sie kann vorbehaltlos sein. Richtig, die Liebe zum anderen setzt die Liebe zu sich selbst voraus. Aber verliebt, wie es Pater Paolo und Pater Jacques in den Islam sind, verliebt kann man nur in den anderen sein. Die Selbstliebe hingegen muss, damit sie nicht der Gefahr des Narzissmus, des Selbstlobs, der Selbstgefälligkeit un-

⁷⁰ Wenig beachtet wurde seinerzeit der hierfür aufschlussreiche Roman von Leïla Marouane, *La vie sexuelle d'un islamiste à Paris* (Paris: Albin Michel, 2007).

⁷¹ Vgl. Tilmann Krause, „Die Revanche für den Araber, der Camus egal war“, *Die Welt*, 14. Februar 2016, www.welt.de/kultur/literarischewelt/article152224097/Die-Revanche-fuer-den-Araber-der-Camus-egal-war.html.

terliegt, eine hadernde, zweifelnde, stets fragende sein. Wie sehr gilt das für den Islam heute! Wer als Muslim nicht mit ihm hadert, nicht an ihm zweifelt, nicht ihn kritisch befragt, der liebt den Islam nicht.⁷²

Nicht Konversion, sondern Liebe zum anderen: Nietzsche prägte in seiner hymnischen Prosa auf einen, der den Namen des persischen Religionsstifters Zarathustra trägt, mit dem Begriff der „Fernstenliebe“ einen Gegenbegriff zur christlichen Sozialethik: „Eure Nächstenliebe ist eure schlechte Liebe zu euch selber... Die Ferneren sind es, welche eure Liebe zum Nächsten bezahlen; und wenn ihr zu Fünfen miteinander seid, muss immer ein sechster sterben.“⁷³ Hans Jonas verwies 1979 in *Das Prinzip Verantwortung* auf die Fernstenliebe als nötige Erweiterung in Zeit und Raum, und seine hieraus abgeleiteten Maximen, die vor allem ökologisch gedeutet wurden, kann man auch als Kritik an der europäischen Asylpolitik lesen. Wer wäre das chiastische Äquivalent des Priesters Jacques? Ein ‚Gutmensch‘ oder die ‚Willkommenskultur‘?

Gegenwärtig ist auch in den europäischen Buchhandlungen das Eintreffen der Flüchtlinge festzustellen. In Frankreich erschien 2015 mit dem Erstlingsroman *Les Échoués*⁷⁴ des Journalisten Pascal Manoukian beispielsweise die Geschichte von drei „sans-papiers“ aus Moldawien, Bangladesch und Somalia. Der Roman *Das Kontingent* von Stefan Rohr⁷⁵ spielt vor der Öffnung der Flüchtlingsroute über den Balkan, am Beispiel einer syrischen Flüchtlingsgruppe. Merle Kröger erzählt in *Havarie*⁷⁶ eine soziale Kollision auf dem Mittelmeer zwischen Kreuzfahrt-Luxusschiff und einem algerischen Flüchtlingsboot. Der deutsch-irakische Schriftsteller Abbas Khider lässt in *Die Ohrfeige* ein Asylbewerberheim zum Schauplatz werden, der Ich-Erzähler Karim fesselt die Mitarbeiterin der Ausländerbehörde und klebt ihr den Mund zu, um endlich einmal selbst seine Geschichte erzählen zu können.⁷⁷ Umgekehrt wählt Jenny Erpenbecks Roman mit dem emeritierten Professor Richard eine bildungsbürgerliche Perspektive auf die ihm fremd bleibende Welt der

⁷² Navid Kermani, „Jacques Mourad und die Liebe in Syrien: Kermanis Friedenspreis-Rede“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Oktober 2015.

⁷³ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Kap. „Von der Nächstenliebe“. Vgl. angewandt auf Empathie angesichts ferner Krisen Richard Schröder, „Fernstenliebe: über die neue deutsche Hilfsbereitschaft“, *Tagesspiegel*, 22. August 2002, www.tagesspiegel.de/kultur/fernstenliebe/339510.html.

⁷⁴ Pascal Manoukian, *Les Échoués* (Paris: Éditions Don Quichotte, 2015).

⁷⁵ Stefan G. Rohr, *Das Kontingent* (München: Droemer-Knaur, 2015).

⁷⁶ Merle Kröger, *Havarie* (Hamburg: Argument, 2015).

⁷⁷ Abbas Khider, *Ohrfeige* (München: Hanser, 2016).

Flüchtlinge⁷⁸, damit kommen Flüchtlingserzählung und gelehrte Motivverweise in ein irritierendes Spannungsverhältnis:

Auch Blanscheflur starb bei Tristans Geburt, konstatiert der emeritierte Professor, als ein verwaister Flüchtling ihm seine Geschichte erzählt. Auch Mozarts Tamino wurde geprüft und davon abgehalten, weiterzugehen, sinniert Richard, auch Goethes Iphigenie war letztlich Emigrantin auf Tauris – auf den Gedanken, dass zwischen Emigration und Flucht ein Unterschied bestehen könnte, kommt Erpenbecks Protagonist nicht.⁷⁹

Die Fernstenliebe ereignet sich in der Tat (im Unterschied zur Romangrundlage) im Film HEUTE BIN ICH SAMBA, zwischen dem Flüchtling aus dem kriegsgebeutelten Mali und der Sozialarbeiterin mit Burnout. Die Literaturkritik nahm den Roman⁸⁰ angesichts seiner formalen und stilistischen Schwächen wegen seiner politischen Relevanz in Schutz.⁸¹ Die Autorin betont, selbst bei dem Hilfswerk La Cimade ehrenamtlich für Flüchtlinge gearbeitet zu haben, wie überhaupt die Gattung des Flüchtlingsromans häufig als Grenzfall hin zum Dokumentarischen präsentiert wird. Der Goldene Bär der Berlinale 2016 ging an den italienischen Dokumentarfilm FUOCOAMMARE (dt. FEUER AUF SEE) über die Flüchtlingskatastrophe auf Lampedusa des im Befreiungskrieg in Eritrea geborenen Regisseurs Gianfranco Rosi – dies ist der erste Hauptpreis für dieses Genre seit 60 Jahren.⁸² Interessant in unserem Zusammenhang ist, dass der Film SAMBA einen französischen Patriotismus von den Rändern her vermittelt.⁸³ Fernstenliebe und Konversion sind in dieser historischen Phase der gesellschaftlichen Pluralität Vermittlungsweisen von Alterität und Identität.

⁷⁸ Jenny Erpenbeck, *Gehen, ging, gegangen* (München: Knaus, 2015).

⁷⁹ Dana Buchzik, „Roman von Jenny Erpenbeck: Trifft ein Berliner Professor auf Flüchtlinge“, *Spiegel*, 2. September 2015, www.spiegel.de/kultur/literatur/gehen-ging-gegangen-von-jenny-erpenbeck-rezension-a-1050518.html.

⁸⁰ Delphine Coulin, *Samba* (Paris: Seuil, 2011, dt.: Berlin: Aufbau, 2014, ²2015).

⁸¹ Vgl. bspw. Ursula März, „Authentische Einwanderergeschichte“, *Deutschlandradio*, 24. Januar 2015, www.deutschlandradiokultur.de/samba-fuer-frankreich-authentische-einwanderergeschichte.950.de.html?dram:article_id=309592.

⁸² „Lampedusa-Drama ‚Fuocoammare‘ gewinnt Goldenen Bären“, www.zeit.de/kultur/film/2016-02/berlinale-goldener-baer-preisverleihung-film.

⁸³ Vgl. in derselben Richtung: „Es ist die Geschichte eines französischen Patrioten: eines Flüchtlings aus Mali, der Frankreich selbst dann noch liebt, als er mit Handschellen in Abschiebehaft sitzt.“ Tobias Becker, „Flüchtlingsroman: Höllenfahrt ins Nichts“, www.spiegel.de/kultur/literatur/roman-samba-fuer-frankreich-von-delphine-coulin-verfilmt-mit-omar-sy-a-1007526.html.

Houellebecqs europäisches Weh

Und bin ich des Griechischen müde
 Mich lockt die luft'ge Moschee;
 Ich kleide in maurische Schnörkel
 Mein europäisches Weh.

Keller, „Wanderlied“⁸⁴

Houellebecqs „europäisches Weh“, um die Kritik des Schweizer Calvinisten Keller an Selbstbespiegelungen im Fremden zu zitieren, ist stärker auf französische Geschichte bezogen, als es die erste Rezeption vermuten ließ. Die Islamisierung des „Abendlands“ geht im Roman keineswegs terroristisch vor, sondern demokratisch vorbildlich, durch Wahl. Mehrfach weist Houellebecq die Rolle der Einwanderung für den Roman zurück, er erklärt Islamisierung zum intern-europäischen spirituellen Prozess.⁸⁵ Der Protagonist François des Romans *Soumission* ist ähnlich unpolitisch wie der Konvertit Huysmans.⁸⁶ Dass Houellebecq Frankreich zum Islam konvertiere, wie der *Figaro* noch vor Erscheinen des Buchs titelte⁸⁷, ist schon grammatisch eine aufschlussreiche Behauptung, ist doch Proselytenmacherei in der Moderne verpönt, wie oben gezeigt, und Religionsfreiheit seit fünfzig Jahren auch offizielle katholische Position.

Umgekehrt ist der Islam 2015 nicht mehr der schriftgebundene, offizielle, sondern ein persönlicher, für Ehrverletzung und ihre Vergeltung empfindlicher Islam, der wie in den Neuen Kriegen ohne Schlachtordnung jederzeit überall zuschlagen kann:

So verwandelt sich, was im Fall der Fatwa ein Urteil war, das nicht vollstreckt wurde, in eine Vollstreckung, die sich selbst das Urteil ist. Diese Vollstreckung aber ist an keine Form, an kein Verfahren gebunden, es kann sie überall und jederzeit geben. Denn sie ist Terrorismus, und auch diesen gibt es nicht, bevor er zuschlägt.⁸⁸

⁸⁴ Gottfried Keller, *Sämtliche Werke in acht Bänden* (Berlin, 1958–1961), Bd. 1, 136–7.

⁸⁵ Vgl. etwa Aude Lancelin, „Michel Houellebecq: La République est morte“, *Le Nouvel Observateur*, <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20150105.OBS9312/michel-houellebecq-la-republique-est-morte.html>.

⁸⁶ Huysmans, *Soumission*, 138.

⁸⁷ François Menia, „Houellebecq convertit la France à l’islam dans son prochain roman“, *Le Figaro*, 15. Dezember 2014, www.lefigaro.fr/livres/2014/12/15/03005-20141215ARTFIG00298-houellebecq-convertit-la-france-a-l-islam-dans-son-prochain-roman.php.

⁸⁸ Thomas Steinfeld, „Literatur und Terror: Lockruf des Schreckens“, *Süddeutsche Zeitung*, 9. Januar 2015, www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-und-terror-lockruf-des-schreckens-1.2295607.

Thomas Steinfeld betonte Anfang 2015 unter dem noch frischen Eindruck der islamistischen Attentate vom 7. Januar auf die Satirezeitschrift *Charlie Hebdo*, wenn auch vielen der Roman *Soumission* als Indiz oder gar Lockruf der Schrecken erscheine, sei doch dagegen „der Autor so machtlos wie gegen alle anderen Konsequenzen, die seine Leser aus seinen Büchern ziehen. Und er darf aus dieser Machtlosigkeit nicht die Konsequenz ziehen, den Roman seinen Folgen zu opfern.“⁸⁹

Es ist erstaunlich, wie sehr die Kritik den konvertierten Huysmans als einen echten Katholiken gelesen und das mit einer echten Konversion zum Islam verknüpft hat, denn im Gegensatz zu Léon Bloy, der im Roman als elitärer, exklusiver, kämpferischer Katholik dargestellt wird⁹⁰, betont der Erzähler, wie immanent, körperlich, naturalistisch Huysmans bleibt und mit ihm auch sein katholischer Ästhetizismus und seine Konversionssehnsucht:

Je suis bien dégoûté de ma vie, bien las de moi, mais de là à mener une autre existence il y a loin!⁹¹

Dagegen wird die so schnöde Klosteratmosphäre für François gesetzt, der durch Heizkörper, Rauchmelder und Zuglärm ernüchtert bleibt. Und in die wenigen Momente echter spiritueller Erhebung bleibt doch die Unmöglichkeit des Glaubens eingeschrieben wie bereits im vorangestellten Huysmans-Motto, so im Moment der Abreise:

Le lendemain matin, après avoir chargé ma voiture, après avoir payé l'hôtel, je revins à la chapelle Notre-Dame, à présent déserte. La Vierge attendait dans l'ombre, calme et immarcescible. Elle possédait la suzeraineté, elle possédait la puissance, mais peu à peu je sentais que je perdais le contact, qu'elle s'éloignait dans l'espace et dans les siècles tandis que je me tassais sur mon banc, ratatiné, restreint. Au bout d'une demi-heure je me relevai, définitivement déserté par l'Esprit, réduit à mon corps endommagé, périssable, et je redescendis tristement les marches en direction du parking.⁹²

Liebesleidenschaft und Konversionsleidenschaft parallelisiert Houellebecq als Erzählproblem, denn wer es nicht erfühlt, der wird es nicht erjagen, bei beiden bleibt nur Langeweile, ähnlich der Lektüre von Huysmans durch einen Atheisten.⁹³ Christentum wird in Redigers Nietzsche-Nachfolge als

⁸⁹ Steinfeld, „Literatur und Terror“.

⁹⁰ Vgl. Houellebecq, *Soumission*, 32 u. 59.

⁹¹ J.K. Huysmans, *En route*, aus dem Motto, Houellebecq, *Soumission*, 9.

⁹² Houellebecq, *Soumission*, 170.

⁹³ Vgl. Houellebecq, *Soumission*, 49.

verweiblichte Religion einem maskulinen Islam gegenübergestellt⁹⁴, hier kann auf die Geschlechterprovokationen des Textes nicht ausführlich eingegangen werden, sie reihen sich mit der religiösen Perspektive erwartbar in Houellebecqs Werk, in sexuellen Frust und imaginiertes Begehren, hier diskreditiert sich die Konversion des Protagonisten vollends, wenn sein neues Leben auf erotische Phantasmen heruntergebrochen wird, so wenn er danach fragt, auf wieviel Frauen er in der Polygamie Anrecht habe oder wenn er mitten in der Konversionserzählung bekennt:

Les femmes musulmanes étaient dévouées et soumises, je pouvais compter là-dessus, elles étaient élevées dans ce sens, et pour donner du plaisir au fond cela suffit [...].⁹⁵

Doch auch hier lässt sich ein Vorwurf der Islamophobie nicht so einfach aufrechthalten, denn Houellebecq erteilt in den Figurenreden allen drei abrahamitischen Religionen den Primat des Patriarchats, einem nach Rediger evolutionären Vorteil jedes transzendent orientierten Paares:

[...] les couples qui se reconnaissent dans l'une des trois religions du Livre, chez lesquels les valeurs patriarcales se sont maintenues, ont davantage d'enfants que les couples athées ou agnostiques ; les femmes y sont moins éduquées, l'hédonisme et l'individualisme moins prégnants.⁹⁶

Soumission ist kein Fanal eines engagierten Autors, keine Polemik einer populistischen Partei, die Struktur des Romans ist uneindeutig, ambivalent, man kann in ihm postmoderne Gleichgültigkeit oder melancholische Antimoderne finden, Spiritualisierung und Islamophobie. Mag es auch katholische, atheistische und islamische Lektüren von *Soumission* geben, wo doch Houellebecq immer betont hat, von keiner Partei vereinnahmbar zu sein?⁹⁷ Angesichts der terroristischen Anschläge zeitgleich zum Erscheinen des Buches war es zumindest in Frankreich verständlich, dass der Roman mit der Wirklichkeit überblendet rezipiert wurde. Arno Widmann legte eine politische Deutung vor als Roman Leick, eine Mobilisierung der republikanischen Gesellschaft, in der sich gegenwärtig Politiker, universitäres Milieu

⁹⁴ Vgl. Houellebecq, *Soumission*, 218.

⁹⁵ Houellebecq, *Soumission*, 297.

⁹⁶ Houellebecq, *Soumission*, 168.

⁹⁷ Vgl. Leick im Interview mit dem Autor: „Für die Kritiker und Journalisten ist Houellebecq eine Qual. Ihn einzuordnen, literarisch, gesellschaftlich, moralisch oder politisch, ist heikel. Rechts oder links, reaktionär oder fortschrittlich, das hat für ihn keine Bedeutung. Worum es ihm geht, ist das gute, das richtige Leben – und dessen Unerreichbarkeit.“ Romain Leick, „Ich weiß nichts“, *Der Spiegel*, 28. Februar 2015, www.spiegel.de/spiegel/print/d-132040413.html.

und Intellektuelle nicht mehr „für den Zustand der Gesellschaft“, sondern im Streit miteinander nur „um ein möglichst großes Stück vom Kuchen“ interessieren:

Houellebecqs Roman ist kein Aufruf, lieber den Front National statt die Moslempartei zu unterstützen. Er entwirft auch keinen Plan, wie Islamisten die Macht in Frankreich erringen können. „Unterwerfung“ ist eine Warnung. Wenn wir uns für nichts interessieren, sollen wir uns nicht darüber wundern, dass die siegen werden, die sich für ihre Interessen einsetzen. Unsere Gleichgültigkeit wird unserer Unterwerfung den Weg bereiten. Das von unserer Interesselosigkeit geschaffene Vakuum saugt die an, die uns vertreiben werden. Sei es der Front National, seien es die Muslime. Wir werden nicht abgeschafft. Wir schaffen uns selbst ab. Das führt „Unterwerfung“, witzig-aberwitzig vor.⁹⁸

„Huysmans est surréaliste dans le pessimisme“, schrieb André Breton einmal.⁹⁹ In *Soumission* wird Bretons Betonung einer Poetik des Humors gleich zu Beginn erwähnt, der es dem Leser gönnt, sich über den Autor Huysmans/Houellebecq zu mokieren, über seine weinerlich-exzessiven Beschreibungen.¹⁰⁰ Angesichts des tragischen Erscheinungsbilds, das der Autor von *Soumission* von sich inszeniert, kann diese Aussage über den Roman hinaus als Medienstrategie gelesen werden. Am Ende dankt er, der betont, an keiner Universität studiert zu haben, der Hochschullehrerin Agathe Novak-Lechevalier. Sie hat zwei Monate nach Erscheinen des Buchs den Text vor der Vereinnahmung durch jedwede ideologische Position in Schutz genommen:

Houellebecq a toujours refusé l'engagement. La littérature est là au contraire, selon lui, pour faire vaciller les certitudes, pour instiller le doute – fût-ce à la manière d'un poison. La réversibilité qui caractérise *Soumission* en est une manifestation extrême, et qu'on peut juger dangereuse. Ostentatoirement mis en scène, l'auteur, en réalité, s'absente. Le lecteur, au contraire, sera sommé de réfléchir, de prendre ses responsabilités. Rien ne lui permettra d'aliéner à peu de frais sa propre conscience. Rien, nulle autorité : il restera, malgré lui, insoumis.¹⁰¹

⁹⁸ Arno Widmann, „Wir schaffen uns selbst ab: Michel Houellebecqs ‚Unterwerfung‘ und der Terror von Paris“, Berliner Zeitung, 15. November 2015, www.berliner-zeitung.de/kultur/sote--michel-houellebecq-wir-schaffen-uns-selbst-ab,10809150,32422002.html.

⁹⁹ André Breton, „Qu'est-ce que le surréalisme“, zit. nach Marc Eigeldinger, „André Breton et la lecture de Huysmans“, in *Mythologie et intertextualité* (Genève: Slatkine, 1987), 157–170, 160.

¹⁰⁰ Houellebecq, *Soumission*, 15.

¹⁰¹ Agathe Novak-Lechevalier, „‚Soumission‘, la littérature comme résistance“, *Libération*, 1. März 2015, http://next.liberation.fr/culture/2015/03/01/soumission-la-litterature-comme-resistance_1212088.

Die Poetik der Als-Ob-Konversion nennt Novak-Lechevalier ‚réversibilité‘, der Roman ist gewissermaßen ein Diskursmobile, Houellebecq autorisiert keine Position und führt sie alle vor, in paradoxer Weise verlangt der Text, der doch Abschaffung von Freiheit, Schließung der offenen Gesellschaft erzählt, damit eine aufklärerische Mündigkeit des Lesers, in keine der Fallen zu tappen. Das macht sein Erregungspotenzial als Skandalroman aus. Mit Blick auf die Jungfrau von Rocamadour feiert *Soumission* eine Zeit vor der Individualisierung der Moderne und leistet als Roman doch das Gegenteil:

Le jugement moral, le jugement individuel, l'individualité en elle-même n'étaient pas des notions clairement comprises par les hommes de l'âge roman, et je sentais moi aussi mon individualité se dissoudre, au fil de mes rêveries de plus en plus prolongées devant la vierge de Rocamadour.¹⁰²

Emmanuel Carrère hat im Januar 2015 in *Le Monde* den Roman seines Kollegen verteidigt. Wenn auch die Konversion des Protagonisten aus „opportunistischen Gründen“ erfolge, sei es kein zynisches Buch, sondern kehre radikal die Perspektiven um:

Ce que nous redoutions le plus, c'est ce qui, une fois passé de l'autre côté, nous semblera le plus désirable – au point qu'on s'étonnera de pas l'avoir désiré plus tôt. Ce renversement radical des perspectives, c'est ce qu'en termes religieux on appelle une conversion, et en termes historiques un changement de paradigme. C'est de cela que parle Houellebecq, il ne parle jamais d'autre chose, il est pratiquement le seul à en parler, du moins à en parler ainsi, comme s'il avait accès aux livres d'histoire du futur – à supposer qu'il y ait encore des livres d'histoire, et un futur –, et c'est pour cela que nous le lisons tous, médusés.¹⁰³

Die Als-Ob-Konversion ist bei Carrère wie Houellebecq nicht nur Thema, sondern auch erzählökonomisch umgesetzt. Während Carrère in *Royauté* anhand seiner eigenen Person erzählt, eine temporäre Hinwendung zum Katholizismus nachträglich erkundet und damit die Möglichkeit einer subjektiven Religion in der Moderne mit der Distanz der impassibilité reflektiert, wird in Houellebecqs *Soumission* die objektive Religion als intertextuell-historische Parallelisierung des politischen Katholizismus in Frankreich um 1900 und islamischer Transformation eines dekadenten Europa als doppelte Unmöglichkeit der Bekehrung vorgeführt. Beide Werke

¹⁰² Houellebecq, *Soumission*, 167.

¹⁰³ Emmanuel Carrère, „Un roman d'une extraordinaire consistance romanesque“, *Le Monde*, 9. Januar 2015, www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/06/emmanuel-carrere-la-resistance-n-interesse-pas-houellebecq_4550129_3260.html.

verzichten auf den metaphysischen Wahrheitsanspruch des Konvertiten, entziehen sich der Opposition von Säkularismus vs. Orthodoxie und geben so den europäischen Glaubenskonflikten des 21. Jahrhunderts eine Form.

Artikel

<i>Harraga</i> dans la littérature francophone	201
Boualem Sansal, Tahar Ben Jelloun, Mathias Enard et Marie NDiaye Désirée Schyns	
Die Erotika eines eigensinnigen Surrealisten: Paul Nougé	219
Pierre Halen	

Harraga dans la littérature francophone

Boualem Sansal, Tahar Ben Jelloun, Mathias Enard et Marie NDiaye

Désirée Schyns (Gent/Gand)

RÉSUMÉ : Le présent article offre une analyse de l'immigration clandestine représentée en fiction. Je commenterai quatre productions romanesques francophones qui évoquent la recherche d'une vie meilleure en Europe par des personnages des pays du Sud, à savoir l'Algérie (Boualem Sansal), le Maroc (Tahar Ben Jelloun et Mathias Enard), et un pays d'Afrique subsaharienne qui ne sera nulle part mentionné (Marie NDiaye). Nous allons voir que Sansal se sert de la fiction pour dénoncer surtout la situation socio-politique en Algérie qui fait que tant de jeunes veulent quitter le pays. Tahar Ben Jelloun et Mathias Enard ont recours à des références intertextuelles afin de replacer le sujet de l'immigration clandestine dans un contexte plus large, et notamment de critiquer les relations coloniales et d'établir un lien avec le passé. Quant à Marie NDiaye, elle interpelle le lecteur en donnant un témoignage déchirant de l'errance de son personnage, mais en même temps insère des éléments fantastiques qui créent une distance esthétique et affective par rapport à l'expérience migratoire.

MOTS CLÉS : immigration clandestine ; littérature francophone ; littérature postcoloniale ; Sansal, Boualem ; Ben Jelloun, Tahar ; Enard, Mathias ; NDiaye, Marie

SCHLACWÖRTER : Illegale Immigration ; Migration ; Frankophone Literatur ; Postcolonial Studies ; Sansal, Boualem ; Ben Jelloun, Tahar ; Enard, Mathias ; NDiaye, Marie

Mon ami camerounais Flaubert dit « j'arrive » pour partir et « nous sommes ensemble » quand il quitte quelqu'un. Une façon de conjurer le sort. Dans ce roman, ceux qui partent ne pensent pas revenir et quand ils quittent une personne, c'est pour toujours [...].¹

Introduction

Le monde francophone a produit depuis 2000 diverses représentations cinématographiques et théâtrales des tragédies qui continuent à se dérouler

⁰ Cet article se base sur une conférence donnée le 8 septembre 2014 au Frankreich-Zentrum de l'Université Albert Ludwig de Fribourg, dans le cadre de l'université d'été : « Tendances actuelles de la littérature française ». Je remercie Sophie Bertho de m'avoir invitée et Philippe Noble d'avoir relu mon texte.

¹ L'exergue de : Tahar Ben Jelloun, *Partir* (Paris : Editions Gallimard, 2006), en italiques dans le texte.

aux portes de la forteresse Europe, où les immigrés essaient en vain d'atteindre notre continent européen. En 2008, Ariane Mnouchkine réalise *Le dernier caravansérail*, spectacle mis en scène à l'ancienne Cartoucherie à Paris avec Le Théâtre du soleil. Il s'agit de la représentation de l'odyssée d'immigrés, utilisant des moyens stylisés comme des draps qui évoquent la mer. La pièce de Mnouchkine est l'adaptation théâtrale du film qu'elle réalisa en 2006 sur le sujet de l'immigration clandestine qui, aujourd'hui plus que jamais, est au centre des préoccupations majeures des Européens. L'immigration clandestine et l'arrivée de 100.000 personnes depuis le début de 2015, pose un défi à l'UE et déchire l'Europe². Avec le film HARRAGAS (2010) le metteur en scène franco-algérien Merzak Allouache donne une image réaliste d'Algériens qui veulent quitter leur village natal sur une embarcation de fortune à la recherche d'une meilleure vie en Espagne. Dans LA PIROGUE (2012) de Moussa Touré, film basé sur le roman *Mbèkè mi. A l'assaut des vagues de l'Atlantique* (2008) d'Abasse Ndione, il s'agit d'immigrés du Sénégal.³

La représentation littéraire du drame de l'aventure clandestine qui se transforme trop souvent en une mésaventure tragique et meurtrière a commencé plus tôt, vers le milieu des années 90⁴. Tandis que le décompte macabre de leurs naufrages et la chronique de leurs errements continuent de faire les titres des médias, les clandestins sont devenus des figures littéraires. Dans l'introduction d'un recueil d'essais de chercheurs sur le texte maghrébin et l'immigration clandestine, Najib Redouane note que les écrivains qui évoquent le sujet en fiction veulent donner une dimension humaine à ces drames en racontant la vie qui se cache derrière les statistiques et les faits divers des médias. Pour ces écrivains,

² Cf. Philippe Bernard, Joëlle Stolz, Jean-Pierre Stroobants, « L'Europe se déchire sur le sort des migrants », *Le monde*, 15 juin 2015, http://abonnes.lemonde.fr/europe/article/2015/06/25/l-europe-se-dechire-sur-le-sort-des-migrants_4661600_3214.html?xtmc=immigration_clandestine&xtcr=7.

³ Catherine Mazouric recense encore d'autres films entre fiction et documentaire, cf. *Mobilités d'Afrique en Europe : récits et figures de l'aventure* (Paris : Karthala, 2012), 19.

⁴ Par exemple : Nasser-Eddine Bekkali-Lahbil, *Le détroit, ou le voyage des vaincus* (1995) ; Mahi Binebine, *Cannibales* (1999) ; Fawzi Mellah, *Clandestin en méditerranée* (2000) ; Youssouf Amine Elalamy, *Les clandestins* (2001) ; Salim Jay, *Tu ne traverseras pas le Détroit* (2001) ; Mohamed Terriah, *Les « Harragas » ou les barques de la mort* (2002) ; M.D. Yousef, *Je rêve d'une autre vie* (2002), cf. : *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, dir. par Najib Redouane (Paris : L'Harmattan, 2008). Cf. aussi : Catherine Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe : récits et figures de l'aventure* (Paris : Editions Karthala 2012).

[...] il ne faut pas garder le silence sur un drame quasi quotidien qui emporte plus de vies et fait plus de ravages qu'une guerre. Pour éviter que cette souffrance et cette déchirure ne tombent dans une sorte d'indifférence quotidienne et de fatalité anesthésiante, et pour agir contre l'arbitraire et l'intolérable, ils retracent dans leur productions romanesques des histoires de ces abusés des pays du Sud qui se fixent une vie meilleure pour but, en prenant l'Europe pour ultime étape du voyage.⁵

Dans ce qui suit, j'aimerais commenter quatre productions romanesques francophones qui évoquent la recherche d'une vie meilleure en Europe par des personnages des pays du Sud, à savoir l'Algérie (Boualem Sansal), le Maroc (Tahar Ben Jelloun et Mathias Enard), et un pays d'Afrique subsaharienne qui ne sera mentionné nulle part (Marie NDiaye). Il est important de signaler que ces quatre fictions ne sont qu'une petite partie de l'immense quantité de productions qui a vu le jour à partir de la deuxième moitié des années 90. Toutes témoignent des conséquences humaines de l'édification de la forteresse Europe. De plus les romans dont j'aimerais parler ont tous été publiés chez des maisons françaises d'envergure. Comme le montre Catherine Mazauric, il existe aussi maintes publications chez des maisons d'édition du Maghreb et d'Afrique subsaharienne⁶.

Le désir de partir et l'exil intérieur

Harraga, le quatrième roman de l'écrivain algérien francophone Boualem Sansal⁷, raconte l'histoire de Lamia, pédiatre, qui vit seule dans une villa sur les hauteurs d'Alger. Elle désespère de retrouver son frère Sofiane qui a « brûlé les routes » pour tenter sa chance en Europe. Le terme *harraga* est un néologisme fréquemment utilisé dans la presse algérienne. Najib Redouane explique que le mot renvoie à deux mots du langage des rues, *haragas* : ceux qui sniffent, anesthésient leur mémoire, brûlent leur moi intérieur et *chankaras* : ceux qui brûlent les frontières internes, leur village, leur territoire, pour fuir vers d'autres horizons :

Ce néologisme, apparu vers les années 90, désigne donc tous ceux qui tentent de partir en Europe, sans papiers, brûlant tout ce qui les rattache à leur passé, s'imaginant qu'ils peuvent jouer sur l'anonymat pour éviter toute expulsion

⁵ Redouane, *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, 17.

⁶ Mazauric, *Mobilités d'Afrique en Europe*.

⁷ Boualem Sansal, *Harraga* (Paris : Editions Gallimard, 2005).

vers leur pays d'origine, le cas échéant. Sans papiers, ils peuvent prétendre provenir de pays avec lesquels il n'y a pas d'accords de rapatriement.⁸

Le contexte socioculturel du roman de Boualem Sansal est affecté par des bouleversements, tels la colonisation française, le processus de la décolonisation, les nouveaux régimes qui ont gouverné l'Algérie après l'indépendance et enfin le terrorisme qui a frappé de plein fouet la société algérienne dans les années quatre-vingt-dix et jusqu'à nos jours.

C'est à travers le destin inconnu du frère de Lamia, le personnage principal, que Sansal évoque l'immigration. Il a quitté le pays sur une embarcation de fortune comme des milliers d'autres et personne ne sait s'il est encore en vie. A-t-il trouvé la mort en mer ? Lamia tente en vain d'avoir des informations sur son sort, mais l'administration à Alger ne donne jamais aucun renseignement. A travers les scènes burlesques qui se déroulent dans un bureau de l'association algérienne pour l'aide aux familles, la recherche et la réintégration des jeunes en détresse portés disparus dans l'immigration clandestine, Sansal donne une critique venimeuse de l'indifférence du gouvernement algérien, qui reste sourd au sort tragique des jeunes qui quittent le pays et disparaissent.

C'est par l'intermédiaire d'un film documentaire de la chaîne franco-allemande *Arte* qui traite justement de ce sujet, que Sansal évoque la réalité de l'immigration clandestine. Ce documentaire retrace le parcours des *harragas* depuis le début de leur périple périlleux et évoque leur espoir d'un avenir meilleur qui les attendrait là-bas, de l'autre côté de la mer. Lamia raconte ce qu'elle a vu à la télévision, permettant ainsi au lecteur de se faire une image concrète de la réalité des milliers de migrants. Ce fragment constitue une mise en abîme par laquelle Sansal insère la réalité documentaire dans un roman. On pourrait dire aussi que le documentaire joue le rôle du messager dans la tragédie classique.

L'auteur semble s'identifier à Lamia, qui se trouve en situation d'exil intérieur. Dans un entretien à la radio suisse romande, Sansal a déclaré :

Harraga c'est partir, brûler la route au sens symbolique du terme, alors il y a l'aspect réel donc géographique, on quitte l'Algérie pour venir en France ou ailleurs, mais il y a aussi l'exil intérieur, il y a aussi ceux qui brûlent la route,

⁸ Najib Redouane, *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, 18. Cf aussi : Marie Nelle, « Harraga, la jeunesse désenchantée d'Algérie », *Le Monde*, 7 avril 2009, http://abonnes.lemonde.fr/afrique/article/2009/04/07/harraga-la-jeunesse-desenchantee-d-algerie_1177663_3212.html?xtmc=harraga&xtcr=12.

qui rompent avec la vie dans leur pays, s'enferment dans la solitude, ils vivent en cercle fermé.

Lamia vit dans un isolement d'autant plus grand que la société avec ses archaïsmes, ses inégalités surtout envers les femmes, et son islamisme lui inspirent de la méfiance et ne font que renforcer cette solitude. Lamia trouve refuge dans sa grande maison de Rampe Vallée, vieille de deux siècles et chargée de souvenirs. Sansal évoque l'histoire de l'Algérie et de ses divers occupants à travers cette vieille maison qui a été habitée par un Turc, par un pied noir, par une famille juive d'Algérie. La maison accumule donc plusieurs strates de l'histoire de l'Algérie et Sansal semble vouloir souligner l'hétérogénéité de cette histoire. Le roman traite donc principalement de l'exil intérieur de Lamia, causé par le dysfonctionnement d'un pays et du mal de vivre en Algérie. Ceux qui restent sont des « prisonniers ».

Selon Lamia, l'Algérie de tous les jours est en proie à la malédiction islamiste, à l'indifférence des puissants, et à la mal-vie. Pendant une sortie de Lamia et de Chérifa, l'amie du frère disparu, apparaît au grand jour ce qui sépare Lamia de la jeune femme. Lamia veut lui montrer des œuvres d'art au Musée des antiquités et des beaux-arts à Alger. Ces œuvres symbolisent le lien avec l'Histoire de l'Algérie, celle de la colonisation et de l'époque romaine. Mais pour les jeunes comme Chérifa, ce lien est rompu. Lamia commente :

Et tout à coup, j'ai vu dans son regard la question qui allait me scier les jambes et me faire abandonner ma pédagogie : « Et là, qu'est-ce qu'on est venu faire ? » Le charme était rompu. Nous avons erré dans la tristesse, tête baissée, traversant les siècles et les civilisations, sans que rien ne vienne nous alerter, nous amener à poser la question cruciale : « Qu'est-ce que cela fait chez nous ? » Les salles étaient désertes, elles disaient le vide qui date, l'absence d'âme, la relégation. Les tableaux, les statues, les objets d'art, les pierres, les estampes avaient des airs de vieilleries arrangées par de vagues greffiers éreintés par la routine. Le beau n'est beau que si on le sait. Nous sommes passées à côté et nous nous sommes retrouvées dehors, sous le soleil, misérables, éblouies, fatiguées, déçues.⁹

Lamia peut survivre parce qu'elle arrive à se connecter au passé millénaire et hétérogène de l'Algérie, mais la jeune génération ne trouve aucune consolation, aucun enseignement dans les œuvres d'art qui constituent l'héritage du colonialisme. Sansal suggère que c'est une des causes à l'aspiration au dé-

⁹ Sansal, *Harraga*, 147–8, c'est moi qui souligne.

part. Les positions critiques de l'écrivain vis-à-vis de l'Algérie sont connues.¹⁰ Comme l'a noté Catherine Mazauric, Sansal n'évoque pas tant les drames de l'immigration clandestine qu'il ne dénonce la situation socio-économique de son pays. Avec *Harraga* il fait un « examen clinique » de la société algérienne¹¹. Ali Chibani écrit dans la même veine que Sansal a besoin de rendre compte de « ce qui fonde le malheur algérien, notamment son Histoire »¹².

La poursuite des relations de pouvoir entre colonisateur et colonisé

Dans *Partir*¹³, l'auteur de *La nuit sacrée* et de *Cette aveuglante absence de lumière* reste fidèle à son adage que le roman est la seule voie par laquelle on peut évoquer la souffrance humaine. Tahar Ben Jelloun aborde les conséquences désastreuses de l'immigration et critique la situation politico-sociale qui prévaut dans son pays natal, le Maroc. Sur l'autre rive de la Méditerranée, toute une génération de jeunes n'a aucun futur. 50 % de la population du Maroc a moins de trente ans. Ben Jelloun décrit une société corrompue et hypocrite, pleine de tabous sexuels, où les jeunes ne peuvent pas respirer ni aspirer à se développer. Dès lors, ils se vouent à des trafiquants sans scrupules qui se font payer cher pour organiser la traversée jusqu'en Espagne. Ben Jelloun suit une vingtaine de personnages et décrit leur destin dans 40 chapitres brefs (entre 5 et 9 pages). Chaque fois le narrateur omniscient se concentre sur un autre personnage. Un jeune homme qui s'appelle Azel revient le plus souvent dans le récit et sera le mieux caractérisé. Il est juriste de formation et a été tabassé à Tanger parce qu'il osait défier un des trafiquants maffieux qui s'enrichit grâce à l'immigration clandestine vers l'Espagne. C'est Miguel, un homosexuel aisé qui le soigne, qui lui procure un permis de séjour temporaire et lui offre de loger chez lui, dans sa belle maison de Barcelone. Il va sans dire qu'Azel paye le prix de cette nouvelle liberté : il sera l'esclave sexuel de son maître Miguel.

Avec le personnage de Miguel, Ben Jelloun fait référence aux écrivains et artistes américains des années 50 du siècle précédent. Les « American beatniks » profitaient de la liberté des mœurs dans la Zone Internationale de Tan-

¹⁰ Boualem Sansal, « Algérie, pays du mal-vivre », *Le Monde*, 28 mars 2009, consulté le 24 juillet 2015.

¹¹ Mazauric, *Mobilité d'Afrique*, 47.

¹² Ali Chibani, « La vieille maison », *La plume francophone*, 31 octobre 2008, <http://la-plume-francophone.com/2008/10/31/boualem-sansal-harraga>, consulté le 24 juillet 2015.

¹³ Tahar Ben Jelloun, *Partir* (Paris : Editions Gallimard, 2006).

ger, dont le statut était géré à l'époque par huit nations.¹⁴ Paul et Jane Bowles, Truman Capote, Gore Vidal et Tennessee Williams vivaient tous à Tanger. Le narrateur de *Partir* évoque le tourisme sexuel d'une façon cynique :

Ces gens-là, ils veulent tout, des hommes et des femmes du peuple, des jeunes en bonne santé, de préférence de la campagne, ne sachant ni lire ni écrire, les servant le jour puis les niquant la nuit. Service complet, et entre deux petits coups, une pipe de kif bien bourrée pour que l'Américain écrive ! Il leur dit, raconte-moi ta vie, j'en ferai un roman, tu auras même ton nom sur la couverture, tu ne pourras pas le lire mais ça ne fait rien, tu es écrivain comme moi, sauf que toi on dira c'est un écrivain analphabète, c'est exotique, je veux dire étrange, mon ami ! Il lui dit ça sans parler d'argent, parce qu'on ne parle pas de ça, quand on est au service d'un écrivain, enfin.¹⁵

Cette citation est une référence implicite à la relation entre Paul Bowles et Mohamed Choukri¹⁶. Le roman de Choukri *Le pain nu* a été publié en 1980 dans une traduction de Tahar Ben Jelloun.¹⁷ Paul Bowles avait incité Choukri à coucher sur le papier, en arabe, ses années pleines d'errance, de dénuement et de pauvreté, de séjours en prison et d'une vie comme prostitué. En 1973, l'écrivain américain a publié l'histoire de la vie de son protégé sous le titre *For bread alone* dans une traduction/adaptation anglaise. «Le conflit autour de l'appropriation de l'histoire de la vie de Choukri ainsi que de sa déformation est depuis longtemps sujet de controverses.»¹⁸ Dans la citation ci-dessus, Ben Jelloun règle son compte avec Bowles qui, tout comme Miguel, a profité de l'impuissance et de la pauvreté du jeune marocain. Ben Jelloun met en scène son récit à partir de la perspective de l'ancien colonisé Azel, mais aussi d'une perspective occidentale. En effet, pour beaucoup d'Occidentaux, Tanger évoque le tourisme sexuel international et un *lifestyle* homosexuel, incarné dans le roman par Miguel. Ainsi, Tanger devient une arène du désir homosexuel où l'ancien colonisé et l'ancien colonisateur se rencontrent : «Tangier serves as an arena where indigenous trajectories of desire encounter the returned gaze of the Western (gay) male, the ex-colonizer/surrogate

¹⁴ Ahmed Idrissi Alami, «Dialects of Desire, Victimhood and Postcolonial Migrance in Tahar Ben Jelloun's "Leaving Tanger"», *South Central Review* 30, 2 (2013) : 1-31, ici : 4.

¹⁵ Ben Jelloun, *Partir*, 47.

¹⁶ Cf. Mechthild Gilzmer, «Entre réalité et fiction : le roman "Partir" de Tahar Ben Jelloun», in *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, dir. par Najib Redouane (Paris : L'Harmattan, 2008), 235-55, ici 239.

¹⁷ Gilzmer, «Entre réalité et fiction», 239.

¹⁸ Gilzmer, «Entre réalité et fiction», 239.

father ». ¹⁹ Dans une poursuite des (anciennes) relations coloniales, l'immigré Azel est forcé de jouer un rôle dans les phantasmes orientalistes de son maître.

Il aimait la peau mate des Marocains, leur maladresse, mot qu'il utilisait pour parler de leur ambiguïté sexuelle. Il aimait leur disponibilité, qui marquait l'inégalité dans laquelle les liens se tissaient. ²⁰

Si Azel a réussi le passage tant souhaité vers l'Occident, il s'est ruiné d'un point de vue moral et psychique à cause de la servilité sexuelle et de ses doutes concernant son identité sexuelle. Désormais il est dépendant de drogues et d'alcool et sa relation avec Miguel se termine mal. Comme il n'a pas de travail, il ne pourra pas renouveler son permis de séjour. Désespéré, il devient un indicateur de la police espagnole et trahit des Frères musulmans qui recrutent parmi les immigrés démunis pour grossir leurs rangs. Il sera assassiné par un des Frères musulmans, par vengeance.

Bowles, Choukri et Genet ne sont pas les seules références intertextuelles dans *Partir*. Par le biais du surnom du personnage Camerounais Flaubert, le roman débute par une référence à *Madame Bovary*. Nicoletta Pireddu a écrit que Tahar Ben Jelloun fait un parallèle explicite entre Emma Bovary, rêvant d'un amoureux idéal qui remplacerait Charles, et l'immigré qui désire une vie plus belle et plus réussie en Europe. ²¹ L'écrivain néerlandais d'origine surinamienne Anil Ramdas note dans un de ses essais que les immigrés incarnent « Emma à la perfection » et le pays qu'ils aimeraient quitter est comparé à Charles ²². Grâce à leurs lectures, les futurs immigrés distillent un monde idéal qui se situe ailleurs. En lisant des romans d'écrivains néerlandais au lycée, le jeune Ramdas rêvait au Surinam d'une vie idéale aux Pays-Bas.

¹⁹ Idrissi Alami, « Dialects of Desire », 6.

²⁰ Ben Jelloun, *Partir*, 46.

²¹ Nicoletta Pireddu, « A Moroccan Tale of an Outlandish Europe : Ben Jelloun's Departure for a double exile », *Research in African Literatures* 40, 3 (2009) : 16–36, ici : 18.

²² Anil Ramdas, *De papegaai, de stier en de klimmende bougainvillea* (Amsterdam : De Bezige Bij, 2000), 108 : « Waarom zeg ik nu dat migranten perfecte Emma's zijn ? » (« Pourquoi est-ce que je dis maintenant que les immigrés incarnent Emma à la perfection ? » [ma traduction, D.S.]).

Savoir lire, c'est vouloir partir ?

Si le roman *Partir* n'est mentionné nulle part, le roman *Rue des voleurs*²³ de Mathias Enard montre beaucoup de parallèles avec celui de Ben Jelloun, publié six ans plutôt. Dans les deux romans, Tanger est la ville maudite que les personnages veulent quitter, une ville que le lecteur connaîtra surtout grâce à la vue sur les ferrys à l'horizon, qui vont à Tarifa en Espagne par le Détroit de Gibraltar. Le Détroit n'a que 14 kilomètres de largeur et le pays idéal semble à portée de main. Tout comme Azel, Lakhdar, le héros d'Enard, sera impliqué malgré lui dans les actions de musulmans radicaux. Azel est assassiné par un Frère musulman et Lakhdar devient un assassin en voulant empêcher un acte terroriste à Barcelone.

De même que Ben Jelloun, Enard réfère implicitement à Choukri. Avant son passage en Espagne, Lakhdar erre à Tanger et Casablanca, n'a rien à manger et vend son corps à des hommes. Tout comme Choukri, Lakhdar sera emprisonné. Aussi bien Ben Jelloun qu'Enard dénoncent le manque de perspectives d'avenir au Maroc, critiquent le chômage et l'hypocrisie sexuelle.

Cependant, les romans divergent en ce qui concerne la narration et la perspective. Dans *Rue des voleurs* il s'agit d'un narrateur focalisant, la perspective passe par lui et le lecteur perçoit l'univers fictionnel et les autres personnages par ses yeux. Dans *Partir* on a un narrateur omniscient dont la vision et la perception ne sont pas limitées par un seul personnage. Chez Enard, les références intertextuelles se réalisent grâce à Lakhdar, jeune homme qui a appris tout seul le français grâce à la lecture de polars, et qui a appris l'arabe au cours de ses pérégrinations²⁴. On dirait que l'auteur français s'est une fois de plus inspiré de Choukri, qui lui aussi a appris l'arabe à un âge tardif et a développé une passion pour la littérature. Grâce à la passion littéraire de Lakhdar, *Rue des voleurs* est, tout comme *Partir*, un roman sur la lecture. Cependant Azel, le personnage de Ben Jelloun, ne lit pas : le désir d'une vie meilleure est nourri par le narrateur omniscient. Enard quant à lui ne réfère pas à Flaubert, mais à Ibn Batouta (1304–1369), natif de Tanger, qui à l'âge de 22 ans, en 1325, commence une expédition vers la Mecque. Il revient 29 ans plus tard, après avoir passé par plusieurs continents et voyagé entre l'Afrique de l'Ouest, l'Espagne,

²³ Mathias Enard, *Rue des voleurs* (Arles : Actes Sud, 2012).

²⁴ Il est intéressant de relever que Mathias Enard est arabisant. Il a traduit entre autre une anthologie de textes obscènes et érotiques écrits par Mohamed ibn Mansûr al-Hilli. Cf. J. Landau, « Épître de la queue, suivi de douze séances salées de Mohamed ibn Mansûr al-Hilli », *Abstracta Iranica* 26 (2003) : 2–3.

l'Inde, la Chine et les Maldives. A la demande du sultan de Fez il dicte ses souvenirs et c'est ainsi que nous disposons aujourd'hui, et grâce à plusieurs traductions, d'un des récits de voyage les plus connus de l'histoire²⁵. Au cours du roman, Lakhdar s'identifie de plus en plus à son concitoyen célèbre. A la fin de *Rue des voleurs*, quand Lakhdar est en prison pour avoir assassiné un islamiste, il met un lien direct entre le quatorzième siècle, l'époque de Batouta, et l'actualité. Dans le passage suivant, on pourrait, par exemple, remplacer « la Grande Peste » par « la guerre » et « actes terroristes » :

Sur le chemin de retour, Ibn Batouta repasse en Syrie ; il cherche à y rencontrer son fils, né peu de temps après son départ de Damas, vingt ans auparavant – le pays est alors décimé par la Grande Peste, deux mille quatre cents personnes y meurent chaque jour et, de Gaza à Alep, la région est dévastée par l'épidémie ; le fils d'Ibn Batouta est mort lui aussi. Le voyageur apprend par un vieil homme originaire de Tanger auquel il demande des nouvelles du pays que son père a quitté ce monde quinze ans auparavant et que sa mère vient de décéder, là-bas en Occident. Puis il rejoint Alexandrie, où la peste fait mille cent morts en une seule journée, puis Le Caire, où vingt mille personnes, raconte-t-il, ont péri ; plus aucun des Cheikhs qu'il avait rencontrés à l'aller n'est encore en vie. Il rejoint le Maroc et passe par Tanger pour se recueillir sur la tombe de sa mère, avant de s'installer définitivement à Fès. Aujourd'hui que la peste est là de nouveau, que son souffle gronde sur grande partie du monde [...].²⁶

Le Sud comme refuge ?

Comme immigrés clandestins, Azel et Lakhdar n'ont aucune possibilité de construire une nouvelle relation avec l'endroit où ils habitent, après avoir traversé des barrières géographiques et linguistiques. Ils vivent en marge de la société, il n'est pas question pour eux « d'intégration » dans le pays d'arrivée. Dans ce qui suit, j'aimerais voir comment les auteurs représentent la relation avec le Maroc que leurs protagonistes ont quitté. Y a-t-il un désir de retour ?

A deux reprises Ben Jelloun met en scène un retour. La première fois, il a recours à un procédé littéraire : le journal intime du père de Miguel, que celui-ci trouve en préparant son déménagement. Ayant toutes les deux occupé le Maroc, l'Espagne et la France partagent une histoire commune d'occupation coloniale. Le protectorat espagnol au Maroc joua un rôle important pen-

²⁵ J'ai consulté, Ibn Battoeta, *De reis*, gekozen, uit het Arabisch vertaald en van aantekeningen voorzien door Richard van Leeuwen (Amsterdam/Leuven : Uitgeverij Bulaaq, 1997).

²⁶ Enard, *Rue des voleurs*, 251, c'est moi qui souligne.

dant la guerre civile d'Espagne, puisque la garnison de Melilla était la base à partir de laquelle Franco a pu débarquer en Andalousie pour se soulever contre le gouvernement républicain. Les troupes « maures » encore appelées « *los regulares* » se composaient essentiellement de musulmans marocains²⁷. Ben Jelloun nous emmène en 1951, lorsque Tanger jouissait d'un statut international. La nuit, le père de Miguel s'enfuit d'Espagne dans une embarcation de fortune via le Détroit de Gibraltar et gagne le Maroc en compagnie d'autres *persona non grata*. Comparé à Azel, il fait le voyage en sens inverse. Tout comme Azel, ce père n'avait aucune perspective dans son pays en 1951, non pas à cause de la situation économique, mais de la dictature de Franco. Ben Jelloun suggère-t-il avec ce passage (dans les deux sens du terme) que la migration du Sud vers le Nord n'est pas une fatalité ? Le Sud, semble-t-il dire, peut aussi jouer le rôle de refuge, comme le Nord aujourd'hui. Dans le journal du père de Miguel, nous lisons :

*24 juin 1951 : Je me trouve à Rabat dans une chambre de l'Hôtel Balima. C'est notre service consulaire qui nous a installés dans cet hôtel en attendant que l'enquête soit terminée. Nous sommes dix, dix Espagnols à être montés sur une petite barque au port de Tarifa la nuit du 22 au 23 juin. Il y a José l'imprimeur renvoyé pour avoir osé parler de syndicat, son frère Pablo le journaliste surveillé par la police, Juan l'avocat interdit d'exercer son métier, Balthazar le poète qui ne trouve pas d'éditeur, Ramon le libraire combattu par les éditeurs et journaux franquistes, Ignacio l'étudiant en médecine fâché avec ses parents, Pedro l'ambulancier, juif pratiquant et plusieurs fois persécuté, Garcia le barman, André un écrivain français installé en Espagne et qui se dit espagnol. Nous sommes tous des communistes, des militants antifranquistes, nous sommes tous passés par la prison.*²⁸

La ville de Tanger en 1951 évoquée par Ben Jelloun ressemble à la ville de Barcelone dans *Partir*, par exemple par la présence d'indicateurs travaillant pour les différentes puissances comme la France, l'Espagne et la Grande-Bretagne, qui géraient alors le statut international de Tanger. Comme nous l'avons vu, Azel est devenu indicateur malgré lui et travaille pour la police espagnole, ce qui mène à sa mort.

Le retour comme utopie

Le second retour que l'écrivain marocain met en scène a lieu à la fin du roman. « Tahar Ben Jelloun évoque comment les migrants prennent le chemin

²⁷ Cf. Eloy Martín Corrales, « Maurophobie/islamophobie et Maurophilie/islamophilie dans l'Espagne du XXI^e siècle », *Revista CIDOB d'Afers Internacionals* 66–77 (2004) : 241–54, ici : 245.

²⁸ Ben Jelloun, *Partir*, 202, en italique dans le texte.

inverse à celui de la réalité : ils quittent leur exil et viennent prendre le bateau pour retourner chez eux. »²⁹ C'est un procédé comparable à un *deus ex machina*, un retour imaginaire qui n'a aucun rapport avec la diégèse. Ben Jelloun décrit une utopie, un voyage métaphorique vers une destination inconnue. Le temps et l'espace ont été suspendus, des personnages comme Flaubert, un immigré camerounais, ou Emile Zola, bibliothécaire à Douala, montent avec Don Quichotte, qui risque de venir en retard, parce que ses papiers ne sont pas en ordre, sur un bateau magique qui les attend à Tarifa. Le dernier personnage qui s'embarque est une vieille connaissance dans l'œuvre de Ben Jelloun : il s'agit de Moha, « le sage fou, le bouffon, l'homme-arbre »³⁰, « madman-philosopher-prophet »³¹. Il apparaît cette fois-ci sous l'image de l'homme-arbre et porte sur lui des permis de séjour, qui tombent comme de la manne :

L'arbre se secoue, des feuilles tombent de ses branches, ce sont des feuilles encore vertes, des cartes d'identité de plusieurs pays, des cartes de toutes les couleurs, des passeports, des papiers administratifs et quelques pages d'un livre écrit dans une langue inconnue. De ces pages des milliers de syllabes sortent soudain, volent en direction des yeux des agents et finissent par les aveugler. Puis les lettres forment ensemble une banderole sur laquelle on peut lire : « *La liberté est notre métier* ». Sans attendre la réponse des agents, l'arbre monte dans le bateau et vient s'installer à côté de Don Quichotte, à qui le capitaine demande à voix basse qui est ce personnage.³²

Les immigrés qui s'embarquent et qui n'ont rencontré que des désillusions en Espagne, idéalisent leur pays natal, ou continuent de penser qu'ils trouveront toujours mieux ailleurs. Ben Jelloun, qui s'est exilé du Maroc et vit en France, commente le statut ambivalent de l'immigré de la façon suivante :

In France he dreams of the country he left behind. In his own country he dreams of France. Between a host country that is hostile and a native land that is indifferent, he humps back and forth a bag full of small possessions and grand illusions.³³

Jelloun nous quitte avec ce bateau plein d'immigrés qui portent des noms d'auteurs renommés.

²⁹ Gilzmer, « Entre réalité et fiction », 251.

³⁰ Ben Jelloun, *Partir*, 265.

³¹ Pireddu, « A Moroccan Tale of an Outlandish Europe », 28.

³² Ben Jelloun, *Partir*, 266.

³³ Cité par Pireddu, « A Moroccan Tale of an Outlandish Europe », 29.

Le retour dans un cercueil

Chez Enard le retour est moins utopique et plus lugubre. Après son arrivée sur le territoire espagnol, Lakhdar trouve aux environs d'Algéciras un emploi chez *señor Cruz* qui gère une entreprise de pompes funèbres. Il doit s'occuper des dépouilles de naufragés qui voulaient atteindre l'Espagne par le Détroit de Gibraltar. Les victimes échouent sur la côte espagnole entre le Sud-Ouest de Cadix et Almeria et c'est la Guardia Civil qui s'en charge. Lakhdar doit les « déballer, les tirer de leurs sacs plastique, un masque sur le nez »³⁴, et placer leurs restes dans une bière. Les dépouilles qu'on ne pourra plus identifier seront enterrées au frais de l'Etat dans un cimetière des environs. Cependant, les restes identifiables seront emmenés « chez eux » par *señor Cruz* qui prend le ferry jusqu'à Tanger, puis la voiture à l'intérieur du pays pour rendre les restes aux proches. Par le biais de ce retour sinistre, Enard évoque la réalité et l'actualité des migrants qui trouvent la mort pendant la traversée : il veut leur donner un visage. Un jour, M. Cruz est revenu avec une cargaison de dix-sept morts après qu'une *patera* avait chaviré au large de Tarifa. Lakhdar nous interpelle pour que cette souffrance ne tombe pas dans une sorte d'indifférence quotidienne et commente :

Dix-sept. C'est un petit nombre gigantesque. On ne se rend pas compte, en entendant, à la radio ou à la télévision, le nombre de cadavres laissés par telle ou telle catastrophe, ce que représentent dix-sept corps. On se dit ah, ce n'est pas beaucoup, parlez-moi de mille, de deux mille, de trois mille macchabées, mais dix-sept, ce n'est rien d'extraordinaire, et pourtant, et pourtant, c'est une quantité énorme de vie disparue, de viande crevée, c'est encombrant, dans la mémoire comme dans la chambre froide, ce sont dix-sept visages et plus d'une tonne de chair et d'os, des dizaines de milliers d'heures d'existence, des milliards de souvenirs disparus, des centaines de personnes touchées par le deuil, entre Tanger et Mombassa.³⁵

Khady Demba, la femme errante

Dans les articles publiés sur l'œuvre de Marie NDiaye, les auteurs s'accordent sur le fait que le personnage principal du dernier récit de *Trois femmes puis-santes* est atypique dans l'univers de la romancière³⁶. D'abord parce qu'elle

³⁴ Enard, *Rue des voleurs*, 152.

³⁵ Enard, *Rue des voleurs*, 155.

³⁶ Cf. Elena Quaglia, « Marie NDiaye : de l'écriture migrante à une écriture de la migration, lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926–2011), consulté le 23 juillet 2015, http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=253 ; Anne Martine Parent, « A leur corps dé-

est une des héroïnes les plus démunies de l'œuvre de NDiaye, ensuite parce qu'elle est indifférente à tout sentiment de honte et d'humiliation, tandis que les personnages de ses autres romans en souffrent, et finalement parce qu'elle figure dans un nouveau rapport au réel dans l'œuvre de l'auteur, une contextualisation géopolitique de l'histoire, qui renvoie à une errance contemporaine migratoire bien réaliste. Le roman *Trois femmes puissantes* se compose de trois parties sans titre. Le lien le plus important en est le Sénégal, patrie du père de l'écrivain, pays qui ne sera toutefois pas nommé dans le récit sur Khady Demba. Celle-ci fait son apparition dès la première partie, où le personnage principal, Norah, rend visite à son père au Sénégal. Khady travaille comme domestique et Norah se rend compte que son père ne se soucie guère de sa servante : « Encore une fois, la preuve du médiocre souci qu'avait son père du confort de ses domestiques exaspéra Norah »³⁷. Il s'agit d'une femme marginale, pauvre, sans famille, sans pouvoir. Dans la troisième partie, cette servante anonyme à qui personne ne fait attention, est au centre de la narration. Le narrateur nous donne quelques indices sur sa vie : elle est une jeune veuve sans enfant, et c'est pour cela qu'elle est devenue un poids inutile pour sa belle-famille qui l'a accueillie à contrecœur. Elle manque de capacités intellectuelles pour déchiffrer le monde qui l'entoure et quand sa belle-famille s'arrange pour qu'elle parte clandestinement par bateau pour la France afin d'y travailler et de leur envoyer de l'argent, Khady comprend mal ce que cela implique. Le lecteur va suivre son voyage de très près, entrera pour ainsi dire dans la peau de la jeune femme, et saura ce qu'elle va endurer pour arriver en Europe, destination qu'elle n'atteindra d'ailleurs jamais. Khady échoue finalement dans un camp, dans une forêt où elle dort sous une tente avec un couple d'émigrants qui l'a accueillie. Le jour, elle mendie dans les rues. Elle s'applique aussi à fabriquer une échelle avec laquelle les réfugiés de la forêt veulent « attaquer un grillage séparant l'Afrique de L'Europe »³⁸. Quand elle part à l'assaut du grillage, avec des centaines d'autres, elle tombe sous les balles de policiers qui gardent « la zone déserte éclairée de lumières blanches »³⁹. Au début du récit Khady part en camion avec un trafiquant à qui sa belle-famille l'a « confiée ». Au bout d'un long périple elle arrive la nuit dans un port où elle attend plusieurs jours pour prendre une

fendant : défaillances et excréations dans *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye, *L'esprit créateur* 53, 2 (2013) : 76–89.

³⁷ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes* (Paris : Editions Gallimard 2009), 22.

³⁸ NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 313.

³⁹ NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 315.

embarcation de fortune qui est pleine d'eau et où il n'y a pas de place. Khady, en fin de compte, ne s'embarque pas, ce qui résulte de sa propre résolution, et lui procure une grande joie. C'est la première fois qu'elle a pris une décision elle-même. Elle prend sa vie en main, si misérable soit-elle, mais cela lui confère une certaine dignité. Ce qui frappe dans l'histoire de Khady c'est l'absence d'indications géographiques et temporelles :

Quand elle repenserait à cette époque, elle arrondirait à une année le temps passé entre la gargote et la chambre rosâtre mais elle savait que cela avait probablement duré beaucoup plus et qu'elle s'était, elle aussi, ensablée dans la ville désertique, comme la plupart des hommes qui venaient la voir, qui erraient là depuis des années, ayant perdu le compte exact, venus de pays divers où leurs familles devaient les croire morts car ils n'osaient, honteux de leur situation, donner de leurs nouvelles, et dont le regard flottant, apathique passait sur toute chose sans paraître rien voir.⁴⁰

En essayant de monter dans l'embarcation pleine d'autres migrants, Khady s'est gravement blessée et rencontre un jeune homme, Lamine, qui l'aide. Ensemble ils montent une nuit avant l'aube dans un camion au plateau découvert où s'entasse tellement de monde que Khady trouve à peine la place de rester debout. Marie NDiaye nous prend à témoin de l'injustice flagrante dans le commerce des migrants. Ils doivent payer des chauffeurs criminels qui les transportent certes, mais les exposent à des militaires corrompus, qui eux aussi vont gagner de l'argent avec la misère des migrants :

A ceux qui levaient leur main, paumes en l'air, pour signifier qu'ils n'avaient rien ou qui sortaient trop peu de leur poches, ils assenaient de tels coups de matraques que certains tombaient à terre où ils demeuraient, inconscients, parfois rossés encore par un soldat que ses efforts pour cogner, le travail que cela lui demandait, semblaient étourdir de fureur.⁴¹

Comme ils n'ont plus d'argent et que Lamine aussi est blessé, Lamine et Khady échouent dans une ville du désert. Ils se réfugient dans une gargote aux murs de terre et Khady se prostitue dans une pièce minuscule donnant sur la cour à l'arrière, pour payer leur maigre repas et une place dans la cour pour dormir. Lamine la trahit et l'abandonne, s'enfuyant avec l'argent qu'elle a amassé en se prostituant.

Le récit de Khady Demba, nom qui est répété le long du récit comme si le lecteur ne devait jamais l'oublier, comme si NDiaye voulait rendre hom-

⁴⁰ NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 309.

⁴¹ NDiaye, *Trois femmes puissantes*, 298.

mage aux milliers d'autres femmes qui se trouvent dans une situation semblable, est entremêlé d'éléments fantastiques, comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de NDiaye. Les trois femmes « puissantes » du roman subissent toutes une métamorphose en oiseau, symbole de la liberté. Selon Deborah Gaensbauer, cet élément fantastique crée une distance esthétique et affective par rapport à l'expérience migratoire, ce qui incite à la réflexion de la part du lecteur :

The troubling metamorphoses in *Trois femmes puissantes* create an esthetic and affective distance from the migratory experiences of the protagonists that permits the author to incorporate a political and cultural critique that neither submerges the fiction in didacticism nor dilutes its esthetic vibrancy. NDiaye's « empathic unsettlement » also makes room for reflection.⁴²

Le récit de Khady s'achève par la perspective de Lamine, qui ressemble au Sofiane de *Harraga* (s'il a réussi à faire le passage), à l'Azal de *Partir* (s'il n'était pas assassiné) et au Lakhdar de *Rue des voleurs* (s'il n'était pas en prison). Un jeune homme qui travaille dans l'arrière-cuisine d'un restaurant (au nom révélateur « Au bec fin ») ou sur un chantier, ou qui prend le métro pour louer ses bras quelque part dans la banlieue d'une grande ville, qui vit dans une chambre qu'il partage avec d'autres où il dort sur son argent. Paradoxalement, c'est la fiction qui nous alerte sur les grands drames qui se déroulent dans nos sociétés – pas les chiffres, ni les statistiques.

Conclusion

Chez Sansal, le drame s'est déroulé ailleurs et hors de portée de son personnage principal qui vit un exil intérieur, *eine innere Emigration*. Comme dans la tragédie classique, ce qui est trop horrible pour être mis en scène, sera communiqué par un messenger. Sansal insère une intertextualité par l'intermédiaire d'un documentaire à la télévision, qui pourrait avoir été le point de départ de sa fiction. Cependant, ce qui compte pour lui, ce n'est pas la narration de la migration, mais les causes du départ massif. Il dénonce la situation socio-politique de l'Algérie, qui fait que tant de jeunes veulent quitter le pays. Lamia se dit : « L'idée que des milliers de jeunes en arrivent au suicide parce que l'avenir leur est interdit me rend plus que folle »⁴³. Marie NDiaye donne

⁴² Deborah Gaensbauer, « Migration and Metamorphosis in Marie NDiaye's *Trois femmes puissantes* », *Studies in 20th & 21st Century Literature* 38, 1 (2014) : 17, <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1004>.

⁴³ Sansal, *Harraga*, 113.

vie à une héroïne qui se meut dans des pays sans nom, ce qui donne une dimension universelle au drame. Son récit est le plus réaliste. Dans une narration simultanée, comprenant des *flashbacks* et conduite par un narrateur omniscient, mais dont la perspective passe par le personnage Khady, NDiaye nous donne l'impression que le narrateur raconte cette histoire lugubre au moment où elle se produit. Son récit est le plus « interpellant » et forme un mélange de fiction littéraire et de témoignage. De plus, NDiaye est la seule des quatre écrivains qui évoque la migration de transit à partir d'un pays de l'Afrique subsaharienne. Elle montre comment son héroïne rencontre partout des dangers sur les routes dans les différents pays qu'elle traverse : elle risque partout d'être arrêtée, ou refoulée, elle survit (un temps) dans des conditions portant atteinte à la dignité humaine. Grâce à l'élément fantastique qui crée une distance esthétique et affective par rapport à l'expérience migratoire, NDiaye évite le pathos et le bon sentiment. Ainsi arrive-t-elle à trouver un équilibre entre « immersion complète et distanciation ironique et critique »⁴⁴. Ben Jelloun et Enard ont eu recours à des références intertextuelles afin de situer le sujet de l'immigration clandestine dans un contexte plus large, et notamment de critiquer les relations coloniales et d'établir un lien avec le passé. Ainsi, pour évoquer le pouvoir d'autosuggestion de l'immigré, qui s'imagine une vie meilleure dans le pays d'arrivée, Ben Jelloun réfère à Emma Bovary, qui se fie à ses lectures de romans à l'eau de rose pour s'imaginer une vie amoureuse ailleurs. Sur le bateau qui quitte le port de Barcelone à la fin de *Partir* se trouvent des immigrants qui s'appellent, on comprend pourquoi, Flaubert et Don Quichotte. Sur un autre plan, Ben Jelloun réfère aussi à Paul Bowles et Mohamed Choukri et dénonce la façon dont l'Américain a traité le Marocain. Ainsi son roman n'est pas seulement une fiction sur l'immigration clandestine, mais aussi une critique des relations néocoloniales, même si le Maroc n'est plus colonisé aujourd'hui. La relation entre Azel et Miguel fait écho à celle entre Bowles et Choukri. Enard, quant à lui, fait maintes références aux voyages d'Ibn Batouta. Par l'intermédiaire du grand voyageur arabe natif de Tanger, Enard nous renvoie à notre monde actuel qui, tout comme au quatorzième siècle, est ravagé par la peste, cette fois-ci sous forme de guerres, d'attentats terroristes et de « cadavres d'adolescents noyés »⁴⁵.

⁴⁴ Dominique Rabaté, cité par Lydie Moudileno, « Puissance insolite de la femme africaine chez Marie NDiaye », *L'esprit créateur* 53, 2 (2013) : 67-75, ici 72.

⁴⁵ Enard, *Rue des voleurs*, 251.

Die Erotika eines eigensinnigen Surrealisten: Paul Nougé

Pierre Halen (Metz)

ZUSAMMENFASSUNG: Die besondere Persönlichkeit von Paul Nougé, der mit dem Maler Magritte zusammenarbeitete und zur bestimmenden Figur des belgischen – und v.a. dem Brüsseler – Surrealismus wurde, ist relativ unbekannt geblieben, trotz diverser Arbeiten und Neuauflagen in den letzten dreißig Jahren. Ein Grund dafür könnte sein, dass Nougés Arbeit, im Gegensatz zur ambivalenten Haltung Bretons, sich den konventionellen Rahmen des Literarischen entzieht, sie womöglich bedroht. Nach einer allgemeinen Diskussion von Nougés Positionen widmet sich der Artikel der Sammlung *Erotiques*, hier besonders der Serie „La Chambre aux miroirs“, in Bezug auf ihre Bezüge zur Wissenschaft, zum Materialismus und der Objektivierung: Auf der Suche nach dem ‚erregenden Objekt‘ widmet sich Nougé der ‚konkreten Geste‘ eines neuen poetischen Schreibens.

SCHLAGWÖRTER: Nougé, Paul; Surrealismus; Avantgarde; Belgien; Erotische Literatur

Paul Nougé (1895–1967) ist eine Persönlichkeit, die kaum in den üblichen Rahmen passt, in dem oder mit dem wir uns Literatur nähern. Deshalb entzieht er sich uns, überrascht und verunsichert uns sogar. Vor allem für jene Rahmen wird sie verunsichernd wirken, die ihre Existenz nur der Macht der Gewohnheit verdanken oder einer konventionellen Einteilung von Texten in bestimmte Forschungs- oder Interessensgebiete, was immer auch eine relative Abgeschlossenheit des Bereichs der Literatur mit sich bringt. Ob diese Abgeschlossenheit eher als Ursache oder als Wirkung, ja möglicherweise sogar als ein mehr oder weniger erklärtes Ziel der Literaturwissenschaft im klassischen Sinn anzusehen ist, lässt sich schwer entscheiden.

Dennoch: zumindest in Belgien, aber auch in Italien, wo ein Kolloquium über Paul Nougé abgehalten wurde¹, und in anderen Ländern, wo Veranstaltungen über das Thema Magritte oder Surrealismus organisiert wurden, war von diesem Mann und seinem in vielerlei Hinsicht problematischen Werk in den letzten Jahren häufiger die Rede.

¹ Siehe Soncini, *Paul Nougé*. Aus der letzten Zeit ist noch das Buch von Geneviève Michel, *La Poésie au cœur de la Révolution* von 2011 zu erwähnen.

In Brüssel wurde im Jahr 2003 im Rahmen der Maison de la Bellone anlässlich einer Retrospektive ein schöner kleiner Katalog erstellt, der den Titel *Paul Nougé, Quelques bribes* (Einige Brocken) trägt und auf ein früheres Buch namens *Fragments* zurückgeht, das 1983 bei Labor in der Reihe Espace Nord erschienen ist, mit einem Vorwort von Frans De Haes und einem Kommentar von Marc Quaghebeur als Nachwort.

Diese beiden Anthologien, deren Inhalt sich teilweise überschneidet, gehen auf die Initiative von Marc Quaghebeur zurück, der dieses schwierige Vorhaben mit Intelligenz und auch mit Mut in Angriff genommen hat. Es handelte sich um eine besondere Herausforderung, für deren Bewältigung er nur wenig Unterstützung erhielt. Jedoch wollte er schon seit langem – und sei es nur innerhalb der Literaturgeschichte – dieses so einmalige und wichtige Œuvre bekannt machen. Die Titel *Fragments* und *Bribes* weisen bereits auf einen besonderen Aspekt hin: Das Werk wurde fast immer zu einem bestimmten Anlass geschrieben und besteht nur in Form von Stücken, von Fragmenten, von kurzen Texten. Mehr noch: es handelt sich nicht um das, was man üblicherweise als ein Werk bezeichnet, d.h., eine Art „Buchmonument“, das den Plänen des Autors entsprechend mehr oder weniger „errichtet“ werden kann, und das grundsätzlich auf Dauer hin angelegt ist. Um es noch grundsätzlicher zu sagen: Es ist nicht sicher, dass diese Texte als literarische Werke einzustufen sind; es handelt sich wohl um etwas anderes, das wichtiger und ernster ist.

Hiervon kann man sich eine genauere Vorstellung machen, indem man sich an eine Konstante der Avantgarden erinnert, die, zumindest anfangs, eine Handlungsweise (*action*) im kollektiven Raum und in der Geschichte anstrebten, deren Tragweite auf einen Bereich ausgedehnt werden sollte, der die bloße Ästhetik an Größe übertrifft. Dies sollte vor allem die geschriebene und gedruckte Literatur betreffen, in der Form von Arbeiten, die von Literaturwissenschaftlern beurteilt werden könnten und an denen ein ausgesuchtes Publikum sein hedonistisches Gefallen finden würde.

Nougé kommt oft auf diesen Begriff einer Handlungsweise zurück, den er vorzugsweise mit dem genaueren Terminus „Intervention“ bezeichnet, und zwar in dem Sinn, in dem wir heute von einer „humanitären Intervention“ in Zusammenhang mit einem Notfall oder einer Krise reden.

Hier wird bereits eine grundsätzliche Debatte eröffnet, denn wenn das Werk, besser gesagt: die Arbeit von Nougé nicht in dem gleichen Maße Anerkennung gefunden hat wie sie beispielsweise Breton in Frankreich zuteil

wurde, liegt das daran, dass es sich dieser Anerkennung zum Teil von Anfang an entschieden und mit exemplarischer Kontinuität widersetzt.

Sicher verfolgte André Breton ursprünglich dieselbe Absicht, ebenso wie der Maler René Magritte in der Zeit, in der Nougé sein Alter Ego oder gewissermaßen seine rechte Hand war. Aber der eine wie der andere – und Breton sogar zuerst, mag er sich auch dagegen wehren² – sind der Versuchung erlegen, ein Werk zu schaffen, ihr eigenes Monument zu errichten, zu akzeptieren, dass man ihnen einen ebenso einträglichen wie symbolischen Wert zugestand, ja sogar, dass sie im Pantheon einer bestimmten Kulturauffassung ihre Kanonisierung erhielten.

Nougé hatte Bretons Schwäche in dieser Hinsicht sehr früh verstanden, auch wenn der französische Surrealistenpapst dies vertuschen wollte, indem er später gerade diese für das Selbstverständnis jeder Avantgarde äußerst beunruhigende Frage immer wieder aufgriff. Auf diesen Punkt zielen zunächst auch die Angriffe der Brüsseler Surrealisten gegen die Pariser Kollegen. Und man muss hier den beinahe klassischen Satz aus einem Brief von Nougé an Breton zitieren: „Ich möchte, dass diejenigen unter uns, deren Namen sich einzuprägen beginnen, diesen auslöschen.“ Breton spielte den Unschuldigen, als er diesen Satz Nougés wörtlich im *Second manifeste du surréalisme* zitierte und hinzufügte:

Sans bien savoir à qui il pense, j'estime en tout cas que ce n'est pas trop demander aux uns et aux autres que de cesser de s'exhiber complaisamment et de se produire sur les tréteaux.³

Für mich, für uns, für alle, die auf die eine oder andere Weise die Kulturgüter klassifizieren und hierarchisieren müssen, besteht die Gefahr, Argumente für eine Sanktionierung zu liefern, die Nougé nicht wollte, für eine „Versteinerung“ seiner Texte, aus denen er kein Werk machen wollte, für ein Einsperren seiner Gedanken, die auf den ganzen Menschen ausgerichtet waren, in den so beruhigenden Rahmen der akademischen Bibliotheken, des Literaturunterrichts in der Schule, in den Rahmen von Handbüchern, Touristenführern nicht unähnlich, die einem das Leben in wenigen Gemeinplätzen zusammenfassen, leicht etikettierbar und dann umgesetzt in Bildungs- oder Prestigewerte.

² Siehe u.a. die von M. Nadeau zitierten Texte: Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 24, 48, 67.

³ Breton, *Manifestes du surréalisme*, 127. „Ohne genau zu wissen, an wen er denkt, meine ich auf jeden Fall, dass es von dem einen oder anderen nicht zu viel verlangt ist, damit aufzutreten, sich gefällig zur Schau zu stellen und auf einer Bühne aufzutreten.“

Diese Gefahr besteht, aber Nougé selbst, der als erster davon bedroht war, ruft uns dazu auf, dagegen vorzugehen, d.h., zu versuchen, die Beweglichkeit und die Kraft zur totalen Infragestellung seiner „Interventionen“, von denen uns nur der Text oder manchmal das Bild bleibt, lebendig zu halten.

Zum Schluss dieser ersten Annäherung sei hinzugefügt, dass anlässlich der Ausstellung, die bereits erwähnt wurde, verschiedene wichtige und wegweisende Publikationen erschienen sind. Zunächst einmal eine bemerkenswerte Biographie, zusammengestellt von Olivier Smolders, die ebenfalls bei Labor, in der Reihe „Archives du Futur“, 1994 erschienen ist. Ein weiterer Herausgeber hat sich angeschlossen, Didier Devillez, der schon vor einiger Zeit die Flugblätter der Brüsseler surrealistischen Bewegung der Jahre 1924–25 als Faksimile herausgegeben hat.

Bei Devillez finden wir heute eine Neuausgabe des *Journal* (Tagebuch: 1941–1950) und der *Notes sur les échecs* (Anmerkungen zu den Niederlagen: 1994) sowie einen Band mit dem Titel *Erotiques* (Erotika). Keiner dieser Titel, nicht einmal *Quelques bribes* (Einige Brocken) oder *Fragments* (Fragmente), stammt freilich vom Autor, der weder ein Werk schaffen wollte, noch die Zusammenstellung dieser Bände beabsichtigte. Das Gleiche galt für eine erste Veröffentlichungswelle, die auf die Initiative von Marcel Mariën zurückging, der lange Zeit der letzte Überlebende der Brüsseler Surrealistengruppe war, wobei er sowohl der letzte „Akteur“ war, als auch ihr Andenken zu verteidigen hatte.

Mariën, der Nougé bis zu seinen letzten Augenblicken besuchte, hatte die Einwilligung erhalten, seine Schriften zu veröffentlichen, zunächst in Zeitschriften, dann in Form von drei Bänden, die bei L'Age d'Homme in der Reihe „Cistre-Lettres différentes“ erschienen; er gab ihnen die Titel *Histoire de ne pas rire* (1980), (Es gibt nichts zu lachen), *L'expérience continue* (Das Experiment geht weiter), *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée* (1983) (Worte, von denen man sagt, dass sie einem verqueren Denken entsprungen sind).

Dem Literaturwissenschaftler oder Leser fehlt es also nicht an Textmaterial, auch wenn dessen Verfügbarkeit wenig mit der üblichen Situation zu tun hat, in der es über andere Schriftsteller, auch über durchschnittliche Schriftsteller, wie zum Beispiel Breton, über einen größeren Zeitraum verstreut Originalausgaben gibt, oder Neuauflagen, kritische Editionen und Prestigeausgaben wie die Aufnahme in eine Reihe wie *La Pléiade*. In diesem Fall ist zu Lebzeiten des Autors nichts als Werk zu verzeichnen, außer Flugblättern und Manuskripten, Briefen, bruchstückhaften und dennoch fortgeführten

Aktionen. Ganz am Ende seines Lebens wurde eine erste Form, eine mehr oder weniger systematische Veröffentlichung von einem Außenstehenden in Angriff genommen. Vom Surrealismus war in dieser Zeit nicht viel geblieben, nur noch aktive Zeugen wie Marcel Mariën oder die jüngeren Mitglieder der Gruppe *Phantômas*, Anhänger wie Achille Chavée, aber auch mehr oder weniger akademische Exegeten, die sowohl von Nougé als auch von Mariën verabscheut wurden. Erst lange nach seinem Tod kommt es zur Veröffentlichung seiner Bücher; eine erste Welle im Jahr 1980, die von dem inzwischen verstorbenen Mariën inszeniert wurde, und nun die zweite von 1994–95.

Ein Portrait

Bevor wir uns näher auf die Erotika einlassen, soll zunächst die Persönlichkeit Nougés genauer vorgestellt werden. An der Grenze zum Paradoxen, wie wir schon in Zusammenhang mit der Frage nach dem Werk gesehen haben, zwingt er uns dazu, uns auf einem schmalen Grat zu bewegen, denn wenn wir über ihn reden, nehmen wir bereits eine Kanonisierung vor, die er nicht wollte; wir können jedoch sicher sein, dass es sich in seinem Fall nicht um die Koketterie eines Künstlers handelt, der sich wünscht, als *poète maudit* kanonisiert zu werden. Darin ist kein kategorischer Imperativ zu sehen, dem man zu gehorchen hat: Für das Publikum reicht es, dass Nougé sich in den öffentlichen Raum hineinbegeben hat, um seine Interventionen zumindest zur Kenntnis zu nehmen. Doch wir sollten uns immer an den ersten Inhalt – der auch die erste Form gewesen ist – seiner Arbeit halten, um seine Ablehnung einem Werk gegenüber im Bewusstsein zu behalten.

Dieses Paradoxon findet sich, allgemeiner, in der Nachfolge Nougés und in der Anerkennung, die er fand oder auch nicht. Einerseits ist ganz deutlich: Verglichen mit André Breton, beispielsweise, existiert Nougé als Ikone kaum; es ist ein Name, den nicht verschweigen darf, wenn man von René Magritte redet, von dem bis heute ja immer viel die Rede war. Von Zeit zu Zeit erscheint der Name Nougé zwangsläufig in den Traktaten und Manifesten, die er mit seinen französischen Kollegen unterzeichnet hat, aber das ist alles in allem eine unvermeidliche Anwesenheit in den Dokumenten der Surrealisten. So ist der Name Nougé den Spezialisten kaum bekannt, nicht einmal in Belgien, wo es bis vor kurzem, das muss betont werden, nur an Marc Quaghebeur hing, sein Werk der Nachwelt zu erhalten.

Um diesen Stand der Dinge zu erklären, sollte man ein gewisses Augenmerk auf die besondere Situation der Schriftsteller im frankophonen Teil

Belgiens richten, wo es seit Verhaeren keine wirkliche Begeisterung der Literaten für einen belgischen Autor gegeben hat: Eine breite Anerkennung kommt, wenn sie kommt, nach der Kanonisierung durch Paris, wie es bei Michel de Ghelderode oder Jacques Brel und schon vor ihnen bei den Symbolisten der Fall war.

Nougé und seine Brüsseler Freunde machen jedoch genau das Gegenteil von dem, was die Gruppe um Verhaeren, Rodenbach etc. am Ende des 19. Jahrhunderts getan hatte: sich zu Füßen des Meisters Mallarmé photographieren zu lassen. Zwar finden sie manchmal einige Verbündete in der Pariser Gruppe, doch machen sie dieser keinerlei symbolische oder theoretische Zugeständnisse, sondern gehen sie ziemlich hart an (siehe Aron). Man muss in gewisser Weise auch die relative Missachtung berücksichtigen, der sich der belgische Schriftsteller in den Augen seines Pariser Kollegen ausgesetzt fühlt: Der französische Surrealismus hat mehr als andere Bewegungen das Spiel des Zentralismus um Breton und der örtlichen Intrigen gespielt und auf die von außerhalb Kommenden nur zurückgegriffen, um dort gelegentlich Unterstützung zu finden. Es ist bezeichnend, dass Bücher wie das *Manifest des Surrealismus*, das die Schriften Bretons enthält, oder die *Geschichte des Surrealismus* von Maurice Nadeau nicht „Geschichte des französischen Surrealismus“ und „Manifest des französischen (oder sogar des Pariser) Surrealismus“ heißen. Für diesen „lutécianisme“ (die bloße Konzentration auf Paris) sind derartige Gewaltakte normal⁴. Leider wird er so auch von der Literaturwissenschaft im Ausland übernommen, welche häufig von einer zwar nachvollziehbaren, letztlich jedoch blinden Paris-Orientierung geprägt ist.

Andererseits spricht jemand wie Francis Ponge, der Nougé persönlich gekannt hat, von ihm als dem „größten Rebell [forte tête] des Surrealismus in Belgien“, und, wie er hinzufügt, „wahrscheinlich auch einem der größten dieser Zeit“. Bekannt ist auch die Debatte um die Bedeutung Nougés an den Bildern Magrittes⁵. Letztlich ist vielleicht auch die relative Zurückhaltung

⁴ Der Umschlag von Nadeaus Buch in der Reihe „Points“ zeigt ein Bild Magrittes, bei dem verschwiegen wird, von welchem Künstler es stammt. Als einzige Angabe findet sich der Hinweis, dass es sich um einen Ausschnitt aus der Zeitschrift *La Révolution surréaliste* handelt.

⁵ Man kann sich auch fragen, ob Bemerkungen von Nougé nicht andere surrealistische Künstler beeinflusst haben; z.B. wird jene Szene aus dem Film *Le Fantôme de la liberté* (Das Gespenst der Freiheit) von Buñuel, in der man Leute sieht, die sich schamhaft verbergen, um zu essen, zugleich aber ungeniert öffentlich ihre Notdurft verrichten, von Nougé mit ähnlich lautenden Bemerkungen versehen, vgl. *Erotiques*, 45, 172. Der Ausdruck „fantôme de liberté“

Bretons gegenüber Nougé auf gewisse Weise eine implizite Hommage. So bleibt auf den ersten Blick ein einfaches Bild: Es existierten etwa zur gleichen Zeit zwei unabhängige Surrealistengruppen in Brüssel und Paris; ihre Wege waren getrennt, wenn auch bis zu einem bestimmten Punkt parallel, ihre Problematik war teilweise ähnlich, und sie wurden alle beide ziemlich nachdrücklich von einem „starken Kopf“ dominiert. An diesem Punkt beginnen also die Detailanalysen und die Überprüfung der wichtigsten unterschiedlichen Ansichten.

Der am einfachsten zu beschreibende Unterschied betrifft die *écriture automatique*, grundlegend für die berühmte Definition Bretons⁶, die aber von Nougé im April 1925 in einem Flugblatt an dessen Adresse radikal abgelehnt wird: „Die Wörter sind geneigt, sich nach besonderen Affinitäten zusammenzufinden, die im allgemeinen die Wirkung haben, dass sie die Welt nach ihrem alten Modell wiedererschaffen.“⁷ In der *Conférence de Charleroi* (Vortrag von Charleroi), einem seiner bedeutendsten Texte, geht er noch weiter:

[...] allons-nous, comme certains nous le proposent, renoncer à toute action délibérée, à tout exercice d'une douteuse volonté, – pour demeurer immobiles, penchés sur nous-mêmes comme sur un immense gouffre d'ombre, à guetter l'éclosion des miracles, l'ascension des merveilles ?

Je sais bien que telle est l'attitude de beaucoup d'entre nous, et des meilleurs.

Mais pour ma part, je ne puis m'empêcher d'y distinguer une erreur grossière, une commodité fausse, et, sous le couvert d'un pathétique douloureux, un piège assez grossier que nous tendent notre paresse et notre lâcheté irréductibles.⁸

Wenn man ganz „vernünftig Wunder erwarten kann“, fährt Nougé von den „Spielen des Zufall und der Bestimmung“ fort, ist das seiner Meinung nach

taucht in einer anderen Äußerung Nougés wieder auf, die weiter unter zitiert ist, und die sich auf eine Bourgeoisie bezieht, wie sie im Film dargestellt wird.

⁶ „Surréalisme, n.m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée [...]“, Breton, *Manifestes du surréalisme*, 36.

⁷ *Réflexions à voix basse* (Leise Überlegungen), in *Histoire de ne pas rire*, 21.

⁸ *Histoire de ne pas rire*, 207–208. „[...] Werden wir, wie manche es uns vorschlagen, auf jede entschiedene Handlung, auf jegliche Umsetzung verdächtiger Vorhaben verzichten – nur um untätig zu bleiben, über uns gebeugt, wie über einen immensen dunklen Abgrund, um auf Wunder zu warten, auf die Erscheinung des Außergewöhnlichen? | Ich weiß, dass so die Haltung von vielen von uns, ja, von den Besten unter uns, aussieht. | Doch was mich anbelangt, so kann ich nicht umhin, darin einen kapitalen Irrtum zu sehen, eine falsche Bequemlichkeit, und, unter dem Deckmantel eines schmerz erfüllten Pathos, eine ziemlich große Falle, die uns unsere Faulheit und unsere unüberbietbare Feigheit stellen.“

kein Grund, „auf das zu verzichten, was wir als essentiell für den Geist erachten: ein gewisses Vermögen, überlegt zu handeln“. Besser: „Der Geist ist uns ausgeliefert und wir tragen die Verantwortung für unser Handeln.“⁹

Dies ist mehr als eine Methodenfrage. Abgesehen davon, dass die „überlegte Handlungsweise“, ja mehr noch: die kühle Berechnung, für Nougé geradezu das Leitmotiv und gleichzeitig die Arbeitsform ist, nämlich die Ablehnung dessen, was sogar in einer vom Freudianismus modernisierten Form der traditionellen Inspiration des Künstlers ähnelt, bezieht sich diese Ablehnung auch auf die Relikte des Platonismus, die sich bei Breton finden. Olivier Smolders formuliert dies so:

[...] Au moment où André Breton pressent l'existence d'un monde parallèle prestigieux, accessible à la conscience par les seules fulgurances de l'écriture ou de saisissants hasards objectifs, Nougé préconise plutôt l'invention d'un monde à naître, par la seule activité de l'esprit et des sens.¹⁰

Diese Haltung ist nicht nur einer naturwissenschaftlichen Denkweise verbunden, sie stimmt auch völlig überein mit einer Ablehnung der Literatur einerseits, andererseits mit einem gewissen marxistischen Materialismus. Hier ist Nougé ebenfalls radikaler als sein französischer Kollege, und er geht ihm voran: 1919 ist er in Brüssel Mitbegründer der belgischen Sektion der Kommunistischen Internationalen, die bald zur Belgischen Kommunistischen Partei wird; als die französischen Surrealisten 1927 beraten, ob sie sich der kommunistischen Partei ihres Landes anschließen sollen, wissen die Brüsseler schon genauer, wie weit man sich auf Distanz halten muss, und sie geben es ihnen zu verstehen: „Niemand hat den Sinn Ihres Vorgehens verstanden. Man versucht Sie in eine Ecke zu drängen“¹¹.

Das, was man seither die „Affäre Aragon“ nennt, macht einen weiteren, sehr bezeichnenden Unterschied sichtbar, der ebenfalls einen Nougé zeigt, der radikaler in seinen Konsequenzen ist als Breton, der sich nicht festlegen will. Als Aragon 1932 wegen seines Gedichts *Front rouge* der „Anstiftung von Militärangehörigen zum Ungehorsam und des Aufrufs zum Mord mit der

⁹ *Histoire de ne pas rire*, 211.

¹⁰ Smolders, *Paul Nougé*, 52. „[...] Dort, wo André Breton die Existenz einer parallel existierenden Welt wahrzunehmen glaubt, die dem Bewusstsein nur durch die Geistesblitze des Schreibens und durch ergreifende objektive Zufälle zugänglich ist, befürwortet Nougé eine Sicht der Dinge, in der die Welt erst erfunden werden muss, und zwar durch die alleinige Betätigung des Geistes und der Sinne.“

¹¹ Zit. in Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 100. Siehe *A l'occasion d'un manifeste* (Anlässlich eines Manifests), in *Histoire de ne pas rire*, 28–30.

Absicht anarchistischer Propaganda“ beschuldigt wird, gibt Breton ein auch von René Char und Paul Eluard unterzeichnetes Flugblatt heraus, in dem die Idee verfochten wird, dass man das dichterische Wort nicht mit denselben Augen betrachten könne wie „jede andere gemäßigte Ausdrucksform“; sie verteidigen also in gewisser Weise die Unschuld der Kunst. Von den Franzosen ebenfalls zur Unterschrift aufgefordert, weigern sich die Brüsseler und beglückwünschen sich sogar zu dem gegen Aragon angestrebten Prozess. So schreiben sie:

[...] Le poème *prend corps* dans la vie sociale. Le poème incite désormais les défenseurs de l'ordre établi à user envers le poète de tous les moyens réservés aux auteurs de tentatives subversives. [...] C'est la bourgeoisie capitaliste elle-même qui se charge de démontrer, de la manière la moins réfutable, l'hypocrite vanité de ses principales valeurs intellectuelles et morales, et spécialement d'écarter à jamais de la scène mentale le fantôme de liberté qu'elle érigeait en idole.

Rien ne servirait de protester, de faire appel à des principes que les faits en question ici-même suffisent à nier.¹²

Im Hintergrund findet sich wieder die Frage nach dem Status des surrealistischen Akteurs. Für Nougé, Mesens, Souris und Magritte, Unterzeichner dieses Flugblattes, ist es der Status eines ernstzunehmenden Mitglieds der Gesellschaft, das sich nicht in irgendeinen von einem bürgerlichen Liberalismus tolerierten ästhetischen Freiraum flüchten muss. Für die französischen Surrealisten bleibt die Literatur, was sie ist, und der Surrealist ist nicht so sehr ein Mensch wie alle anderen, als vielmehr ein Dichter oder Schriftsteller. Zwar beteuern sie viele Male, dass sie mit der Literatur aufhören wollen, aber ein großer französischer Schriftsteller zu werden bleibt die eigentliche Ambition. Maurice Nadeau fasst es so zusammen:

[...] ce mouvement anti-littéraire, anti-poétique, anti-artistique n'aboutit qu'à une nouvelle littérature, une nouvelle poésie, une nouvelle peinture, infiniment précieuses, certes, mais qui répondent insuffisamment à ce qu'on

¹² *La poésie transfigurée*. Flugblatt vom 30. Januar 1932, zit. von Toussaint, *Le surréalisme belge*, 43. „[...] Das Gedicht *nimmt* im sozialen Leben *Gestalt an*. Von jetzt an fordert es die Verteidiger der etablierten Ordnung dazu heraus, dem Dichter gegenüber all jene Mittel einzusetzen, die den Urhebern subversiver Unternehmungen vorbehalten sind. [...] Es ist die kapitalistische Bourgeoisie selbst, die es sich zur Aufgabe macht, auf möglichst unwiderlegbare Weise die verlogene Eitelkeit ihrer intellektuellen und moralischen Hauptwerte vorzuführen, und vor allem diejenige Erscheinung der Freiheit, die sie als ihr Idol errichtet hatte, für immer von der geistigen Bühne zu verjagen. | Es würde nichts nützen zu protestieren und an Prinzipien zu appellieren, welche die hier behandelten Tatsachen allein schon ausreichend leugnen.“

nous avait promis. Tant d'énergie, tant de foi, tant d'ardeur, tant de pureté, menant à quelques nouveaux noms sur un manuel d'histoire littéraire et à l'enrichissement de quelques marchands de tableaux ?¹³

Muss man daran erinnern, dass dies auch das Schicksal von René Magritte sein würde, dem früheren Alter Ego Nougés? Sie überwerfen sich zu einer Zeit, in der der eine der Versuchung des Erfolgs erliegt, der ihm zuteil wird, (doch es sind weder der Erfolg noch der Reichtum, die ihm von Nougé vorgeworfen werden, sondern es ist vielmehr die Tatsache, dass er den herkömmlichen Künstlerstatus als Maler für sich akzeptiert), und der andere, der auf Grund familiärer Probleme in relativer Armut lebt.¹⁴

Noch ein paar Worte zum Menschen Paul Nougé. Er besitzt eine weitere Gemeinsamkeit mit Breton: seine naturwissenschaftliche Ausbildung. Aber anders als letzterer macht er daraus einen Beruf: Als Biologe arbeitet er lange Zeit in einem Medizinlabor in Brüssel. Er ist 29 Jahre alt, als er mit Camille Goemans und Marcel Lecomte die Zeitschrift *Correspondance* begründet. Um 1930 heiratet er in zweiter Ehe Marthe Beauvoisin und erlebt mit ihr eine leidenschaftliche Beziehung, in der stürmische Episoden der Trennung vorangehen. Nougé verliert seine Arbeit und muss sich in den Jahren 1956–57, abermals verheiratet, wieder um seine materiellen Belange kümmern. Er stirbt 10 Jahre später, abseits des Literaturbetriebs, nachdem die letzte Zeit seines Lebens von extremen Schwierigkeiten begleitet war.

Erotika

Es ist schwierig, hier eine vollständige Darstellung der Texte zu leisten, die Nougé uns hinterlassen, oder vielmehr, die Marcel Mariën uns bewahrt hat. In den kommenden Jahren wird es, dank der Neuausgaben dieser überbordenden Fülle von Notizen, Flugblättern, Gedichten und Spekulationen, nach neuen Lektüren und Interpretationen zu einer Neubewertung kommen. Dies ist heute noch nicht der Fall, wenn auch unter den verfügbaren Texten einige sind, bei denen zahlreiche Interessen zusammenlaufen, entweder, weil sie mehrfach zum Nachdruck ausgewählt wurden, oder weil es dazu

¹³ Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 5. „[...] diese anti-literarische, anti-poetische, anti-künstlerische Bewegung mündet wieder nur in eine neue Literatur, eine neue Dichtung, eine neue Malerei, was sicher sehr wertvoll ist, aber nur in ungenügender Weise dem entspricht, was uns versprochen wurde. So viel Energie, so viel Glauben, so viel Eifer, so viel Reinheit, die zu einigen neuen Namen in einem Handbuch zur Literaturgeschichte führt und zur Bereicherung einiger Kunsthändler.“

¹⁴ Vgl. Smolders, *Paul Nougé*.

längere Kommentare gibt. Unter einem theoretischen Gesichtspunkt trifft dies ganz bestimmt auf die *Conférence de Charleroi* (Vortrag von Charleroi) zu, die, wenn man so will, konsistenter ist als das Korpus der verschiedenen Flugblätter, welche eher punktuelle Interventionen sind und mehr den Historiker der Bewegung interessieren.

Dies gilt auch für das, was man die graphischen Gedichte nennen könnte.

L'
 intérieur de votre tête
 n'est pas cette
 MASSE
 GRISE et BLANCHE
 que l'on vous a dite
 c'est un
 PAYSAGE
 de SOURCES et de BRANCHES
 une
 MAISON de FEU
 mieux encore
 la
 VILLE MIRACULEUSE
 qu'il vous plaira
 d'
 INVENTER¹⁵

Sind diese Texte aus *La publicité transfigurée* (Die verwandelte Werbung, 1925) Gedichte im eigentlichen Sinn? Wir haben gesehen, dass man diese Frage bei Nougé nicht so einfach stellen kann. Folgende allgemeine Charakteristika seines Schreibens sollte man festhalten:

1. Zunächst seine ureigenste Natur, die darin besteht, einen Sprechakt in der Gegenwart herzustellen, eine Intervention, bei der die konative, auf den Empfänger bezogene Funktion die expressive bei weitem überwiegt: es ist in keiner Weise das Romantische Ich, nach dem Nougé auf der Suche ist, worüber er sich an mehreren Stellen äußert¹⁶. Der „erklärte Wille, auf die Wirklichkeit Einfluss auszuüben“, geht logischerweise mit einer gewissen Suche oder Billigung von Gefahr einher¹⁷.

2. Dann, verbunden mit dem Vorhergegangenen, der moralische Aspekt der Ratschläge oder der Provokationen: „Was muss man tun, um gut zu handeln? Darin besteht die eigentliche Frage – in einer nahezu kindlichen Formulierung“¹⁸, schreibt er, überzeugt, dass „die Frage nach der Dichtung un-

¹⁵ Zit. in *Quelques bribes*, 48. „Das | Innere Eueres Kopfes | ist nicht diese | GRAUE und WEISSE | MASSE | wie man Euch gesagt hat | es ist eine | QUELLEN- und | ÄSTELANDSCHAFT | ein | FEUERHAUS | besser noch | die | WUNDERBARE STADT | die | zu ERFINDEN | Euch Spaß machen wird.“

¹⁶ U.a. *Notes sur la poésie*, wieder aufgenommen in *Histoire de ne pas rire*, 164.

¹⁷ Vgl. *La conférence de Charleroi*, 187, 192, 204.

¹⁸ *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, 37.

lösbar mit der nach dem rechten Handeln verknüpft ist“, jedoch durchaus getrennt vom „Bemühen zu gefallen“ gesehen werden muss¹⁹.

3. Ein dritter Aspekt, der graphische oder räumliche, je nachdem, was man bevorzugt. Es handelt sich um eine kompakte, kurze Form der Texte, die jedoch immer vollständige Sprechakte sind. Es gibt bei Nougé eine ambivalente Neigung zur Verkürzung; auch sie verstärkt ganz sicher die Sprengkraft des Gesagten, manchmal wird sie sibyllinisch und fast hermetisch. Er, der Botschaften senden wollte, scheint nämlich das später von Baudrillard analysierte Paradoxon²⁰ geahnt zu haben, das für einen innerhalb revolutionärer Veränderungen Handelnden allein darin besteht, das Wort zu ergreifen, da dies bedeutet, es einem anderen zu entziehen. So konzipiert Nougé seine Interventionen und zugleich, wenn möglich, deren Ende: Die Bedeutung der Äußerung liegt nur in dem Sich-zu-Wort-melden und in den Vorstellungen, die sie ihrerseits im Kopf des Empfängers hervorbringen kann.

4. Aspekt: Nougé hat eine Vorliebe für die *réécriture*. Man erinnert sich vielleicht, im Zusammenhang mit Magritte, an den Modekatalog, den er mit ihm gemacht hat. In diesem Fall steht das Ganze unter dem Titel *La publicité transfigurée*, der recht deutlich die Absicht verrät, einen bestimmten sozialen Gebrauch des Wortes für andere, subversive Zwecke zu instrumentalisieren.

Aber, um nun zu den Erotika zu kommen, hier noch ein anderer Text, der, wie es scheint, den Erwartungen der Kommentatoren und Herausgeber entgegenkommt, *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin* (Skizze einer Hymne an Marthe Beauvoisin), ein ziemlich später Text – er stammt aus dem Jahr 1953, wurde aber erst dreißig Jahre später veröffentlicht –, und völlig überraschend bei einem Autor, der von sich sagt, dass „das Bekenntnis nicht seine Stärke ist.“²¹ Wie der Titel nahelegt, ist dieser Text nicht von seiner Biographie zu trennen: er stammt aus einer schmerzvollen Phase, der gleichzeitig schwierigen und leidenschaftlichen Beziehung, die den Autor mit Marthe verband. Nougé hatte nicht im Sinn, daraus ein „Werk“ zu machen. Alles, was er Mariën diesbezüglich hinterlassen hat, ist ein Manuskript, das auf die Rückseite einer Landkarte geschrieben wurde und das enorme philologische Probleme aufwirft. Ist es ein Gedicht? Es besteht jedenfalls aus kurzen Zeilen, die durch Zwischenräume getrennt sind. Eine „traditionelle“ literarische Lesart ist jedoch auch möglich, da ausnahmsweise ein Ich eine deko-

¹⁹ *Notes sur la poésie*, wiederaufgenommen in *Histoire de ne pas rire*, 161, 163.

²⁰ Siehe Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*.

²¹ *Des mots à la rumeur ...*, 73. Zum Hervortreten des Lyrischen bei Nougé, siehe Frans De Haes in Nougé, *Fragments*, 15.

dierbare *parole amoureuse* ausspricht, die jedoch insofern verändert wird, als sie die Zeichen von Nougés poetischer Handschrift trägt, die durch eine gewisse Knappheit, relative Nüchternheit und eine nahezu wissenschaftliche Prosa gekennzeichnet ist. Paradoxaerweise ist es dieser Ton, der durch Leerstellen im Text und seine graphische Gestaltung fast feierlich wirkt und eine Emotion hervorruft, die durch eben diesen Stil der Verknappung verstärkt wird.

Meilenweit entfernt ist man hier von Bretons Hauptwerk *Nadja*: einem ästhetisierenden und tendenziell dualistischen Spiritualismus, dessen Versuche sowohl Breton als auch Fernand Dumont in *La région du cœur* (Der Bereich des Herzens) erliegen, stellt man recht leicht, zumindest was die *écriture amoureuse* bei den Surrealisten angeht, diese Art von brutalem und die üblichen Grenzen überschreitenden Materialismus entgegen, den uns Nougé aufzeigt. Wie zum Beispiel dies:

(Et pourquoi craindre encore
l'allusion intime
l'abîme personnel
le clin d'œil par-dessus les têtes
tant pis pour ceux
qui ne comprendront pas)

[...]

(L'exégète qui plongera plus tard
dans ce poème
ne nagera pas facilement)

Il y a aussi ce café de l'avenue de Cortenberg
où tu m'as donné l'adresse de Marcel Duchamp
rue Campagne-Première, où tu m'as dit
qu'une fois, tu avais fait l'amour avec lui
Il y a aussi Yvonne George que j'ai tant aimée
qui t'a appris à pisser dans les lavabos
avec qui tu regardais baiser la putain d'en face
Yvonne que tu as sucée
– moi aussi je l'ai sucée –
ô Yvonne
vieille bête
grande vie perdue

.....²²

²² (Und warum noch Angst haben | vor der intimen Andeutung | vor dem eigenen Abgrund | vor dem Augenzwinkern über die Köpfe hinweg | Pech für diejenigen | die nicht verstehen

Aus dieser Textpassage wird deutlich, dass die Fäden eines affektiven und eines erotischen Diskurses eng verwoben sind, deren Kraft gerade von etwas herrührt, was man andernorts als eine gewisse Platitude bezeichnen würde. Dieser Effekt bewirkt jedoch gerade das Gegenteil von Platitude, jedenfalls den Kommentatoren zufolge. Wir sehen auf jeden Fall, dass sich die Erotik Nougés – gemeint ist seine Art, sich dem erotischen Gegenstand literarisch anzunähern –, wenn sie sich in diesem außergewöhnlichen Text in die private und sogar stark anekdotische Sphäre der Biographie flüchtet, (vgl. die Orts- und sonstigen Eigennamen), durch die schon besprochene Form von Nüchternheit auszeichnet.

Dies findet sich auf systematische, um nicht zu sagen methodische Weise wieder in den Texten oder Textgruppen, die die Sammlung *Erotika* ausmachen, die vor einigen Monaten von Didier Devillez veröffentlicht wurde²³. Man findet hier einen Nougé, der sich über Erotik und Lust unter einem sehr „technischen“ Aspekt äußert, ein naturwissenschaftlicher Nougé, der sich auf verschiedene Beobachtungen beruft, darunter Umfragen, aber auch literarische Zitate. Es sind die *Commentaires* und die *Notes sur l'érotisme*, die er präsentiert – wahrscheinlich sind sie das Rohmaterial oder die erste Skizze für einen Essay, den er plant –, im Anschluss an eine Erzählung mit dem Titel *Georgette*, die ihrerseits die *réécriture* eines erotischen Trivialromans der 30er Jahre darstellt; ein Text, aus dem jede Ausschmückung getilgt ist, so dass sich der Text in einer nüchternen, vielleicht aber auch direkteren Form präsentiert. Es ist wahrscheinlich, dass Nougé, der die Gewohnheit besaß, beim Lesen lange Passagen, manchmal ganze Bücher, von Hand abzuschreiben, diese *réécriture* nicht zur Publikation vorgesehen hatte: man hat eher den Eindruck eines Experiments, das er „zu verstehen versucht“.

Aber den erstaunlichsten Teil des Bandes, in dem man auch *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin* wiederfindet, bilden die ersten Abschnitte, mit Ti-

werden) || [...] || (Der Exeget, der später in dieses Gedicht | eintauchen wird | wird nicht leicht schwimmen können) || Es gibt auch dieses Café in der Cortenbergerstraße | wo du mir die Adresse von Marcel Duchamp gegeben hast | Rue Campagne-Première, wo du *einmal* | – wie du sagst – mit ihm geschlafen hast | Es gibt auch Yvonne George, die ich so geliebt habe | die dich gelehrt hat, in die Waschbecken zu pissen | mit der du der Hure von gegenüber beim Ficken zusahst | Yvonne, an der du gesaugt hast | – auch ich habe an ihr gesaugt – | oh Yvonne | altes Haus | großes verlorenes Leben ||

²³ Dieser Band vereinigt bei weitem nicht alle Texte Nougés, die auf die eine oder andere Weise die Liebe und Erotik thematisieren. Eine detaillierte Darstellung würde den Rahmen dieses Artikels sprengen. Siehe hierzu auch den Fall von Etéria, „Les cartes transparentes“ (Die transparenten Karten), in *Des mots à la rumeur*, 10–35.

teln wie *Le carnet secret de Feldheim* (Die geheimen Aufzeichnungen von Feldheim), *Pour le cahier secret de Feldheim* (Für das geheime Notizbuch von Feldheim), *Pour le cahier secret de Maxime Raymond* (Für das geheime Notizbuch Maxime Raymonds), *Sans titre* (Ohne Titel) und *La chambre aux miroirs* (Das Spiegelzimmer). Allein der Wortlaut dieser Titel, zu denen Texte extrem unterschiedlicher Länge gehören, lässt schon ahnen, dass sich hier philologische Probleme stellen, die vielleicht niemals gelöst werden, wenn es sich erweisen sollte, dass Mariën die dazugehörigen Dokumente nicht behalten hat oder nicht behalten konnte. Diese Arbeit wurde bis heute, soweit mir bekannt ist, nicht in Angriff genommen.

Die traditionelle Unterscheidung zwischen literarischen und diskursiven Gattungen, die mit einer Hierarchisierung einhergeht, interessiert Nougé, wie wir oben gesehen haben, wenig. Und wir haben auch gesehen, wie es Nougé durch eine Methode der Verknappung und der Konzentration schließlich gelingt, Texte, die zunächst von seiner eigenen Absicht weit entfernt sind, eine neue Sprache sprechen zu lassen. Hier wird das Verfahren der Abweichung und Umorientierung deutlich und die Zweideutigkeit im Umgang mit den Genres offenkundig. Manche Texte liefern Indizien dafür, sie der Autobiographie oder der fiktiven Biographie zuzuordnen, andere hingegen zur Kurzgeschichte oder phantastischen Erzählung. Auf der anderen Seite sehen die Texte, die in *La chambre aux miroirs* (1929) Eingang finden, wie die Notizen eines Biologen aus, der aus beruflichen Gründen dazu veranlasst war, Frauen zu behandeln, die wegen medizinischer Analysen gekommen waren. Es sind 37 Porträts (man denkt hier an die *Caractères*, so sehr folgt die Schreibweise hier dem Weg der Knappheit und der Effizienz), von denen man zumindest sagen kann, dass sie den Leser in ihren Bann schlagen. Manchmal hat man das Gefühl, es mit einem Entwurf oder der Kurzfassung eines Romans zu tun zu haben:

5. Une jeune fille. Docile. Très noire. Se présente de face. Beaux seins rigides et colorés. Ventre étonnamment étroit et plat. Forte et longue toison dressée.

6. Jeune fille. Employée de bureau. Assez vive. Docile. Seins ronds, petits, un peu lourds. Mamelons transparents, roses. Le vrai corail de la littérature.²⁴

²⁴ „5. Ein Mädchen. Folgsam. Sehr schwarz. Zeigt sich von vorne. Schöne straffe und farbige Brüste. Erstaunlich schmaler und flacher Bauch. Starke und lange, buschige Schamhaare. | 6. Mädchen. Büroangestellte. Ziemlich lebhaft. Folgsam. Runde, kleine, ein bisschen schwere Brüste. Helle, rosige Brustwarzen. Die wahre Literaturkoralle.“

Man hat den Eindruck, dass hier literarische Stereotypen nur aufgerufen werden, um eine noch größere Distanz zur Literatur zu halten, die eben nicht der Ort ist, wo man die „wahre Koralle“ findet. Es ist aber auch nicht so sicher, dass die Brücken zu diesem Bereich abgebrochen wurden, und das Portrait eines Hausmädchens, das folgt, trägt Spuren der alten Dienerin, deren Züge Flaubert in *Madame Bovary* verewigt hat.

37. C'est une servante, sans doute.

Ses trente-neuf ans portent le visage ravagé de la cinquantaine, ridé, couperosé, – et les dents aurifiées pourrissent.

Elle est docile et gaie. Lorsque les froissements du linge se sont tus, soudain je me retourne : la splendeur de ses seins m'atteint en plein cœur.

Ils sont singulièrement petits, ronds, sans flétrissures, des seins de très jeune fille, aux aréoles pâles, aux pointes délicates. Et le ventre un peu fort, les hanches étroites offrent des courbes exquises.

Elle est mince, élégante sous des dessous misérables.

Le poil est rare, le sexe profondément caché entre les cuisses très longues. La peau est merveilleusement pure.

Revêtue, elle est affreuse.

... Ceci, pour ceux qui s'étonnent que l'on puisse faire l'amour avec de vieilles femmes.²⁵

Lassen wir die *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin* beiseite, ein bewegender Text, doch ganz außer der Reihe, der als ein außergewöhnliches Zeugnis eines „Bekanntnisses“ gelesen werden kann, das einem Mann sozusagen entschlüpft ist, der erschüttert wurde von den Ereignissen, die ihm widerfahren sind.

Die Frage, die bleibt, und die uns letztlich beschäftigt, ist folgende: Wie verbinden sich diese Überlegungen und diese erotischen Notizen mit der weiter oben beschriebenen Vorgehensweise, der eines Akteurs des Surrea-

²⁵ „37. Das ist zweifellos eine Hausangestellte. | Ihre neununddreißig Jahre tragen das mitgenommene Gesicht einer Fünfzigjährigen, voller Falten, gerötet – und die vergoldeten Zähne faulen vor sich hin. | Sie ist folgsam und fröhlich. Als das Knistern der Wäsche verstummt, drehe ich mich plötzlich um: Die Pracht ihrer Brüste trifft mich mitten ins Herz. | Sie sind außergewöhnlich klein, rund, unverwelkt, Brüste eines ganz jungen Mädchens, mit hellen Brustwarzen, die wunderbar zugespitzt sind. Und der Bauch, der sich ein wenig abzeichnet bildet gemeinsam mit den schmalen Hüften erlesene Kurven. | Sie ist schlank, elegant unter ihrer schäbigen Unterwäsche. | Die Schamhaare sind spärlich. Das Geschlechtsorgan ist tief zwischen sehr langen Schenkeln versteckt. Die Haut ist wunderbar rein. | Wieder angekleidet, ist sie abstoßend. | ... Dies an alle, die sich wundern, dass man mit alten Frauen schlafen kann.“

lismus, der Breton die Stirn bot, der aller Wahrscheinlichkeit nach Magritte inspirierte, und der die Literatur in den Dienst der Revolution stellen wollte?

Sicherlich ist eine erste, formale Verbindung sichtbar: der analytische Ton, eine prosaische Ausdrucksweise, ein nüchterner Objektivismus, oder, wenn man will, eine zurückhaltende Subjektivität, die man in allen Schriften Nougés findet. Eine zweite Verbindung erscheint in einer Hypothese, die man in den *Commentaires* lesen kann: es gibt eine gewisse Beziehung zwischen sexueller Erregung und literarischer Kreativität, ein Bezug, den er durch die Masturbation²⁶ oder den Voyeurismus²⁷ herzustellen versucht, manchmal auch durch den Akt der Transgression, sei es die der Tat selbst oder die ihrer Erzählung (84): Ein anderes Subjekt als das des bürgerlichen Humanismus, also eine andere mögliche Geschichte, tritt in der methodischen Untersuchung der sexuellen Realität, so wie sie erlebt wird, auf²⁸.

Eine dritte Verbindung zeichnet sich ab in dem, was wir bezüglich des genreüberschreitenden Charakters der Schreibpraxis des Autors von *La publicité transfigurée*²⁹ gezeigt haben; sicher ist es diese Absicht, die ihn dazu brachte, eine *réécriture* des Romans *Georgette* zu verfassen. Aber diese Disposition beruht selbst auf etwas anderem, dessen politische Dimension offensichtlich ist, und das ist das Referenzsystem Nougés, das nicht nur die Grenzen des Genres, sondern auch die sozialen Grenzen überschreitet. Bekanntlich bezeichnet die Einteilung nach Gattungen, früher zwischen Tragödie und Komödie, heute zwischen Literatur und Paraliteratur, in gewisser Weise eine andere Trennungslinie. Wenn man nun Breton und die meisten der zeitgenössischen Autoren ansieht, erstaunt die extreme Treue gegenüber einem gewissem literarischen und teilweise auch philosophischen Kanon, auch wenn dieser gleichzeitig neu hierarchisiert wird. Nougé, der Polemiker und Theoretiker, streitet zwar selbst auch auf diesem Terrain, aber er fügt andere Beobachtungen hinzu, die man durchaus als klinisch bezeich-

²⁶ *Commentaires*, in *Érotiques*, 83, 94, 102–3.

²⁷ *Commentaires*, in *Érotiques*, 78–9, 83, vgl. auch *Journal*, 111–2.

²⁸ „Il est certain que notre histoire sexuelle n'a pas cette allure par trop simple, cette prédestination calviniste que nous lui prêtons à la légère.“ (Es ist sicher, dass unsere Sexualgeschichte nicht diesen manchmal etwas beschränkten Charakter hat, diese calvinistische Prädestination, die wir ihr manchmal so leichthin zuschreiben.) *Commentaires*, 89. Die Sexualität ist auch ein Gebiet, das sich besonders eignet, um mit dem willkürlichen Charakter der Norm zu experimentieren. Vgl. *Érotiques*, 163.

²⁹ „Übrigens sollte man feststellen, dass eine Kontinuität vom Charme der klassischen Tragödie zum Charme des erotischen Films besteht“, bemerkt Nougé, *Érotiques*, 78, siehe auch *Journal*, 120.

nen könnte; so beschreibt er in *La conférence de Charleroi* die Gefahren der Musik an Hand verschiedener Anekdoten, die er den *Faits-divers* entnommen hat. In den Texten, die, obwohl einem anderen Genre angehörig, dennoch teilweise zur Literatur gehören, zum Beispiel *La publicité transfigurée*, sieht man, wie er für die Dichtung eher triviale Wege wählt, aus denen sie übrigens nicht unversehrt hervorgeht; aber auch die Trivialität bleibt sozusagen nicht unversehrt.

Doch könnte man auch nicht behaupten, dass *La chambre aux miroirs* nur klinische Aufzeichnungen enthält; und ebenso wenig, dass es sich einfach um Dichtung oder literarische Portraits handelt. Und hier kommt die Wirkung, die der Text auf den Leser hat, in ihrer ganzen Tragweite zur Entfaltung: Der Text hat sich von seinen Gattungen (und seinen anderen literarischen Kleidungsstücken) befreit, so wie die erwähnten Frauen sich eines Kleidungsstückes entledigt haben, das sie einteilte nach Alter, Klassenzugehörigkeit oder der Fähigkeit, zu verführen. Übrig bleibt das Produkt einer Vereinfachung, deren „wissenschaftliches“ Verfahren die „Reinheit“³⁰ offensichtlich werden lässt. Es bleibt also der Körper als ein *Objet bouleversant* (erschütterndes Objekt)³¹, dasselbe Konzept, das Nougé häufig, und mit gutem Grund, bezüglich der Bilder von Magritte verwendet. Nun bringt dieses *Objet bouleversant* eben das Begehren ins Spiel³².

³⁰ „J’essaie de surprendre ici la construction érotique quand elle se veut poussée à l’extrême, à la pureté. Il faut renoncer alors à la transposition, à la suggestion voilée. L’expression tend à la rigueur de la description scientifique.“ („Ich versuche, hier dem Erotischen auf die Spur zu kommen, nämlich dann, wenn es ins Extreme geht. Man muss folglich auch auf die Übertragung der verschleierte Andeutung verzichten. Der Ausdruck nähert sich der Strenge der wissenschaftlichen Beschreibung an.“) *Erotiques*, 175. M. Quaghebeur hat die Implikationen dieser Vereinfachung hervorgehoben, die bei Nougé manchmal im Gewand des Primitivismus erscheint, vgl. *Journal*, u.a. 15, 17.

³¹ „Scientifiquement et parfaitement construits, ces objets ont pour fonction d’amener le sujet à se remettre en cause et en branle.“ („Diese Objekte, die so kalkuliert konstruiert sind, haben zum Ziel, das Subjekt in Frage zu stellen und es zu erschüttern.“) „C’est alors que le mystère devient productif et objectif.“ („So wird das Geheimnis produktiv und objektiv.“) M. Quaghebeur, „L’homme qui ne perdit jamais conscience“, in *Quelques bribes*, 11. Man erinnert sich vielleicht, dass für Breton dem konstruierten Geheimnis ein Wunderbares entgegenstand, das wie eine Gnade empfunden wurde, wie hartnäckig Breton auch dagegen protestiert haben mag (in *Préface à la réimpression du manifeste*, 1929), dass eine solche Gnade der göttlichen Gnade entgegengesetzt ist. Vgl. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, 165.

³² „Das überraschende Objekt“, formuliert Nougé, „ertappt uns“ („nous trouve en défaut“). *Des mots à la rumeur*, 99.

Aber welchen Sinn soll man alledem nun geben? Sicher den denkbar weitesten, denn aus der Erschütterung kann alles hervorgehen. „Begehren bedeutet, uns ganz in den Dienst der Möglichkeiten des Geistes zu stellen“. Doch reicht diese Antwort? Nougé bleibt sich selbst treu und präzisiert das Ziel dieser Möglichkeiten nicht. Es reicht ihm vorläufig, dass die Entblößung, die abrupte Art, in der sie geschrieben ist, Aufforderung ist, die Realität wahrzunehmen und das Imaginäre zu entkleiden. „Wir könnten eine geschminkte Realität nicht ertragen“, schreibt Nougé in der *Conférence de Charleroi*. Das bedeutet, dass er an dieser Stelle eine erste konkrete Geste wahrnimmt, sowie das Zeichen für alle anderen. In diesem Sinne sind die Erotika wirklich ein „wahrhaftiges Forschungslabor für die Wirksamkeit von Poesie“.

*

**

Bibliographie

- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Folio-essais 5. Paris: Gallimard, 1985.
- Devillez, Didier, Hrsg. *Œsophage. Marie. Correspondance*. Fac-similé. Bruxelles: Didier Devillez, 1993.
- Nougé, Paul. *Histoire de ne pas rire*. Cistre-Lettres différentes. Lausanne, L'Age d'Homme 1980.
- . *L'expérience continue*. Cistre-Lettres différentes. Lausanne: L'Age d'Homme, 1981.
- . *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*. Cistre-Lettres différentes. Lausanne: Ed. de L'Age d'Homme, 1983.
- . *Fragments*. Préface de Frans De Haes. Lecture de Marc Quaghebeur. Espace Nord 7. Bruxelles, Ed. Labor, 1983.
- . *Érotiques*. Bruxelles: Didier Devillez, 1994.
- . *Journal (1941–1950)*. Avertissement de Marcel Mariën. Suivi de *Notes sur les échecs*. Avertissement de Denis Marion. Bruxelles: Didier Devillez, 1995.
- . *Quelques bribes*. Bruxelles: Didier Devillez, 1995.
- . *La Musique est dangereuse. Ecrits autour de la Musique*, rassemblés et présentés par Robert Wangermée. Bruxelles: Didier Devillez, 2001.

Sekundärliteratur

- Aron, Paul, Hrsg. *Surréalismes de Belgique*. Textyles 8. Bruxelles, Textyles, 1991.
- Baudrillard, Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Tel. Paris: Gallimard, 1972.
- Fauchereau, Serge. *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, Tome II, 204–60. Paris: Denoël-Les Lettres nouvelles, 1976.
- Marien, Marcel. *L'activité surréaliste en Belgique*. Bruxelles: Lebeer-Hossmann, 1979.

- Michel, Geneviève. *Paul Nougé: la poésie au coeur de la révolution*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang-Archives et Musée de la Littérature, 2011.
- Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Points-Littérature 1970. Paris: Seuil, 1964.
- Quaghebeur, Marc. „Balises pour l’histoire de nos lettres“, in *Alphabet des lettres belges de langue française*, 9–202. Bruxelles: Promotion des Lettres, 1982.
- Smolders, Olivier. *Paul Nougé: écriture et caractère. A l’école de la ruse. Essai biographique*. Archives du Futur. Bruxelles: Labor, 1995.
- Soncini Fratta, Anna, Hrsg. *Paul Nougé: pourquoi pas un centenaire?* Bussola. Bologna, Clueb, 1998.
- Toussaint, Françoise. *Le surréalisme belge*. Un livre, une œuvre. Bruxelles: Labor, 1986.

Lektüren

<i>Illusions perdues</i> , « l'œuvre capitale dans l'œuvre »	243
Dominique Massonnaud	
Balzac et la ténébreuse naissance du roman policier	261
André Vanoncini	
Metaleptische Lektüre	275
M. de Charlus liest Balzac	
Stephan Leopold	

Illusions perdues, « l'œuvre capitale dans l'œuvre »

Dominique Massonnaud (Université de Haute-Alsace)

RÉSUMÉ : La lecture proposée d'*Illusions perdues* se place sous l'égide du propos balzacien pour tenter de cerner la singularité de ce grand roman. L'approche fait place à la genèse du roman, à ses effets pragmatiques, pour saisir en quoi il relève de la « porosité généralisée » qui caractérise *La Comédie humaine* dans son entier puis propose de lire dans ce texte – qui est aussi le « roman de David Séchard » – un ultime rêve balzacien.

MOTS CLÉS : Balzac, Honoré de ; Illusions perdues

Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, éd. par Roland Chollet, *La Comédie humaine*, t. v, dir. par P.-G. Castex, Bibliothèque de la Pléiade 32 (Paris : Gallimard, 1977).¹

**

Inaugurer cette série de lectures des romans balzaciens est un honneur et un grand plaisir. Elle se propose d'offrir « une vue panoptique sur l'ensemble des constituants »² du grand œuvre balzacien en étant attentive aux effets de texte, propres à l'économie de chacun, et révélateurs de l'agencement de l'œuvre-monde qu'est *La Comédie humaine*. Dans cette perspective, le choix d'*Illusions perdues* s'est imposé : ce roman manifeste, à divers titres et à un haut degré, un principe de « porosité généralisée »³ caractéristique de l'écriture balzacienne. Plus encore, l'auteur, lui-même, le désigne comme « l'œuvre capitale dans l'œuvre », dans une lettre à Madame Hanska du 2 mars 1843⁴.

De fait, le texte, alors qu'il est placé au tome VIII de l'édition Furne de *La Comédie humaine* en cette année 1843, a été construit par ajouts successifs et fusion d'éléments initialement séparés, écrits dès 1835 : l'année du *Père Goriot*

¹ Les références à cette édition la mentionneront sous forme abrégée en « IP » dans le corps de l'article.

² Reto Zöllner et Kai Nonnenmacher, « Lectures de Balzac », *Romanische Studien* 2 (2015) : 181, <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/37>.

³ Je tente de faire de cette notion une caractéristique qui puisse rendre compte des singularités balzaciennes dans la troisième partie de : Dominique Massonnaud, *Faire vrai : Balzac et l'invention de l'œuvre-monde* (Genève : Droz, 2014), 271–378.

⁴ Ce qui a donné lieu à une série de travaux à perspective plus directement monographique, réunis sous le même titre : Françoise Van Rossum-Guyon, dir., « *Illusions perdues* », *l'œuvre capitale dans l'œuvre* (Groningen : CRIN 18, 1988).

et de cette systématisation des « personnages revenants », qui est un facteur de l'unité d'ensemble. Il s'inscrit ainsi dans une période très productive, analysée par Nicole Mozet comme « temps de l'accélération »⁵ en direction de *La Comédie humaine*. Sur le plan de la poétique narrative, « les structures reparaissantes »⁶, qui renforcent l'unité du grand ensemble au sein de chaque roman, sont particulièrement présentes. On peut relever les jeux de polarité, qui créent une dynamique fondée sur un principe de binarité ou d'opposition⁷ – principe souvent mis en évidence par la critique comme un élément structurant le roman balzacien – qui sont ici remarquables : qu'il s'agisse des pôles que sont la Province et Paris ou l'hôtel de la rue du Minage et l'hôtel garni du Gaillard-Bois, qu'il s'agisse des scènes en miroir – comme la soirée à Angoulême et la soirée à l'Opéra – ou les personnages de David et de Lucien, ces pôles aimantent et relancent la construction de la tension narrative et la dynamique de l'intrigue. De plus, *Illusions perdues* met en scène des personnages qui sont emblématiques de l'univers balzacien : le roman fonctionne ainsi comme une remarquable chambre d'échos. Il est un carrefour qui permet de construire un large réseau liant entre elles les fictions selon l'« idée de génie de Balzac »⁸ : son usage singulier des « personnages reparaissants » qui permet d'instaurer une porosité généralisée, entre les fictions comme entre les parties qui structurent le grand ensemble. *Illusions perdues* propose en effet un jeu d'interférences textuelles et d'interactions narratives particulièrement riche. On retrouve une grande densité de personnages qui sont ailleurs silhouettes, figures d'arrière-plan ou héros principaux : Rastignac, Lousteau, Blondet, du Marsay, la Marquise d'Espard, Camusot, Cerizet, les frères Cointet, Matifat, Chaboiseau ou Barbet mais aussi Raoul Nathan et Fanny Beaupré... ou bien encore Daniel d'Arthez qui présente à Lucien un des personnages reparaissants les plus fréquents dans *La Comédie humaine* : Horace Bianchon. Ce dernier est alors interne à l'Hôtel-Dieu ; il soigne Rubempré après son duel avec Michel Chrestien, comme il soigne en vain Coralie. Cette composante fait du roman un espace qui ouvre les plans

⁵ Nicole Mozet, *Balzac et le temps* (Saint-Cyr sur Loire : Christian Pirot), « Balzac », 176–180.

⁶ Voir pour leur étude le travail de Mireille Labouret, *Balzac : romanesque et répétition* (Paris : Honoré Champion), à paraître.

⁷ Jean-Pierre Richard définit ainsi la « figure de l'opposition », « à la fois loi abstraite et motif concret [qui est] structure et thème de toute l'architectonique actancielle balzacienne » dans *Corps et décors balzaciens* (Paris : Seuil, 1970), 89.

⁸ Selon le commentaire de Proust : Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, préface par Bernard de Fallois (Paris : Gallimard, 1954), 260.

et des perspectives, il est donc central en ce qu'il permet l'accroissement des combinaisons. *Illusions perdues* accueille également – de façon tardive dans la genèse du texte⁹ – un revenant capital de *La Comédie humaine* : Carlos Herrera, ce « Chanoine espagnol », avatar de Vautrin, qui dérouté Lucien d'une fin qui semblait préparée depuis le début du roman. Sa fonction de *diabolus ex machina*, qui sauve la vie de Lucien alors qu'on entre dans une séquence de résolution de l'intrigue, détourne le sens du texte pour lui assurer un improbable dénouement heureux : le roman d'apprentissage ironique s'achève ainsi comme une comédie à fin heureuse¹⁰. Pourtant, une transformation du personnage a bien lieu : au terme de la séquence de discours suivi¹¹ entre Carlos Herrera et Lucien, le « poète » n'est plus. Lucien, en marche sur la route de Paris, est ainsi défini par Petit-Claud : « ce n'est pas un poète ce garçon-là, c'est un roman continué » (IP, 717). *Illusions perdues* est à ce titre un roman de la surprise et de l'audace narratives, qui ne cesse de jouer des possibles de la fiction en usant du romanesque tout en déplaçant les codes du roman, dans une remarquable énergie créative. Il s'agira donc d'explorer dans la lecture proposée ici quelques aspects de ce qui fait d'*Illusions perdues* ce texte cardinal, un roman-carrefour singulier et révélateur des voies de la création balzacienne.

Pour ce faire, la première étape de l'approche ressaisit les éléments qui relèvent de l'histoire du texte définitif, appréhendés selon les lignes qui émergent de cette élaboration exemplaire. En effet, *Illusions perdues* porte,

⁹ Venue du roman de 1843, paru en feuilleton dans *L'État*, sous le titre *David Séchard ou les souffrances de l'inventeur*, la portion de texte qui fait entrer sur la scène du roman Carlos Herrera, constitue quasi simultanément la troisième partie d'*Illusions perdues* au tome VIII de *La Comédie humaine* chez Furne. Dans cette édition, *Le Père Goriot* est placé après *Illusions perdues*, puisque le roman figure dans la section suivante « Scènes de la vie parisienne », après *L'Histoire des treize*. Le Furne corrigé modifie cet ordre en situant *Le Père Goriot* dans les « Scènes de la vie privée ».

¹⁰ Pour une proposition de lecture détaillée de cette séquence d'*Illusions perdues*, on peut se reporter à Dominique Massonnaud, « Balzac et les mésalliances bakhtiniennes : saisies de Vautrin », in *Retour à Bakhtine : essais de lectures bakhtiniennes*, dir. par Marc Hersant et Chantal Liaroutzos, *Textuel* 69 (2012) : 177–190.

¹¹ J'utilise la définition fort efficace de Françoise Van Rossum-Guyon : « J'appelle "discours suivi" un discours actorial d'une certaine longueur articulé selon les règles de la rhétorique et adressé par un personnage locuteur bien déterminé à un autre personnage (ou à un groupe) en vue de transmettre un enseignement et, plus généralement, de convaincre » dans *Balzac : la Littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*, Paragraphes (Montréal, Université de Montréal 2002), 138, note 3. L'analyse de ces discours et de leurs spécificités dans *Illusions perdues* est faite dans l'ouvrage, p. 140–1.

dès sa genèse¹², la trace de ce que l'on peut appeler la méthode balzacienne, aussi désordonnée qu'elle semble être. Des lignes de permanence et des formes de constance significatives se font jour, malgré les expansions et déplacements textuels majeurs.

Deux constantes originales apparaissent d'emblée dans l'entrelacs des modifications successives : la première est le rôle fonctionnel de ce texte dans l'économie d'ensemble de *La Comédie humaine*. Considérée par Balzac comme un « anneau »¹³, cette fiction garde en effet une place identique dans les ensembles éditoriaux successifs qui l'accueillent : *Illusions perdues*, dans sa courte forme initiale, est une charnière entre les « Scènes de la vie de province » et les « Scènes de la vie parisienne » pour les *Études de mœurs au XIX^e siècle*. Dans l'ultime agencement de *La Comédie humaine* qu'est l'édition Furne corrigée, le texte, considérablement augmenté, se situera au même endroit. Cette constance du rôle de suture ou de transition dévolu au texte désigné sous le titre *Illusions perdues* – quelles que soient ses expansions et variations continuées – est remarquable. Il diffère ainsi des nombreux romans migrants qui connaîtront des déplacements significatifs, au fil des productions éditoriales agencées par Balzac : dès 1905, André le Breton signalait la récurrence du passage des textes d'une série constituée à une autre¹⁴, le travail de Stéphane Vachon permet de saisir dans son détail cette « gestion balzacienne du classement »¹⁵ et les déplacements successifs, en particulier dans la période 1841–1844. On observe par exemple encore des migrations entre le Furne édité et le Furne corrigé par Balzac, qui, en 1847 « fait passer de la vie parisienne à la vie privée cinq scènes : *Le Père Goriot*, *Le Colonel Chabert*, *Pierre Grassou*, *La Messe de l'Athée* et *L'Interdiction* »¹⁶, comme le rappelle Roger Pierrot. *Illusions perdues*, parce qu'il conserve ce statut de point fixe, est un roman singulier puisqu'il reste ainsi un échangeur, qui permet le passage

¹² On se reportera pour les éléments les plus précis sur l'histoire complexe du texte à l'édition de Roland Chollet mentionnée ci-dessus, ainsi qu'à l'article de Stéphane Vachon : « Chronologie de la rédaction et de la publication d'«*Illusions perdues*» », in Van Rossum-Guyon, «*Illusions perdues*», *l'œuvre capitale dans l'œuvre*, 1–11.

¹³ Le terme est utilisé dans l'« Introduction aux 'Scènes de la vie de province' » : Balzac, *La Comédie humaine*, t. III, 1521.

¹⁴ André Le Breton, *Balzac, l'homme et l'œuvre*, [1905] (Paris : Boivin, s. d.), rééd. (Bibliolife, 2009), 123–4.

¹⁵ Stéphane Vachon, « La Gestion balzacienne du classement : du catalogue "Delloye" aux "Notes sur le classement et l'achèvement des œuvres" », *Le Courrier balzacien* 51 (1993) : 1–17.

¹⁶ Roger Pierrot, *Honoré de Balzac* (Paris : Fayard, 1994), 434–5.

d'un ensemble à un autre : il s'agit de la dernière fiction des « Scènes de la vie de province », avant que ne commencent les « Scènes de la vie parisienne ».

Les dernières phrases du roman sont éclairantes à cet égard. On lit, à propos du personnage de Cérizet :

Il chercha sur la scène de province une existence nouvelle que son talent d'acteur pouvait rendre brillante. Une jeune première le força d'aller à Paris y demander à la science des ressources contre l'amour, et il essaya d'y monnayer la faveur du parti libéral. (IP, 732)

Sur le plan narratif, le raccourci, dans ce récit au passé simple, permet de mettre en relief « Paris » comme territoire privilégié pour les histoires d'amour et les jeux de pouvoir politique. La mention des « talents d'acteur » du personnage et la caractérisation de la province comme « scène » renvoient au titre de l'ensemble dans lequel le roman prend place. Ce qui relève d'un effet de bouclage en faisant résonner pour le lecteur attentif les ambitions de l'auteur, telle qu'il les affiche dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*. L'ultime énoncé renforce l'effet, dans un discours auctorial à fonction métatextuelle, qui constitue très explicitement un seuil et ouvre l'horizon du texte : « Quant à Lucien, son retour à Paris est du domaine des *Scènes de la vie parisienne* » (IP, 732). *Illusions perdues* a donc un rôle de liant, eu égard à la création continuée qu'est la production balzacienne. Cependant l'originalité de l'œuvre-monde qui se constitue se manifeste par le fait que la composition ne relève pas pour autant de la continuité, qu'elle soit de l'ordre de la « suite à demain », de la « série romanesque » ou du fil chronologique. Le retour des personnages s'effectue selon la loi du « hasard »¹⁷ conformément aux propos balzaciens réitérés. Ainsi, la « préface » d'*Une Fille d'Ève*, dès 1839, annonçait une ambition d'ensemble fondée sur l'accueil d'« un désordre qui est source de beautés » et qui rompt ainsi avec la traditionnelle cohérence linéaire et vectorisée de la mise en intrigue. De fait, le lecteur est averti : « Vous trouverez, par exemple, l'actrice Florine peinte au milieu de sa vie dans *Une Fille d'Ève*, et vous la verrez à son début dans *Illusions perdues* [...] Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé,

¹⁷ On pense à un commentaire auctorial situé à la fin de *Ferragus* : « Qui n'a pas rencontré sur les boulevards de Paris [...] enfin, en quelque lieu du monde ou le hasard veuille le présenter, un être, homme ou femmes, à l'aspect duquel mille pensées confuses naissent en l'esprit ! [...] Cette créature s'inféode à votre souvenir et y reste comme un premier volume de roman dont la fin vous échappe ». Balzac, *La Comédie humaine*, t. V, 900-1.

système inapplicable à un présent qui marche »¹⁸. Dans l'entrelacs narratif et discursif qu'est *La Comédie humaine*, assumant le récit d'histoires données aux lecteurs par morceaux discontinus et souvent sans ordre chronologique, le « retour de Lucien » ne se rencontre pas dans la première « Scène de la vie parisienne », comme on le sait : il prend place dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, alors que le lecteur de l'œuvre entière doit passer par *L'Histoire des treize*, *César Birotteau*, et *La Maison Nucingen*, – selon le plan choisi pour le Furne corrigé – avant de voir réapparaître Lucien comme « héros » de roman. Le texte d'*Illusions perdues* fonctionne donc à ce titre comme un échangeur entre des sections mais n'infléchit pas pour autant cette singulière organisation interne de l'ensemble qui me semble une des marques majeures de la modernité balzacienne.

L'autre point fixe auquel je souhaite m'attacher dans cette approche du texte, est son titre. Dans son édition, Roland Chollet rappelle que ce titre « Illusions perdues » est mentionné dès l'automne 1833 dans un projet¹⁹ de « Scènes de la vie de province » en quatre volumes, destiné à l'objet éditorial que sont les *Études de mœurs au XIX^e siècle*, achetées par Mme Béchet le 20 octobre 1833²⁰. Ce texte bref relève du format de ce qu'on nomme indistinctement « nouvelle » ou « conte » dans les années 1830 : une quarantaine de pages, finalement fournies à la veuve Béchet en 1836, d'emblée marquées par un jeu de binarité entre la Province et Paris. À partir d'un projet réduit dans son format initial, l'expansion fictionnelle et la transformation du texte premier, inséré dans un autre support éditorial, conduisent quelques années plus tard au roman que l'on lit aujourd'hui, dans son ultime version. On connaît de nombreux autres cas de ce type. Ainsi « La Transaction » nouvelle parue dans *L'Artiste* en quatre livraisons au début de l'année 1832²¹, constitue un état premier du *Colonel Chabert* (1844). Alors que *La Comédie humaine* paraît depuis cinq ans, on retrouve toujours ce principe de création continuée dans le geste scriptural qui, en 1846, voit la nouvelle « Le Vieux

¹⁸ Dans la Préface à *Une Fille d'Ève* et *Massimila Doni* pour l'édition Souverain des deux textes, en 1839. Balzac, *La Comédie humaine*, t. II, 262 et 265 pour les deux citations.

¹⁹ Dans Honoré de Balzac, *Pensées, Sujets, Fragments*, éd. par Jacques Crépet, (Paris : Blaziot, 1910), en ligne : <https://archive.org/details/pensessujetsfroobalz>, consulté le 2 septembre 2015.

²⁰ Chollet, « Introduction », *IP*, 4.

²¹ Nouvelle que l'on peut lire dans la remarquable édition de premiers états de publication et textes de presse balzaciens due à Isabelle Tournier : Honoré de Balzac, *Nouvelles et Contes*, t. I (1820–1832), Quarto (Paris : Gallimard, 2006), 1189–230.

musicien »²² s'étendre jusqu'à devenir le dernier roman achevé par Balzac : *Le Cousin Pons* (1847). Cependant, dans le cas d'*Illusions perdues*, si le jeu de l'expansion textuelle fonctionne également selon un principe récurrent d'ajouts successifs, de montage et de réemplois d'autres textes – tout aussi fréquent chez Balzac – le titre demeure bien identique. On peut observer que ce titre n'est pas constitué du nom propre d'un personnage, à la différence de nombreux autres ; il ne relève pas non plus d'une caractérisation renvoyant à un personnage typisé selon la pratique des physiologies (*La Femme de trente ans*, *Le Médecin de campagne*) : ni individu singularisé par le nom propre, ni type annoncé en ce cas mais un thème – la perte des illusions – devenu motif, qui ouvre la voie à des fictions qui vont exemplifier le sujet de manière variée, pour se condenser dans le volume définitif.

L'examen du montage permet ici de mettre en évidence un principe d'écriture en éclairant la composition affichée du texte définitif. En effet, la nouvelle de quarante pages, s'étage pour devenir, à terme, selon le Furne corrigé, un roman qui comporte trois parties : « Les Deux Poètes », « Un grand Homme de province à Paris », « Les Souffrances de l'inventeur ». Certes, on reconnaît ce perpétuel mouvement d'expansion et de création continuée qui fait la spécificité de la production balzacienne : les corrections sur épreuves qui sont autant d'allongailles, les prolongements et rebonds d'intrigues, les « réserves narratives » mises en évidence par Jeannine Guichardet²³, utilisées – ou non – plus tard. *Illusions perdues* manifeste, ici encore, sa dimension « capitale », en se faisant carrefour et lieu d'entrecroisement de créations et de projets mêlés. Trois romans courts préalablement édités finissent par n'en faire qu'un seul : *Illusions perdues* paru en 1837 chez Werdet, *Un grand Homme de Province à Paris*, édité par Souverain en 1839, *David Séchard ou Les Souffrances de l'inventeur* qui a paru en feuilleton dans *L'État* puis *Le Parisien* en juin–août 1843 puis en volume en novembre 1843 chez Dumont. Alors que, sous le titre « Ève et David » ce dernier pan fictionnel formait la troisième partie d'*Illusions perdues* en 1843, dans le tome VIII de *La Comédie humaine* chez Furne.

²² Je simplifie ici les étapes complexes de la genèse du *Cousin Pons*, fort bien analysées par Anne-Marie Meininger, « Préface », *Le Cousin Pons* (Paris : Garnier, 1974).

²³ Jeannine Guichardet, « Quelques exemples de suspens balzacien à l'aube de "La Comédie humaine" », *L'Année balzacienne* (1996) : 167–80, repris dans Jeannine Guichardet, *Balzac Mosaïque*, Cahiers romantiques (Clermont-Ferrand : Université Blaise Pascal, 2007), 101–12.

Ces trois romans réunis pourraient correspondre aux trois parties du roman définitif, si l'on en restait à l'« effet *Comédie humaine* »²⁴ statufiant le grand œuvre, en saisissant le tout comme aboutissement et simple fusion des parties antérieures, oubliées au profit du résultat final. Pourtant, la production balzacienne relève d'un travail d'écriture plus complexe que la simple addition. Si l'on observe par exemple les points stratégiques que sont les débuts et les commencements textuels, le procédé d'insertion des romans initiaux, devenus parties du grand ensemble, relève d'un geste de greffe. De fait, la première partie d'*Illusions perdues* ne s'achève pas où venait se clore le premier roman qui portait ce titre, mais plus tôt. Les séquences narratives finales du roman de 1837 viennent glisser au début de la seconde partie pour *La Comédie humaine* : cette « fatale semaine » (IP, 290) qui voit l'installation de Mme de Bargeton dans un appartement rue Neuve-du-Luxembourg, la soirée à l'Opéra et l'installation de Lucien, définitivement congédié, dans la pauvre rue de Cluny, conduit à l'énoncé : « il était seul à Paris, sans amis, sans protecteurs » (IP, 291). La fin d'un roman antérieur devient donc l'amorce de la partie suivante, dans un jeu de rebond narratif, qui use des pages finales pour en faire le commencement d'une autre séquence. La suture s'opère ensuite de façon très simple et l'ajout demeure invisible aux yeux du lecteur : le premier roman finissait après une ultime lettre de Lucien à Mme de Bargeton qui disait sa colère, et l'énoncé précédemment cité : « il était seul à Paris ». Ce passage déplacé au début de la seconde partie fait place à une seconde lettre de Lucien, directement annoncée par une tournure représentative : « Voici ce que, quelques jours après, Lucien écrivait à sa sœur » (IP, 291). Le courrier à Ève est donné – comme celui adressé à Mme de Bargeton – pour un document copié par un auteur sténographe : la similitude du moyen narratif permet d'assurer la cohérence textuelle. De la même manière, les dernières pages d'*Un Grand Homme de province à Paris* deviennent les premières des « Souffrances de l'inventeur » : le départ de Lucien pour la province, « revoyant par la pensée les bords de la Charente » (IP, 551) après la mort de Coralie et les deux mois d'« accablement maladif » (IP, 550) qui la suivent, s'accomplit dans une séquence narrative rapide, de la rue d'Enfer, à Longjumeau, Tours, Poitiers, puis Mansle. Lucien y rencontre sur la route « le nouveau préfet de la Charente, Le Comte Sixte du Châtelet et sa femme, Louise de Nègrelpelisse » (IP, 552). Sans surprise, ce qui constituait un dé-

²⁴ Selon l'expression de Nicole Mozet : « L'effet *Comédie humaine* : Balzac écrivain », *Balzac au pluriel*, Écrivains (Paris : PUF, 1990), 287-307.

nouement fort ironique à l'histoire de Lucien et Mme de Bargeton, dans le second roman est donné ici, en commencement de la troisième partie d'*Illusions perdues*, ce qui change le statut de l'énoncé. L'ironie demeure, mais il s'agit moins d'un dénouement d'intrigue, centré sur le destin singulier d'un personnage, que d'une mention prise dans la continuité des heurts et malheurs qui parcourent la vie sociale toute entière. Le sommeil de Lucien, réfugié chez un meunier, – qui vient de se demander « Peut-être finirais-je garçon-meunier ? » (IP, 553) avant de s'endormir – n'est plus le terme du roman de 1839, mais la veille d'une nouvelle journée. Une question de la meunière à son mari suffit à relancer la troisième partie d'*Illusions perdues* en engendrant une autre séquence narrative ajoutée à cette greffe venue de la fin du roman précédent. Un énoncé du même personnage assure cette relance : « Va donc voir si ce jeune homme est mort ou vivant, voici quatorze heures qu'il est couché » (IP, 554). Ce qui permet d'ouvrir une série de discours directs, échangés entre les personnages disponibles, de manière particulièrement simple et fluide. L'agencement du roman ne relève donc pas du simple collage ou de la « juxtaposition » des textes antérieurs.

Les éléments issus de la genèse des textes permettent également d'observer un principe d'étoilement qui justifie, d'une autre manière, le terme d'« échangeur » qui peut permettre de caractériser *Illusions perdues*. Les successives histoires ne sont pas inventées « linéairement » par leur auteur mais dans un entrelacs d'inspiration. Ainsi, dès 1838, (donc entre les deux romans initiaux de 1837 et 1839) Balzac écrit *La Torpille*, autre nouvelle parue chez Werdet en septembre 1838, qui met en scène le « petit apothicaire dont [Mme du Châtelet] s'était amourachée », Lucien Chardon, qui ose revendiquer le nom de Lucien de Rubempré, accordé « par une ordonnance du roi »²⁵. Louise n'est déjà plus Bargeton, Rastignac reconnaît sous son masque le Vautrin du *Père Goriot* et le texte fait place au personnage d'Esther, à son amour pour Lucien, au rôle de ce « terrible prêtre », Carlos Herrera, aux « yeux de basilic »²⁶. On voit donc que le désordre logique traverse également le processus de mise en intrigue puisque cette nouvelle, écrite alors que la toute première partie du roman est à peine achevée, sera complétée d'un peu plus de deux chapitres pour devenir ensuite la première des quatre parties de *Splendeurs et Misères des courtisanes* en 1844. Le rebond en direction d'une autre « scène

²⁵ Honoré de Balzac, « La Torpille », *Nouvelles et contes*, t. II, éd. par Isabelle Tournier, Quarto (Paris : Gallimard, 2006), 823–68, 826 pour les deux citations.

²⁶ Balzac, « La Torpille », 868 pour les deux citations.

de la vie parisienne » s'accomplit ainsi, à distance de la fable première, alors que manquent entre ces deux moments les chaînons logiques et narratifs. Dans cette écriture vagabonde, on assiste donc à un phénomène d'invention concurrente qui ouvre la possibilité de tisser ensuite des fils narratifs qui permettront de relier ces îlots fictionnels. Dans la genèse balzacienne, *Illusions perdues* a donc, dès l'origine, un caractère éminemment productif : des scènes essaient à partir de quelques pages initiales dont toute l'amplitude potentielle n'a pas encore été atteinte. Il s'agit bien d'un point nodal qui permet le développement de la production textuelle, d'une manière tout à fait désordonnée eu égard aux schèmes traditionnels. L'originalité du roman est aussi qu'il permet d'inscrire dans la fiction des discours sur les fictions, leur création, leurs conditions de vente et de réception parce qu'il est, on le sait, celui des milieux de l'imprimerie, du journalisme et de la « librairie » contemporains de Balzac. Le discours de Daniel d'Arthez à Lucien affirme ainsi la nécessité de « [se]créer une manière différente » (IP, 312), la singularité de la manière devient un critère de valorisation d'une production artistique dans un régime « moderne » d'octroi de valeur qui se met en place²⁷ ; le moyen en est une poétique neuve : « Entrez tout d'abord dans l'action ; prenez votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue, enfin variez vos plans pour n'être jamais le même » (IP, 313). Ainsi, dans la manière balzacienne elle-même, une logique d'un nouveau type apparaît : à partir des « cas » que constituent tel ou tel personnage, tel ou tel motif, telle ou telle situation, l'organisation apparaît *a posteriori*, sans plan rigoureusement préétabli. L'« idée d'œuvre » ne comporte jamais une vue claire de la fin quand l'auteur en est aux commencements : l'ordre compositionnel et l'hégémonie de la *dispositio* classique disparaissent. La méthode à l'œuvre dans la constitution de *La Comédie humaine* paraît alors relever d'une « évolution créatrice » au sens bergsonien du terme : « le tout, celui du monde comme du vivant est toujours en train de se faire, de se produire ou de progresser »²⁸.

Dans cette proposition de lecture d'*Illusions perdues*, il s'agit à présent d'observer et de préciser ce mouvement de circulation qui anime le texte balzacien à partir de quelques exemples. En effet, l'espace du roman se fait également « carrefour » en ce qu'il reprend, intègre et transforme dans son éco-

²⁷ Voir sur cette question les travaux de Nathalie Heinich, par exemple : *L'Elite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Bibliothèque des Sciences humaines (Paris : Gallimard, 2005). Ouvrage qui traite de Balzac pour fonder sa démonstration.

²⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe* (Paris : Minuit, 1972), 114.

nomie propre des formes narratives et discursives variées, qui s'inscrivent dans un contexte historique daté.

Dans l'espace de ce travail, je n'aborderai – rapidement – qu'un exemple, particulièrement significatif : le portrait initial du père Séchard, au début du roman. Il semble venu d'une pratique scripturale balzacienne fréquente dans les années trente, en portant trace du genre que sont les Physiologies²⁹ : le père de David est d'emblée donné comme un type, caractéristique des mœurs du siècle, à la manière du Ministre³⁰, de l'Épicier³¹ ou de la « Femme de province »³². Les caractérisations qui lui sont associées en font un « cas » valant pour une série d'individus, emblématique d'une espèce d'hommes et preuve de la validité des lois morales et sociales. Surtout, le portrait physique qui en est donné relève d'un art du trait forcé qui procède d'une transposition verbale de l'art de la caricature : « Son nez avait pris le développement et la forme d'un A majuscule corps de triple canon » (*IP*, 127). La transposition langagière de la simplification graphique propre au dessin de presse caricatural a ici le relief fort savoureux d'une réduction de la forme du nez à celle d'une lettre – A – dont les caractéristiques techniques sont donnés en termes spécialisés d'imprimerie³³. Le lecteur peut ainsi observer le graphème « A » dans sa matérialité visuelle. Le portrait use également de la réduction des détails en une seule image significative : « vous eussiez dit d'une truffe monstrueuse enveloppée par les pampres de l'automne » (*IP*, 127). Cependant, la scène balzacienne n'est pas un espace monologique ou monolithique. Lorsqu'y apparaît Séchard, vigoureusement saisi dans cette physionomie de vieil ivrogne – dans un jeu humoristique avec son patronyme – d'autres composantes le complexifient : il est aussi un avare, un homme rusé, manipulateur, sans pitié en affaires. Il porte « le fameux tricorne municipal, qui dans quelques provinces se trouve encore sur la tête du tambour de la ville » (*IP*, 127), ce qui lui donne un caractère archaïque, démodé. Son costume « où l'ouvrier se retrouvait encore sous le bourgeois » (*IP*, 128) rend également

²⁹ Sur ce genre, voir le travail de Nathalie Preiss : *Les Physiologies en France au XIX^e siècle : études littéraires, stylistiques et historiques* (Mont-de-Marsan : Éditions Interuniversitaires, 1999).

³⁰ Article paru dans le journal *La Caricature*, sous la signature d'Alfred Coudreux : Honoré de Balzac, *Œuvres diverses*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1996), 798–800.

³¹ Article paru dans *La Silhouette*. Balzac, *Œuvres diverses*, t. II, 724–8.

³² Monographie de Balzac dans *Les Français peints par eux-mêmes* (1839) et illustrée par Gavarni.

³³ Marqueurs d'une compétence auctoriale, et relevant ainsi des nombreux biographèmes présents dans l'écriture d'*Illusions perdues*.

plus incertain le classement dans un « type » unique ou son appartenance de classe... Ainsi, le personnage caricatural, comique, présenté dans la séquence d'ouverture, ne reste pas simple et univoque mais s'enrichit aussitôt d'une complexité psychique et sociale voire d'indices plus inquiétants. L'usage d'une forme d'écriture datée, journalistique, pratiquée par l'homme-Balzac dans les journaux illustrés comme *La Caricature*, est un aspect du portrait du personnage de Séchard qui ancre l'écriture romanesque dans l'histoire du présent, en ayant recours à une forme d'époque, familière au lecteur. Le dessin qui représente le père Séchard au seuil du tome VIII de l'édition Furne illustrée en 1843 renforce cet effet. Cependant, on a rapidement vu que ce portrait du personnage, ainsi rendu accessible et plaisant au moment de la *captatio benevolentiae*, est aussi d'emblée transformé et complexifié : afin d'ouvrir des voies narratives plurielles dans l'espace fictionnel.

Les fictions balzaciennes se font ainsi le lieu d'accueil et de transformation de nombreux discours, qu'il s'agisse de constats, d'idées à la mode – le débat entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, les considérations sur « l'état actuel de la librairie »³⁴ par exemple – ou de formes héritées et transformées : les physiologies, on l'a vu, ou les généalogies, par exemple, venues des mémoires d'Ancien régime, qui permettent de présenter des acteurs contemporains, et de les inscrire dans une lignée plus ou moins dérisoire. Cette capacité d'accueil et de transformation donnée au roman paraît au cœur de la poétique balzacienne et de sa singularité. À cet égard, *Illusions perdues* constitue également un exemple majeur.

Le phénomène est sensible dès l'ouverture du roman. La phrase initiale (« À l'époque où commence cette histoire, la presse de Stanhope et les rouleaux à distribuer l'encre ne fonctionnaient pas encore dans les petites imprimeries de province » (*IP*, 123) relève d'un geste balzacien récurrent : faire en sorte que, d'emblée, l'« histoire » – l'anecdote ou la fable – qui va être racontée soit placée dans un monde de référence donné comme un monde partagé entre l'énonciateur et le lecteur. Ici, l'emploi du déterminant démonstratif et celui du présent³⁵ permettent qu'« explicitement l'énoncé initial [soit] ratta-

³⁴ Je fais référence au titre d'une série d'articles de Balzac parue, en 1830, dans « Le Feuilleton des Journaux politiques », éd. par Roland Chollet et René Guise : Balzac, *Œuvres diverses*, t. II, 662–9.

³⁵ Sur les différentes valeurs du présent dans *Illusions perdues*, on peut se reporter à l'article d'Éric Bordas : « Présents et futurs narratifs et métadiscours dans la prose balzacienne », in *Illusions perdues*, éd. par José-Luis Diaz et André Guyaux, Colloques de la Sorbonne (Paris : Presses de Paris Sorbonne, 2004), 73–89.

ché à son énonciation »³⁶. Ainsi que l'ont montré Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey, pour *La Comédie humaine* dans son entier, le début d'*Illusions perdues* relève de cette « stratégie balzacienne [qui] se caractérise par une nette tendance à placer l'univers romanesque dans la continuité du monde historique et à le mêler aux domaines d'expérience jusqu'à le confondre avec eux »³⁷. La voix ainsi discursivement mise en scène affiche une compétence d'ordre informatif et documentaire, en donnant des éléments qui relèvent de la connaissance technique du domaine de l'imprimerie. Cette situation pragmatique permet donc d'emblée d'inscrire le texte comme un point de passage : entre un réel connu (relevant d'un monde partagé par un locuteur réel et le lecteur) et le monde fictionnel qui va être mis en place. La fiction devient un exemple, un cas, qui semble éclairer le monde réel et permet de le penser.

Les intrusions auctoriales caractéristiques du texte balzacien constituent ensuite autant de remontées de ce discours qui vient déchirer le voile ou la toile de la fiction, pour situer le lecteur sur le point de contact entre monde inventé et monde réel. Ainsi, après la phrase d'ouverture, le récit installe l'univers fictionnel ; des acteurs ont fait leur entrée sur la scène angoumoise – le père Séchard, David son fils, les frères Cointet, fabricants de papier – mais à la quatrième page, l'espace représenté est très visiblement mis à distance, dans une exhibition de la voix auctoriale : « Ici peut-être est-il nécessaire de dire un mot sur l'établissement » (*IP*, 128). Des énoncés au présent de vérité générale avaient déjà accompagné le déroulement du récit, pour apporter des éléments d'information qui explicitent les dessous de la création fictionnelle. Tel est le cas pour le réseau d'analogies à l'œuvre dans la construction du personnage du vieux Séchard : « Ce Séchard était un ancien compagnon pressier que, dans leur argot typographique, les ouvriers [...] appellent un ours » (*IP*, 124). La comparaison animale récurrente dans les caractérisations balzaciennes est ici motivée et exhibée, comme l'est le jeu onomastique sur le nom propre qui désigne un ivrogne : « Jérôme-Nicolas Séchard, fidèle à la destinée que son nom lui avait faite, était doué d'une soif inextinguible » (*IP*, 127). De plus, ce trait de Séchard est rapporté aux situations qui appartiennent au monde réel, dont il est un exemple par des énoncés à valeur de maxime : « les habitudes du jeune âge reviennent avec force dans

³⁶ Jean-Daniel Gollut et Joël Zufferey, *Construire un monde : les phrases initiales de "La Comédie humaine"* (Lausanne : Delachaux et Niestlé, 2000), 116.

³⁷ Gollut et Zufferey, *Construire un monde*, 106.

la vieillesse de l'homme » ou « l'ivrognerie comme l'étude, engraisse encore l'homme gras et maigrit l'homme maigre » (IP, 127). À cet usage d'énoncés relevant du discours auctorial s'ajoutent également les références qui assurent sur le plan pragmatique le contact avec le lecteur en convoquant sa mémoire et sa faculté de comparaison, ou en utilisant la référence intertextuelle explicite comme un argument d'autorité grâce à un jeu d'analogies avec des situations ou des textes antérieurs : « M. de Chateaubriand l'a remarqué chez les véritables ours d'Amérique » (IP, 127), « Sa tête [...] rappelait à l'imagination les Cordeliers des *Contes de La Fontaine* » (IP, 127). La voix narrative, dans ce dernier énoncé à l'imparfait, assure une fonction d'échangeur entre le monde fictionnel qui s'installe et le monde réel où l'on peut lire *La Fontaine*. Cette présence du discours auctorial révèle, me semble-t-il, une poétique romanesque singulière qui n'est pas ignorante du modèle anglais que constitue le *novel* ou de *Jacques le fataliste*. La posture, assignée au lecteur par la situation pragmatique ainsi créée, n'est pas celle d'un plongeur en immersion prolongée dans un monde romanesque, puisque régulièrement, les remontées discursives le placent au seuil de la fiction, à la limite de la scène où se développe la fable. Dans le cas de Balzac, ces procédés montrent alors d'autres aspects qui relèvent de la « porosité généralisée » qui caractérise l'œuvre : la fiction est une scène saisie par son lecteur au seuil d'une représentation fondée sur une forme de « distanciation ». De plus, la présence de ces énoncés relevant d'interventions auctoriales est un facteur de cohésion et de cohérence textuelles puisqu'elle renvoie au cadre énonciatif fixé dans l'« Avant-propos » lorsqu'on considère *La Comédie humaine* comme UN texte, saisi dans son entier. Cette voix discursive qui s'affirme comme celle d'un « historien des mœurs » situe ainsi dans une énonciation première tous les textes factuels et fictionnels qui vont suivre. L'entendre de nouveau, dans une fiction comme *Illusions perdues*, permet de commencer l'entreprise analytique au sein même des récits inventés – romans, nouvelles ou contes – afin de rendre effectif le projet placé au seuil de l'ensemble : écrire l'Histoire du présent dans une entreprise où le texte se fait outil de compréhension visant la connaissance du réel contemporain.

Au terme de ces propositions et éléments de lecture d'*Illusions perdues*, qui ont tenté d'aborder quelques points significatifs – malgré l'intimidante qualité des travaux multiples d'éminents balzaciens sur ce roman ! – il s'agit peut-être de proposer une ultime perspective. Roman capital, on l'a vu, ce roman-échangeur qui donne à voir l'efficacité du principe de « porosité généralisée »

transformant les rapports de la partie et du tout dans l'œuvre-monde qu'est *La Comédie humaine*, *Illusions perdues* est aussi un roman majeur parce qu'il est lisible comme un roman, cohérent et clos.

À ce titre, s'il s'agit de tenter d'apporter un élément de supplément, on peut constater, comme le fait Joëlle Gleize dans sa présentation du texte, que les lectures successives se sont souvent attachées à la partie centrale du roman. En ce cas, « l'épisode parisien garde le rôle directeur »³⁸. *Illusions perdues* est alors le roman de la littérature devenant marchandise comme le montrait Lukacs, il révèle l'effondrement d'une aristocratie : où un aristocrate déchu devient prote pour vivre et, plus largement, il enregistre les mutations de la vie parisienne. Il fonctionne alors « comme un miroir concentrique de *La Comédie humaine* »³⁹, en faisant résonner la difficulté d'être auteur dans un monde contemporain en mouvement. *Illusions perdues* reste alors, essentiellement et « centralement », le roman de Lucien. Il est un roman d'initiation – ou de construction – original en ce qu'il inscrit d'emblée, par son titre comme par l'agencement des péripéties, une fin négative, voire tragique, du héros⁴⁰. On a vu que le fait que Lucien échappe au suicide, au terme du roman, relève d'un saut narratif hors de la logique initiale, qui se conçoit dans l'économie de l'ensemble textuel qu'est *La Comédie humaine* et que la genèse des textes – l'écriture de *La Torpille* en particulier – justifie. Pourtant, *Illusions perdues* est aussi le roman de David. Je proposerai donc, en guise de fin ouverte à ce travail, quelques éléments liés à cette « lecture ».

S'il s'agit d'observer, encore une fois, la genèse des textes, on mentionnera que Balzac a le projet précoce d'un texte sur Bernard Palissy et se documente à cet effet⁴¹ ; il le désigne sous le titre *Les Souffrances de l'inventeur*, dans la perspective d'une mise en scène du personnage historique. Lorsque la troisième partie du roman apparaît – et tout d'abord sous la forme du roman *David Séchard* – le glissement s'opère : celui qui invente la création du papier à partir de végétaux porte à présent le projet initial de nouvelle histo-

³⁸ Voir la « notice » du roman en ligne, dans l'édition Furne de *La Comédie humaine* : http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/illusions_perdues.htm

³⁹ Selon la formule de Joëlle Gleize dans la « notice » citée ci-dessus.

⁴⁰ On peut, par exemple, noter que le terme de la seconde partie d'*Illusions perdues*, dans le Furne corrigé, crée un effet d'annonce pour un dénouement pathétique à venir : « [Bérénice] comprit [...] quel était le dessein de ce pauvre poète au désespoir : il voulait se pendre. » *IP*, 550.

⁴¹ Comme on le voit par exemple dans une lettre à sa mère, le 10 juin 1832 : « Tu chercheras d'abord dans ma grande Biographie universelle l'article Bernard de Palissy [...] tu liras cet article, tu prendras note de tous les ouvrages cités... ». Citée par Françoise Sylvos, « Balzac et Bernard Palissy », *L'Année balzacienne* (2011) : 175–98, 185 pour la citation.

rique. L'intitulé « Les Souffrances de l'inventeur », devenu, à terme, le titre de la dernière partie d'*Illusions perdues*, relève ainsi de ce matériau repris, transformé, qui nourrit l'écriture du roman. Ce réemploi n'en est pas le seul indice, et le déplacement du projet, dans ses implications, alimente l'écriture romanesque plus en profondeur. En effet, ce roman-creuset porte aussi la trace de la quête documentaire balzacienne sur Bernard Palissy dans le détail de sa rédaction. Par exemple, un discours direct de David porte trace de la proximité géographique entre Saintes et Angoulême pour installer le parallèle entre les deux inventeurs :

À deux pas d'ici, à Saintes, au seizième siècle un des plus grands hommes de la France [...] Bernard de Palissy souffrait la passion des chercheurs de secrets [...] Il errait dans la campagne, incompris !... Pourchassé, montré au doigt !...
(IP, 604)

Plus encore, la construction de la figure de David et son itinéraire semblent mus par la transformation du « projet Palissy » : à la différence de l'inventeur de la technique d'émaillage de la céramique, David Séchard est un inventeur qui renonce. Palissy devient ainsi un personnage d'arrière-plan que la genèse des textes peut permettre de considérer comme un contrepoint aidant – selon la loi de binarité et le principe d'opposition – à la construction d'un autre héros important du roman balzacien : celui dont le roman d'apprentissage connaîtrait réellement une « fin heureuse ». Les séquences d'ouverture et de clôture du texte permettent d'argumenter en ce sens : les Séchard occupent le commencement du roman, et à son terme, le destin de David est fixé :

David Séchard, aimé par sa femme, père de deux fils et d'une fille, a eu le bon goût de ne jamais parler de ses tentatives. Ève a eu l'esprit de le faire renoncer à la terrible vocation des inventeurs.
(IP, 732)

Ce dénouement est une forme d'accomplissement : David échappe ainsi au terrible « règne de l'idée » qui hante Frenhofer ou Van Claes. La place fixe du roman au sein des « Scènes de la vie de province » peut ainsi se comprendre. De fait, la valorisation du devenir du personnage est sensible dans la suite des éléments qui lui sont associés :

Il mène la vie heureuse des rêveurs et des collectionneurs ; il s'adonne à l'entomologie et recherche les transformations jusqu'à présent si secrètes des insectes que la science ne connaît que dans son dernier état.
(IP, 732)

On voit que le bonheur domestique ou le fait d'être « un propriétaire qui [fait] valoir » (IP, 732) ne procède pas d'une réduction ironique du devenir de David, puisqu'il est également construit en figure de savant, dans une formula-

tion qui fait écho aux recherches d'un Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, dans une version fictionnelle – devenue ici apaisée et sereine – des débats scientifiques qui ont agité l'époque récente. Il est aussi celui qui « cultive les lettres par délassement » (*IP*, 732). Le roman d'initiation de David serait alors celui d'une nécessaire perte des illusions et des ambitions que l'espace provincial rend non seulement possible mais heureuse. *Illusions perdues* livrerait ainsi, à terme, une sorte d'ultime rêve balzacien.

Balzac et la ténébreuse naissance du roman policier

André Vanoncini (Basel)

RÉSUMÉ : Avec Balzac, et plus encore avec *Une ténébreuse affaire*, on touche à certaines des figures originaires de ce qui prendra bien plus tard l'identité générique du roman policier. Aussi les conditions épistémologiques qui ont pu favoriser l'émergence de ce type de récit ont-elles fait l'objet de commentaires substantiels et stimulants.

Plus récemment, les chercheurs spécialisés ont précisé ce statut innovateur du roman. Il ressort de ces études que Balzac y combine et réinterprète plusieurs modes romanesques de son époque, tels que les registres historique, noir, sentimental, politique ou judiciaire. Or, s'il est indéniable que l'œuvre se réfère à une multiplicité de genres contemporains à sa création, il paraît de même fort probable qu'elle renvoie par anticipation à plus d'une seule variante du roman policier. C'est l'hypothèse qu'il s'agit de vérifier d'abord.

Que Balzac finisse par exposer à l'issue d'une histoire passablement obscure les interdépendances équivoques entre une intrigue et une représentation complexes, n'a pas échappé à Jean Amila. Ce maître du roman de critique sociopolitique, qui a illustré la grande époque de la « Série noire », a repris le sujet d'*Une ténébreuse affaire* dans son œuvre intitulée *Terminus léna* (1973).

MOTS CLÉS : Balzac, Honoré de ; Une ténébreuse affaire ; roman policier ; Amila, Jean ; Terminus léna

SCHLAGWÖRTER : Balzac, Honoré de ; Une ténébreuse affaire ; Kriminalroman ; Amila, Jean ; Terminus léna

Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, La Comédie humaine VIII, éd. et publ. sous la dir. de Pierre-Georges Castex, Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1989).¹

*
**

Avec Balzac, et plus encore avec *Une ténébreuse affaire*, on touche à certaines des figures originaires de ce qui prendra bien plus tard l'identité générique du roman policier. Aussi les conditions épistémologiques qui ont pu favoriser l'émergence de ce type de récit ont-elles fait l'objet de commentaires substantiels et stimulants².

¹ Toutes les citations du roman renvoient à cette édition.

² Qu'il suffise de renvoyer à ce propos à Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris : Zeichen und Bewusstsein der Stadt* (München : Carl Hanser, 1993). La bibliographie réunit, jusqu'à l'année de sa parution, tous les ouvrages importants sur le sujet.

Quant à l'exemple même d'*Une ténébreuse affaire*, il a bénéficié d'une attention critique sélective, certes, mais souvent nourrie d'une haute compétence analytique. Il est vrai qu'après une phase initiale d'échos défavorables, l'œuvre a suscité l'intérêt valorisant de Brunetière, d'Alain, de Claudel, de Proust, qui s'inspire de la scène finale pour ressusciter de Marsay et lui faire révéler les dessous de *L'Affaire Lemoine*. Roger Caillois y voit même un texte « pivot » où « l'agent secret remplace la poursuite par l'investigation, la vitesse par l'intelligence, la violence par la dissimulation »³.

Plus récemment, les chercheurs spécialisés ont précisé ce statut innovateur du roman⁴. Il ressort de ces études que Balzac, comme il l'a déjà fait auparavant, y combine et réinterprète plusieurs modes romanesques de son époque, tels que les registres historique, noir, sentimental, politique ou judiciaire⁵. Or, s'il est indéniable que l'œuvre se réfère à une multiplicité de genres contemporains à sa création, il paraît de même fort probable qu'elle renvoie par anticipation à plus d'une seule variante du roman policier. C'est l'hypothèse qu'il s'agit de vérifier d'abord.

Mesuré à l'aune du récit d'énigme, *Une ténébreuse affaire* présente une série de traits que les futurs théoriciens jugeront indispensables au bon fonctionnement de ce modèle. Ainsi le roman présente-t-il une série d'énigmes, d'investigations et de solutions. Il confine son action dans l'espace restreint autour de la ville de Troyes, Paris étant mentionné mais non pas représenté, alors que le déplacement de la protagoniste sur le champ de bataille d'Iéna marque la rupture et la fin des structures fondatrices de ce lieu. Le texte, enfin, accorde dans certaines parties une fonction décisive aux indices et aux traces, au point d'inaugurer une des dimensions-clé du roman policier. Les conclusions tirées de l'analyse d'un bouton d'uniforme (592), d'une empreinte de fer à cheval (599–600, 624, 630, 636, 660) ou de restes de plâtre sur un vêtement (657, 661, 664) annoncent une technique qui fera servir exclusivement les matériaux diégétiques du récit à l'univers logico-déductif de l'enquête.

³ Roger Caillois, *Puissances du roman* (Marseille : Le Sagittaire, 1942). Le passage cité figure dans la partie « Commentaires » établie par Rose Fortassier pour son édition d'*Une ténébreuse affaire* (Paris : Le livre de poche, 1993), 269.

⁴ On mentionnera en particulier Gwen Thomas, « The case of the missing detective : Balzac's "Une ténébreuse affaire" », *French Studies* 48 (1994) : 285–98 et Pierluigi Pellini, « Introduction à Honoré de Balzac », *Un Caso tenebroso* (Palermo : Sellerio, 1996).

⁵ Cf. Pellini, *Un Caso tenebroso*, 9.

Il n'en reste pas moins qu'*Une ténébreuse affaire* ne respecte pas les contraintes formelles et fonctionnelles d'une narration policière. Comme le dit Pierluigi Pellini : « Nous sommes face à un roman sur la police qui présente de nombreux traits thématiques mais non pas la structure narrative du "polar" »⁶.

L'œuvre de Balzac combine en effet trop d'intrigues, d'enjeux, et d'instances de perception diverses pour satisfaire à l'exigence d'unité et de concentration propre au roman d'énigme. Les affaires ténébreuses y sont au nombre d'au moins quatre : la première remonte au temps de la Terreur, où l'on voit, pendant une émeute, le groupe des nobles, c'est-à-dire Laurence de Cinq-Cygne, les jumeaux Simeuse et le frères d'Hauteserre se défendre contre le Conventionnel Malin, qui, par la suite, réussira néanmoins à s'emparer d'une grande partie de leurs biens ; la deuxième se situe en 1800, au moment où Fouché, Talleyrand, Sieyès, Carnot et Malin spéculent sur une défaite de Napoléon à Marengo pour tenter de se saisir du pouvoir vacant ; la troisième intervient en 1803, les jeunes nobles étant rentrés de leur exil allemand en France afin de participer à la conspiration antinapoléonienne conduite par Cadoudal ; la quatrième enfin se passe en 1806, année où Malin, devenu Sénateur, se fait enlever, puis libérer par des ravisseurs dans lesquels la cour d'assises de Troyes croit reconnaître les nobles, assistés de leur régisseur Michu.

Or, le récit de Balzac ne se prive pas de bousculer cet enchaînement par des anachronies et des ellipses, sans vouloir recourir d'ailleurs à la fameuse formule rétroactive qu'Edgar Allan Poe lancera en 1842. Il présente de plus des coïncidences que les futures réglementations jugeraient contraires aux lois du genre⁷. Surtout, il omet de canaliser l'information à l'intention d'un acteur investi de fortes compétences d'observation et d'analyse. Fouché, ses sbires Corentin et Peyrade, comme d'ailleurs leur antagoniste Michu, possèdent tous les facultés du détective et du manipulateur. Mais leurs niveaux de connaissance, sous l'effet de l'inimitié, de la rivalité ou de la méfiance, se contrecarrent. Même la voix du narrateur, pourtant peu avare de sentences et de prédictions, ne permet guère à son destinataire de mieux s'orienter dans ce récit hautement complexe, « un des plus difficiles à lire », comme le fait justement remarquer Alain⁸.

⁶ « [...] siamo di fronte a un romanzo sulla polizia, che presenta numerosi ingredienti tematici, ma non la struttura narrativa del "giallo". » Pellini, *Un Caso tenebroso*, 13. Nous traduisons.

⁷ Cf. Thomas, « The case of the missing detective », 294.

⁸ Alain, « Préface à "Une ténébreuse affaire" », *L'Œuvre de Balzac* (Paris : Formes et reflets,

Il paraît possible dès lors d'affirmer qu'*Une ténébreuse affaire*, davantage que le prototype du roman d'énigme, propose les formes de ce qu'on appellera le roman à suspense⁹. Ce dernier, comme on le sait, attribue le rôle-clé à des personnages qui se débattent au milieu d'un piège, de manière à s'y enfoncer de plus en plus profondément.

Tel est sans doute le cas du groupe dominé par Laurence de Cinq-Cygne. Tous ses représentants se trouvent menacés presque en permanence par les agissements de Malin, de Corentin et de Fouché. Seul Michu sait déployer une énergie malfaisante comparable, même s'il lui manque les moyens d'intervention et la sophistication technique de ses adversaires.

La compétence de ces agents secrets est foncièrement tributaire de l'histoire politique et sociale de la France depuis 1789. Les régimes qui se succèdent après la chute de la monarchie absolue ont en effet tous besoin de défendre activement une légitimité que le pouvoir antérieur avait pu incarner par son autorité séculaire. Dans cette optique nouvelle, il s'agit de devancer les mouvements d'adversaires et de rivaux en s'offrant la maîtrise de l'information. Une situation d'instabilité intérieure et de guerre extérieure, comme la France la connaît depuis 1792, nécessite l'intervention permanente de services secrets pour assurer au pouvoir sa capacité d'agir.

Napoléon ne fait pas exception à cet égard : combattu par le parti qu'il empêche de retrouver une légitimité d'ancien régime, il réagit par la répression, certes, mais ne fait pas entièrement confiance pour autant à ses soutiens qui l'ont investi d'une autorité de nouveau régime. Balzac dit justement : « Le malheur des usurpateurs est d'avoir pour ennemis et ceux qui leur ont donné la couronne, et ceux auxquels ils l'ont ôtée » (553). L'ambiguïté d'une telle position détermine aussi ce que Luc Boltanski caractérise comme « roman d'espionnage » :

Le roman policier met en scène un État en *état de paix*. Le roman d'espionnage, un État en *état de guerre* [...] Le roman d'espionnage est donc, par construction, politique puisqu'il a pour objet la lutte que mène un collectif – celui qui incarne l'État-nation – contre un autre collectif qui en est l'ennemi, que ce collectif soit nommé – comme lorsqu'il s'agit d'un autre État-nation – ou qu'il

1952). Cité d'après les « Commentaires » d'*Une ténébreuse affaire* (Paris : Le livre de poche, 1993), 270.

⁹ Voir Pellini, *Un Caso tenebroso*, 21 et Thomas, « The case of the missing detective », 289.

demeure flou – comme c'est le cas quand l'État doit se défendre contre des menées subversives mal identifiées¹⁰.

On n'est donc pas surpris qu'*Une ténébreuse affaire*, parmi les œuvres de *La Comédie humaine*, contienne un nombre atypiquement élevé d'éléments de suspense. D'emblée, nous y voyons Michu nettoyer « une lourde carabine rayée », dont il est précisé que, dans le département de l'Aube, personne ne se sert pour chasser le gibier (502). Par la suite, nous assistons à des manœuvres de dissimulation, de tromperie, de diversion et de course-poursuite dignes d'un scénario hitchcockien.

Corentin, accouru de Paris, déploie toutes les ressources de son métier contre des adversaires avantagés par leur connaissance des lieux. Le limier, avec l'aide de Peyrade, fait preuve d'une virtuosité telle que Balzac semble hésiter à ranger ce nouveau type de policier dans la catégorie des grands artistes :

Comment et pourquoi ces hommes de génie étaient-ils si bas quand ils pouvaient être si haut ? Quelle imperfection, quel vice, quelle passion les ravalait ainsi ? Est-on homme de police comme on est penseur, écrivain, homme d'État, peintre, général, à la condition de ne savoir faire qu'espionner, comme ceux-là parlent, écrivent, administrent, pignent ou se battent ? (579)

La lutte longtemps indécise entre les deux forces en présence prend un tour fatal quand les passions en jeu se déchaînent. C'est au moment où les envoyés de Fouché pénètrent dans le salon Cinq-Cygne et mettent la main sur une cassette chère à la comtesse (579–86) que les antagonismes auparavant retenus éclatent avec violence. Corentin, en effet, reçoit sur les doigts, de la part de Laurence, un coup de cravache qui lui fait lâcher la cassette : l'orgueilleux « phénix des espions » (552) se trouve ainsi humilié par la plus fière des cavalières nobles. Aussi l'agent de Fouché, piqué au vif, va-t-il préparer une vengeance qui finira par anéantir le clan aristocratique. La motivation de Corentin, qui se rend invisible pendant la deuxième moitié du roman, ne réside plus alors dans la défense des intérêts de l'État mais dans sa blessure d'amour propre. De Marsay précise bien en conclusion de son récit :

[...] dans cette épouvantable affaire, il y a eu de la passion de la part de l'agent principal, qui vit encore, un de ces grands hommes subalternes qu'on ne remplace jamais, et qui s'est fait remarquer par des tours de force étonnants.

(695)

¹⁰ Luc Boltanski, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, NRF essais (Paris : Gallimard, 2012), 179 et 181.

Une ténébreuse affaire, en laissant la passion faire irruption, gagne une profondeur thématique et symbolique bien au-delà des mécanismes de guerre larvée propres au récit d'espionnage. Le roman, en effet, ne montre pas uniquement par ce biais la capacité destructrice d'une intelligence dévoyée. Il expose aussi la vulnérabilité, en raison de ses liens sentimentaux et de ses convictions politiques, du groupe visé par la vengeance de Corentin.

Laurence de Cinq-Cygne, qui préside aux destinées de cette communauté, est en fait représentative d'un blocage de ses potentialités, à quelque niveau de référence que ce soit. Par son nom et par la devise de sa maison : « *Mourir en chantant !* » (534), elle semble annoncer que son action, loin d'apporter la victoire à sa caste, en module plutôt le chant du cygne¹¹.

Quant au territoire sur lequel elle espère régner un jour, il est non seulement tenu en grande partie par l'indélogeable Malin, mais il porte en son centre même un cœur qui ne bat plus. À son endroit le plus inatteignable se trouvent en effet les ruines de l'abbaye de Nodesme, située jadis au carrefour de chemins importants dont personne, sauf Michu, ne se rappelle le tracé¹². C'est dans un caveau de l'ancien monastère que les quatre comploteurs royalistes s'abritent en attendant la fin des poursuites à leur rencontre. Le sanctuaire, hors lieu magique au sein d'une forêt mystérieuse¹³, les protège certes dans un premier temps ; mais repéré et utilisé par Corentin pour retenir en otage Malin, il devient un instrument majeur de la stratégie fatale au clan noble.

¹¹ Voir à ce sujet le commentaire de Max Andréoli, « Aristocratie et médiocratie dans les "Scènes de la vie politique" », *L'Année balzacienne* (1998) : 49–61, ici 53–54.

¹² Balzac écrit que « Nodesme » résulte d'une « corruption de Notre-Dame » (504). L'étymologie est aussi fantaisiste que la prétendue existence d'une abbaye en ruine dans ce canton de l'Aube. Comme le signale Suzanne J. Bérard dans son introduction, si une identification avec un lieu déterminé peut s'envisager, ce serait avec le site du prieuré de Saint-Nicolas, dans la forêt de Loches, val de Loire (480). Peut-être que Balzac a voulu jouer sur les associations dérivées d'un composé du latin *nodus* et du gaulois *-issama*, suffixe désignant le superlatif (contenu par exemple dans le *Thélème* rabelaisien) : l'abbaye qu'il a imaginée se trouve effectivement non seulement à la croisée de quatre chemins, elle forme aussi un foyer important de significations symboliques, super-nœud en quelque sorte. Nous remercions le professeur Jean-Pierre Chambon d'avoir bien voulu nous éclairer de son savoir étymologique sur ce point.

¹³ Pierluigi Pellini note à ce propos : « Il manto tenebroso della foresta di Nodesme ricopre quasi interamente lo scenario, occulta i misteri della vicenda, depista le caccie et gli inseguimenti. » (Le manteau ténébreux de la forêt de Nodesme recouvre presque entièrement le scénario, occulte les mystères de l'affaire, dépeste les chasses et poursuites). Pellini, *Un Caso tenebroso*, 26–27. Nous traduisons.

Tous les membres de ce dernier perdent alors leur liberté d'agir, à part Laurence. La comtesse, vraie aristocrate au sens balzacien du terme, apparaît bien supérieure à ses prétendants nobles, notamment aussi aux jumeaux Simeuse, qui forment l'image dédoublée d'une chevalerie désuète (601). Laurence réunit en effet l'abnégation sacrificielle de l'agneau divin (534), la détermination implacable de Judith (534) et l'énergie farouche de Diane (536) : « Dans son corps frêle, malgré sa taille déliée, en dépit de son teint de lait, vivait une âme trempée comme celle d'un homme du plus beau caractère » (534).

Incarnant l'idéal androgyne qui, selon Balzac, révèle l'appartenance d'un être aux plus hautes sphères, Laurence est la seule à pouvoir transcender les limites de sa caste sans la trahir. Quand, à la veille de la bataille d'Iéna, elle implore la grâce de l'empereur pour ses compagnons condamnés à l'échafaud, elle semble en effet comme soudain unie à l'homme dont elle avait auparavant cherché la mort. Le temps d'une brève entrevue se produit une fusion d'énergies à travers laquelle Balzac figure un impossible avenir de bonheur politique et social de la France¹⁴.

Le véritable aboutissement de cet épisode est cependant fort peu reluisant. Michu est exécuté, alors que les anciens partisans du roi sont obligés de sacrifier leur vie dans les guerres de Napoléon. Le seul qui en revient, Adrien d'Hauteserre, obtient la main de Laurence :

Adrien, nommé général de brigade à la bataille de Dresde, y fut grièvement blessé et put revenir se faire soigner à Cinq-Cygne. En essayant de sauver ce débris des quatre gentilshommes qu'elle avait vus un moment autour d'elle, la comtesse, alors âgée de trente-deux ans, l'épousa ; mais elle lui offrit un cœur flétri qu'il accepta : les gens qui aiment ne doutent de rien ou doutent de tout. (683-4)

Laurence, par ce mariage, accepte de s'effacer devant les réalités de son époque. S'alliant à un simple chevalier, qui se mue de la sorte en comte, puis

¹⁴ Max Andréoli développe une thèse très convaincante sur la forte présence de la couleur verte dans le roman. Portée aussi bien par les nobles que par l'Empereur, elle exprimerait le vœu balzacien de voir la puissance d'Ancien Régime réconciliée avec le nouveau pouvoir. Voir Max Andréoli, « Sur le début d'un roman de Balzac, "Une ténébreuse affaire" », *L'Année balzacienne* (1975) : 100-107. On peut compléter l'argument en évoquant la signification alchimique que Balzac attribue fréquemment au vert. La couleur, malgré l'idéal fusionnel qu'elle laisse entrevoir ici, est le plus souvent annonciatrice de l'échec, voire d'une dérive maléfique des opérations devant mener à la Pierre philosophale. Au regard des réalités historiques, cette deuxième interprétation peut effectivement servir de pendant à la première. Voir à ce sujet notre article « Balzac et les couleurs », *L'Année balzacienne* (2004).

marquis de Cinq-Cygne (684), elle admet l'idée de la transaction : elle adopte ainsi un régime de sens qu'elle-même et ses fidèles avaient farouchement rejeté au moment où le marquis de Chargebœuf le leur conseillait (609–15).

Aux yeux de Balzac, cependant, le compromis ne va jamais sans compromission. Laurence, certes, ne déroge pas à l'honneur de sa caste, même si elle renonce à la *virtù* au sens stendhalien d'authenticité personnelle. Mais tous ses antagonistes majeurs ne cessent de marchander la vérité et le pouvoir. Leur action au temps de la Révolution et de l'Empire laisse augurer de leur triomphe à la tête d'une société moralement déchuë, au plus tard à partir de 1830.

En ce sens, ils mènent une affaire qui elle-même ne peut se développer que dans le contexte d'un État partiellement défaillant, caractéristique élémentaire de la variante noire du roman policier. La fourberie des plus hauts représentants de l'État constitue un des défis majeurs des enquêteurs issus de la tradition chandlerienne, comme en témoignent les Cadin, Montalbano, Wallander, Brunetti et tant d'autres¹⁵. Or, l'analyse de la duplicité propre aux hommes d'appareil bénéficie déjà chez Balzac d'une clairvoyance qui n'a rien à envier aux portraits plus récents de systèmes corrompus.

Dans *Une ténébreuse affaire*, l'empereur lui-même, malgré l'admiration que Balzac lui voue par ailleurs, fait preuve d'un machiavélisme de piètre allure :

Il se rencontrait chez ce défiant souverain une jalousie de son jeune pouvoir qui influa sur ses actes autant que sa haine secrète contre les hommes habiles, legs précieux de la Révolution avec lequel il aurait pu se composer un cabinet dépositaire de ses pensées. (553)

Quant à Fouché, c'est Balzac qui est censé avoir créé le mythe de l'omnipotent chef de la police politique¹⁶. Celui-ci, débutant sous la Convention puis promu sous le Directoire, se rend indispensable à l'Empereur, non sans en susciter la méfiance : pendant une période, il se fait même remplacer par le doublement bien nommé Cochon, futur comte de Lapparent (552)¹⁷. L'art de Fouché consiste à ne jamais dévoiler son jeu complètement, à l'égard de qui que ce soit : « [Il] se réservait ainsi une grande partie des secrets qu'il surprenait, et se ménageait sur les personnes un pouvoir supérieur à celui de Napoléon » (554).

¹⁵ Personnages inventés respectivement par Didier Daeninckx, Andrea Camilleri, Henning Mankell, Donna Leon.

¹⁶ Voir Jean Tulard, « Fouché dans "La Comédie humaine" », *L'Année balzacienne* (1990) : 7–12.

¹⁷ Nous reprenons les données historiques telles que Balzac les présente. Elles ne correspondent pas forcément aux faits, précisés dans l'édition de la Pléiade, 1526–7, n. 2.

D'une telle position panoptique, seul le narrateur en tant que source productrice et instance organisatrice du récit peut simuler de posséder l'accès. Même Corentin, qui bénéficie pourtant de la protection spéciale de son patron¹⁸, n'en reçoit qu'une partie des informations stratégiques. Ainsi nourrit-il des doutes sur la véritable nature des contacts entre Fouché et les Bourbons exilés (555). L'agent d'élite, en revanche, pratique l'information sélective à l'égard de son collègue Peyrade qui, en tant que « vieil élève du dernier lieutenant de police » (554), doit demeurer dans une tradition de limier subalterne.

Il reste les opportunistes, attentifs aux instabilités gouvernementales dans le but d'assurer leur fortune personnelle à chaque changement de régime. Malin, représentant de l'Aube sous la Convention, conseiller d'État sous le Directoire, Sénateur et comte de Gondreville sous Napoléon, pair constitutionnel sous Louis XVIII, en est le parangon. Ce personnage au nom programmatique tire activement son épingle du jeu dans la première partie du roman mais ne sert plus que de pion sur l'échiquier de Corentin dans la deuxième partie. Le Sénateur, à la surprise générale, y livre cependant un témoignage honnête à propos de l'apparence de ses ravisseurs, se privant ainsi d'une occasion de charger ses antagonistes (668–9). Il paraît probable que Malin s'assure ainsi du silence des accusés quant à son double jeu involontairement révélé à Michu au moment de la conspiration de 1803 (523–7).

C'est d'ailleurs le rôle douteux du personnage dans deux affaires d'État – celle de 1800 et celle de 1803 – qui le rend bien plus complexe que son modèle biographique Clément de Ris. Aussi Balzac explique-t-il subtilement le sens de sa démarche à ceux qui lui reprochent d'avoir terni la réputation de ce dignitaire de l'Empire¹⁹ :

Il [Balzac] a changé les lieux, changé les intérêts, tout en conservant le point de départ politique ; il a enfin rendu, littérairement parlant, l'impossible vrai. Mais il a dû atténuer l'horreur du dénouement. Il a pu rattacher l'origine du procès politique à un autre fait vrai, une participation inconnue à la conspiration de MM. de Polignac et de Rivière [...] L'obligation d'un peintre exact des mœurs se trouve alors accomplie : en copiant son temps, il doit ne choquer personne et ne jamais faire grâce aux choses : les choses ici, c'est l'action de la

¹⁸ Balzac laisse entendre qu'il est le fils naturel de Fouché, 554.

¹⁹ On consultera à ce sujet l'introduction et les notes de Suzanne J. Bérard dans l'édition de la Pléiade.

Police, c'est la scène dans le cabinet du ministre des affaires étrangères dont l'authenticité ne saurait être révoquée en doute²⁰.

Ce dernier épisode, consacré aux conciliabules entre Talleyrand, Fouché, Sieyès, Carnot et Malin (688–95), met en lumière des faits que les développements préalables du roman n'ont cessé de masquer. Dans la deuxième partie d'*Une ténébreuse affaire* surtout, le recours à l'artifice trompeur prend une ampleur inédite : fausses identités, lettres contrefaites, indices truqués, déplacements simulés font ressembler l'intrigue à un jeu multi-optionnel davantage qu'à la représentation d'une suite événementielle.

Quand s'ouvre le procès contre les prétendus ravisseurs de Malin devant la cour criminelle de Troyes, les éléments débattus ne doivent pas alimenter la recherche d'une véracité maximale, mais servir à construire une narration aussi persuasive que possible. Balzac estime que « si, en justice, la vérité ressemble beaucoup à une fable, la fable aussi ressemble beaucoup à la vérité » (657). L'attention qu'il porte ainsi au problème ancien de la vraisemblance marque visiblement sa conception du travail des avocats quand il écrit : « Le devoir de la Défense est donc d'opposer un roman probable au roman improbable de l'Accusation » (656).

Que Balzac finisse par exposer à l'issue d'une histoire passablement obscure les interdépendances équivoques entre une intrigue et une représentation complexes, n'a pas échappé à Jean Amila. Ce maître du roman de critique sociopolitique, qui a illustré la grande époque de la « Série noire », a repris le sujet d'*Une ténébreuse affaire* dans son œuvre intitulée *Terminus Iéna* (1973)²¹.

Pour exacerber les ambiguïtés déjà bien présentes chez Balzac, il imagine d'ajouter un niveau de médiatisation. Nous assistons, en effet, au développement de l'histoire dans le cadre d'une adaptation cinématographique produite en commun par la France et l'Allemagne de l'est : le lieu de la bataille d'Iéna se trouvant dans une RDA toute fringante à l'époque, une telle coopération peut paraître plausible.

Tout commence par l'arrivée de l'officier de police Édouard Magne en plein tournage extérieur dans la région de Troyes. Surnommé Geronimo en raison de son accoutrement de hippie à l'indienne, il doit observer l'acteur

²⁰ « Préface de la première édition », 493.

²¹ Pour un portrait plus complet, on consultera le *Dictionnaire des littératures policières*, t. 1, sous la dir. de Claude Mesplède (Nantes : Joseph K., 2003), 69–71. Nos citations renvoient à l'édition « Carré noir », 1973.

qui incarne le marquis de Chargebœuf. Celui-ci est suspecté d'avoir tué le vrai comédien, un dénommé Stern, pour s'en approprier l'identité. Il s'en suit une comédie des erreurs et des quiproquos dans laquelle pullulent les usurpations de noms, de rôles et d'apparences.

Ainsi l'actrice qui joue Laurence de Cinq-Cygne se voit-elle affublée à titre définitif du nom de la comtesse, ce qu'elle déteste au point de se lamenter auprès du metteur en scène : « Je t'en supplie, ne m'appelle plus jamais Laurence de Cinq-Cygne ou de Trois Canards ... J'en ai marre et marre et marre ! »²². Un certain Métival, en revanche, ne veut plus quitter le rôle de Napoléon, dont il est l'interprète attitré, quitte à exiger de ses collègues de plateau la déférence due à l'Aigle. Sa position se complique singulièrement quand, sur le champ de bataille, d'autres Napoléon lui font concurrence :

Dans sa tente, l'un des Napoléon dormait du sommeil du juste. | Dans une grange, sur une autre colline, un autre Napoléon roupillait en faisant des rêves de gloire | [...] Quant au troisième Empereur, le Vrai, il était au milieu de ses maréchaux en colonne par trois sur une route déserte, chantant dans la nuit et le brouillard : *Les godillots sont lourds...* »²³.

Plus rien n'empêche Amila de spéculer sur la présence éventuelle de l'authentique Bonaparte à cette occasion : « Sur son lit de camp, l'Empereur dressa l'oreille ... Lequel était-ce ? On ne savait pas ... Peut-être le véritable, de 1806 ? »²⁴.

Avec la multiplication des sosies se mélangent aussi les sphères diégétiques. Il n'est plus clair, à partir d'un certain moment, si on assiste à la bataille de 1806 ou à sa reconstitution au début des années 1970. La confusion atteint des sommets quand Napoléon, outré par d'improbables fraternisations entre les soldats des deux armées, lance un anachroniquement gaullien : « Les Français sont des veaux ! »²⁵. Et, sans doute, la Laurence du film y perd-elle son latin. Au lieu de travailler au corps l'Empereur, qui vient de lui expliquer en termes balzaciens²⁶ les vertus d'une mort dignement acceptée par ses cousins, elle lui jette à la figure : « Tout ça, c'est du boniment de guignol ! »²⁷.

²² Jean Amila, *Terminus Iéna*, Série noire 1559 (Paris : Gallimard, 1973), 209.

²³ Amila, *Terminus Iéna*, 184.

²⁴ Amila, *Terminus Iéna*, 189.

²⁵ Amila, *Terminus Iéna*, 195.

²⁶ Quelques passages de *Terminus Iéna* reprennent presque littéralement les dialogues originaux.

²⁷ Amila, *Terminus Iéna*, 206.

Il est évident qu'Amila applique une démarche de carnavalisation²⁸ à de nombreux éléments du roman-source. Au moyen de la mise à distance ironique, qu'il partage avec les auteurs populistes, avec Céline, et avec plusieurs de ses confrères, il vise d'ailleurs moins le modèle balzacien que la farce de ceux qui en rejouent l'action. Si le metteur en scène du film espère maîtriser les ruades de « Laurence » par un rappel des réalités : « on fait du cinoche Cocotte »²⁹, Amila, quant à lui, ne se satisfait pas d'une telle conclusion.

Terminus Iéna, comme d'autres romans du même auteur, dénonce avec insistance le fonctionnement des services secrets, aussi grotesques dans leurs jeux de camouflage qu'ignobles dans la poursuite de leurs buts :

Un jeu de paranos qui s'emmerdent et auxquels les contribuables mettent à disposition tous les moyens pour blouser qui ils veulent, y compris finalement la justification de n'importe quelle saloperie, au nom de l'intérêt supérieur de l'Etat, qu'ils sont bien entendus seuls à piger. (239-40)

Ces propos de l'agent Malavoine, passagèrement Chargebœuf, expriment sa nausée après des décennies de combats dans l'ombre, au service de pouvoirs changeants. Quant à son ancêtre Corentin, si lui-même ne montre pas encore ce genre de défaillance, il n'est pourtant pas à l'abri du jugement dépréciatif de son créateur, comme nous l'avons vu auparavant.

L'agent secret, tel que l'ébauche Balzac, n'a pu émerger et prospérer que dans une société doutant de ses fondements historiques, politiques et moraux. Au fil du temps, la fiction du XIX^e siècle, puis celles du XX^e et du XXI^e, élaborent des figures-types qui ont pour mission de rassurer leur public par leur capacité à réparer le désordre du monde. Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Maigret, James Bond, Philip Marlowe et presque toutes celles et ceux qui les suivent, savent nous faire participer à leur lutte contre le mal et savourer leur victoire, même si elle n'est qu'incomplète et passagère.

Balzac, lui, ne nous offre guère de tels pourvoyeurs de réconfort. Ses études évoquent l'homme et ses sphères d'existence dans un état de déchirement qui semble vainement appeler l'intervention d'un principe de stabilisation. Il est donc possible que les amorces d'intrigues policières, que contient en particulier *Une ténébreuse affaire*, aient été perçues, par des auteurs venus plus tard, comme des invitations à développer une variante complète et représentative du genre. Il est certain, en revanche, que Balzac,

²⁸ Le terme désigne un procédé décrit par Mikhaïl Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris, Gallimard, 1970).

²⁹ Amila, *Terminus Iéna*, 208.

par la complexité de son univers textuel et thématique, annonce aussi la dissolution des automatismes propres à ce type de récit, processus bien en cours depuis une cinquantaine d'années. Amila a bien caractérisé ce double héritage quand il introduit le dialogue suivant entre le metteur en scène et son acteur préféré :

- Et là, c'est une nouveauté, une grande première de la littérature mondiale. C'est l'agent secret Corentin ! N'oublions jamais qu'Honoré de Balzac a cent cinquante ans d'avance sur le grossier James Bond. | Il détailla l'acteur qui incarnait Corentin, tout en maigreur impec, avec manchettes de dentelle, col muscadin, bas de soie et chaussures à boucle.
- Parfait ! dit-il. Tout y est, l'œil froid, la bouche en trait de scie ...
- C'est entendu, dit l'autre. Je suis le roi des fumiers. Je me suis trompé d'époque. Cent cinquante ans plus tôt, c'était moi le héros de l'histoire et on me couvrait de lauriers, de fines pépées et de légions d'honneur. Tandis qu'ici on me crache à la gueule et on me flanque des coups de cravache. (37–8)

Si ce n'est pas tout à fait vrai, à l'égard de l'agent balzacien, c'est sans doute bien trouvé.

Metaleptische Lektüre

M. de Charlus liest Balzac

Stephan Leopold (Mainz)

ZUSAMMENFASSUNG: Prousts vielleicht interessanteste Figur, der Baron de Charlus, kennt Balzac auswendig, und das hat Folgen. Charlus neigt nämlich nicht nur dazu, sich selbst mit Figuren Balzacs zu verwechseln, er erweist sich auch als eine Art Spielführer, der anderen Figuren balzacianische Rollen zuweist. Um das sich solchermaßen ergebende metaleptische Bezugsgefüge zwischen *A la recherche du temps perdu* und der *Comédie humaine* geht es im vorliegenden Aufsatz.

SCHLAGWÖRTER: Balzac, Honoré de; Splendeurs et misères des courtisanes; Proust, Marcel; *A la recherche du temps perdu*; Baron de Charlus; metaleptische Lektüre

Rainer Warning zum achtzigsten Geburtstag

Cette réalité selon la vie des romans de Balzac, fait qu'ils donnent pour nous une sorte de valeur littéraire à mille choses de la vie qui jusque-là nous paraissaient trop contingentes. [...] Là, sous l'action apparente et extérieure du drame, circulent des mystérieuses lois de la chair et du sentiment.

(Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*)

Marcel Prousts Monumentalwerk *A la recherche du temps perdu* ist etliches: Ein Roman über die unwillkürliche Erinnerung, später ein Roman über die unfassbare Albertine und schließlich ein Roman über einen Roman, den der Erzähler noch zu schreiben, der Leser indes bereits gelesen hat. Ab der Mitte, also mit Beginn von *Sodome et Gomorrhe*, wird die *Recherche* aber vor allem zu einem Roman sozialen Wandels, des langsamen Zusammenbruchs gesellschaftlicher Stratifikationen, der Umkehrungen all dessen, was Marcel bislang von gleichsam ontologischer Gültigkeit erschienen war.¹ Gegen Ende –

¹ Die komplexe Erzählsituation der *Recherche* ist vielfältig ausdifferenziert worden. Ich unterscheide auf die Gefahr übergebühlicher Vereinfachung hin, indes der Klarheit halber, zwischen der erlebenden Figur Marcel, dem Erzähler als extradiegetischer Instanz eines Wissens, das der Figur so nicht zuhanden ist, sowie Proust als Autor.

im berühmten *bal de têtes* – kulminiert diese Bewegung in einer Figur radikaler Entropie: Mme Verdurin, deren Salon zu Anfang noch so unendlich weit vom Faubourg Saint-Germain entfernt gewesen war, entpuppt sich zum Erstaunen Marcells als die neue Prinzessin von Guermantes, und von Gilberte Swann, der zur Marquise de Saint-Loup aufgestiegenen Tochter eines Juden und einer Kokotte, weiß man, dass sie die neue Herzogin von Guermantes sein wird.² Proust selbst hat für diese Bewegung einen eigenen Begriff, den der „inversion“, gewählt.³ In ästhetischer Hinsicht kündigt sich diese Inversion bereits in den Gemälden des Malers Elstir an, etwa in dem schlechterdings unvorstellbaren *Port de Carquethuit* (R II, 192ff.), wo sich Land und Meer in immer neuen Volten verkehren und die Ekphrasis jede Form von Mimetismus sprengt. Explizit thematisch wird die Inversion allerdings erst mit *Sodomie et Gomorrhe*.⁴ Dort zunächst noch auf die männliche Homosexualität begrenzt und also von ontogenetischer Natur (R III, 18), weitet sie sich in *La Prisonnière* zu einer phänomenologischen Kippfigur aus, die an der Frage nach der vermeintlichen oder realen Inversion Albertines ansetzt und zugleich eine schier unendliche Semiose im Zeichen der *différance* in Gang setzt.⁵ Zu guter Letzt erfasst die Inversion alle Bereiche des symbolischen Registers – Semantik, Etymologie, ja sogar die Topographie – und deprogrammiert damit eben auch die Restbestände einer feudalen Ordnung, wie sie zu Anfang noch die euphorische Erinnerungspoetik des Romans bestimmt hat.⁶

² Dieser in *Le Temps retrouvé* nicht realisierte, letzte Aufstieg Gilbertes wird in *Albertine disparue* vorweggenommen, wenn es dort bezüglich des neuen *monde* heißt: „Sans doute ne songent-ils pas à rechercher les causes de l'accident qui fit de Mlle Swann Mlle de Forcheville, et de Mlle de Forcheville la marquise de Saint-Loup puis la duchesse de Guermantes“, R IV, 248. Ich zitiere *À la recherche du temps perdu* durchweg nach der vierbändigen, von Jean-Yves Tadié besorgten Pléiade-Ausgabe (Paris: Gallimard 1987–89) unter der Sigel R und der Angabe von Band und Seitenzahl.

³ Zur „inversion“ als grundlegendem formalen Prinzip der *Recherche* siehe erstmals Roland Barthes, „Une idée de recherche“, in *Recherche de Proust*, hrsg. von Gérard Genette und Tzvetan Todorov (Paris: Seuil 1980), 34–9, hier insb. 36–7.

⁴ Auf den Bezug von Elstirs Ästhetik zu der sexuellen „inversion“ hat bereits Rainer Warning hingewiesen und den *Port de Carquethuit* demzufolge auch als eine metapoetische *mise-en-abyme* gelesen, in der die für die *Recherche* grundlegende Dekonstruktionsbewegung vorgezeichnet ist. Vgl. „Zu Prousts ‚impressionistischem Stil‘: 1. Proust und Flaubert. 2. Le port de Carquethuit“, in ders., *Proust-Studien* (München: Fink, 2000), 51–76, hier insb. 86–7.

⁵ Zur *différance* als unabschließbare Semiose im Zeichen von Aufschub und Verschiebung vgl. den hierfür einschlägigen, weithin bekannten Aufsatz von Jacques Derrida, „La *différance*“ (1968), in ders., *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit 1972), 1–30, hier 8–9.

⁶ Zur ‚Deprogrammierung‘ als die dialektische Überwindung von Restbeständen feudaler

Endet nun die *Recherche* mit dem Triumph der Mme Verdurin und Gilberte Swanns, so ist diese Schlussfügung nicht nur die konsequente Durchführung der Inversion, sondern auch insofern ein balzacianisches Ende, als es uns einigermaßen unmissverständlich an den Anfang der *Comédie humaine* zurückverweist. Dort heißt es im *Avant-propos* programmatisch: „un épicier devient certainement pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social“ (CHI, 4)⁷. Fragt man vor diesem Hintergrund nach dem adeligen Gegenstück zu Mme Verdurin und Gilberte Swann, so wird man nicht lange nachzudenken haben, denn Proust hat den gefallenen Aristokraten emblematisch in der Figur des Baron de Charlus angelegt. Charlus, der in *Le Côté de Guermantes* noch als Verkörperung des Standesdünkels auftritt und sich bei jeder Gelegenheit in nicht enden wollenden Herleitungen seiner merowingischen Abkunft gefällt, steht in zweierlei Hinsicht im Zeichen der Inversion. Zum einen folgt auf die Entdeckung seiner Homosexualität durch Marcel zu Beginn von *Sodome et Gomorrhe* auf der Handlungsebene die sukzessive Ausdehnung der Inversion auf bald alle Bereiche der Gesellschaft; zum anderen bewirkt gerade seine im Zuge dieser Ausdehnung immer ostentativer zur Schau gestellte Vorliebe für den jungen Plebejer Charlie Morel seinen Fall. Beide Bewegungen haben ihren Angelpunkt kaum zufällig in Mme Verdurin, die Charlus am Ende von *La Prisonnière* als Verderber der Jugend demaskiert und damit seine gesellschaftliche Ächtung und ihren endgültigen Aufstieg einleitet. Auf dem sozialen Tiefpunkt ist Charlus dann in *Le Temps retrouvé* angelangt. Nur wenige Seiten bevor Mme Verdurin auf dem *bal de têtes* als neue Prinzessin von Guermantes in Erscheinung tritt, begegnen wir ihm in einem Männerbordell wieder, wo er sich während der Bombennächte des 1. Weltkriegs von Apachen auspeitschen lässt, die ihm gar nicht vulgär und brutal genug sein können (R IV, 388ff.).⁸

Weshalb nun aber Charlus für unsere Fragestellung von Interesse ist, liegt nicht allein daran, dass er eine gleichsam balzacianische Umschlag-Figur darstellt, sondern schuldet sich vor allem dem Umstand, dass er selbst ein enthusiastischer Leser Balzacs ist. Wir erfahren dies zunächst eher beiläu-

Narrative siehe Fredric Jameson, „The Existence of Italy“, in ders., *Signatures of the Visible* (London u.a.: Routledge, 1992), 155–229, hier 164–7.

⁷ Ich zitiere die *Comédie humaine* durchweg nach der von Pierre-Georges Castex besorgten Pléiade-Ausgabe (Paris: Gallimard, 1976ff.) unter Angabe von Band und Seite.

⁸ In der Tat vergehen zwischen diesen beiden Ereignissen „beaucoup d’années“, R IV, 433, die der Erzähler in einem Sanatorium verbringt, die jedoch in der Erzählung selbst elliptisch bleiben.

fig. Marcel ist zum ersten Mal bei den Guermantes zu einer Soiree eingeladen, und als der Herzog im Laufe des Abends irgendwann einmal auf Balzac zu sprechen kommt, unterbricht ihn seine Gattin Oriane jäh, da es ihrer Meinung nach hierzu in der Familie weitaus Berufenere gebe, nämlich ihren Schwager Charlus, der, wie sie sagt, „le sait par cœur“ (R II, 781). Man überliest die Bemerkung schon deshalb leicht, weil das Gespräch augenblicklich einen anderen Verlauf nimmt und sich wie so viele der Salon-Gespräche in *Le Côté de Guermantes* in einer eigentümlichen Mischung aus Tagespolitik, Klatsch sowie Meinungen zu Literatur, Kunst oder Botanik verliert. Nur ist es eben so, dass sich Proust niemals in einer reinen Mimesis an aristokratischer Blasiertheit übt. Wenn Oriane etwas später etwa auf ihre Orchideen zu sprechen kommt – „il faudrait un mari pour mes fleurs. Sans cela je n’aurai pas de petits!“ (R II, 805) – so verweist dies nicht nur auf die sexuelle Vernachlässigung durch ihren notorisch untreuen Ehemann, sondern eben auch auf den Anfang von *Sodome et Gomorrhe*, wo die (unwahrscheinliche) Orchideenbestäubung den Ausgangspunkt für jene Episode bildet, in der Charlus erstmals von seiner ‚Hummel‘ Jupien ‚bestäubt‘ wird.⁹ Was nun den Balzac-Bezug angeht, finden wir den nächsten Hinweis auf die Lektürepräferenzen des Barons erst sehr viel später, fast am Ende von *Sodome et Gomorrhe*. Den Rahmen hierzu bildet eine der zahlreichen, nicht enden wollenden Fahrten im *petit train* zu dem von den Verdurins in der Nähe von Balbec angemieteten Schloss La Raspelière, die sich hier dadurch auszeichnet, dass Charlus in einer Ecke des Abteils Balzac liest, während die anderen Fahrgäste etwas abseits über seine Homosexualität feixen. Marcel, den erstmals Albertine zu einem Diner bei den Verdurins begleitet, spricht Charlus auf Balzac an. Der soeben noch in *Les Secrets de la Princesse de Cadignan* vertiefte Baron vergleicht nun alsbald, „[pour] parler des choses qui puissent intéresser cette jeune fille“ (R III, 441), die Garderobe Albertines mit derjenigen der Princesse de Cadignan. Daraufhin ist er plötzlich tief bewegt:

Il tomba dans une songerie profonde, et comme se parlant à soi-même : « Les Secrets de la princesse de Cadignan ! s’écria-t-il, quel chef-d’œuvre ! comme c’est profond, comme c’est douloureux, cette mauvaise réputation de Diane qui craint tant que l’homme qu’elle aime ne l’apprenne ! Quelle vérité éternelle, et plus générale que cela n’en a l’air ! comme cela va loin ! » M. de Charlus prononça ces mots avec une tristesse qu’on sentait pourtant qu’il ne trouvait pas sans charme. [...] Et maintenant que depuis un instant il confondait

⁹ Vgl. hierzu auch Gregor Schuhen, *Erotische Maskeraden: Sexualität und Geschlecht bei Marcel Proust* (Heidelberg: Winter, 2007), 117.

sa situation avec celle décrite par Balzac, il se réfugiait en quelque sorte dans la nouvelle, et à l'infortune qui le menaçait peut-être et ne laissait pas en tous cas de l'effrayer, il avait cette consolation de trouver dans sa propre anxiété ce que Swann et aussi Saint-Loup eussent appelé quelque chose de « très balzacien ».
(R III, 445)

Der Passus ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert, handelt doch Balzacs Novelle von (später) Liebe und dem Verbergen eines in sexueller Hinsicht alles andere als normkonformen Vorlebens. Diane de Cadignan hat es in knapp zwanzig Jahren auf ein „album“ (CH IV, 952) voller Portraits ehemaliger Geliebter gebracht und fürchtet nun, da sie den tugendhaften Schriftsteller Daniel d'Arthez für sich gewinnen will, nichts mehr, als dass diese Geliebten D'Arthez ihr – sexuelles – Geheimnis enthüllen könnten. Dass sich Charlus mit der Prinzessin identifiziert, muss angesichts der Situation, in der er sich befindet, nicht weiter wunder nehmen, denn auch er will nicht, dass sein sexuelles Vorleben ruchbar und seinem jungen Protegé Morel zur Kenntnis gebracht wird. Diese Furcht ist in Hinblick auf Morel allerdings unbegründet, da dieser, wie man wenig später erfährt, seinerseits mit Männern schläft. Gerade darum ist aber Charlus' identifikatorische Lektüre so interessant, bewirkt sie es doch, dass Balzacs Novelle, die man im Sinne der geglückten Verbürgerlichung einer in die Jahre gekommenen Mme de Merteuil lesen könnte, einen gleichsam doppelt homoerotischen Unterton bekommt. Hieraus erklärt sich auch der Bezug zu Albertine. Denn wenn die Novelle zu den Dingen gehört, „qui puissent intéresser cette jeune fille“, so vor allem wohl darum, weil sich Albertine in einer sehr ähnlichen Lage befindet wie Diane de Cadignan: Sie verfügt über kein Vermögen, will Marcel für sich gewinnen und ist – sofern wir geneigt sind, einer Reihe von Enthüllungen aus *Albertine disparue* Glauben zu schenken – vor allem lesbisch. Indem Charlus Balzac auf sich überträgt und zugleich Albertine mit der Prinzessin in Beziehung setzt, liest er letztere nun als eine Art Caché, unter dem sich gleich die beiden Varianten sexueller Inversion verbergen, und so erweist sich Diane de Cadignan letztlich als Stellvertreterfigur für *Sodome et Gomorrhe*, für den Titel also, den Proust seinem Roman gegeben hat.

Inwiefern eine solche Lektüre *à rebours* berechtigt erscheint, lässt sich ansatzweise erkennen, sobald man sich die ehemaligen Geliebten der Prinzessin näher ansieht. In Dianes Album befinden sich nämlich unter anderen die Porträts von Eugène de Rastignac und Lucien de Rubempré (CH IV, 952), also von zwei männlichen Figuren, die mit Vautrin und damit eben auch mit Homosexualität assoziiert sind. Besonders Lucien de Rubempré, der Selbst-

mord begeht, als seine Beziehung zu Vautrin bekannt zu werden droht, schlägt die Brücke zu Mme de Cadignan, ist er doch das Beispiel für eine gescheiterte Verbergung devianter Sexualität. Aber auch zu Rastignac gäbe es einiges zu sagen. Zumindest ist Charlus dieser Meinung. Auf die Frage Marcells, welche Romane Balzacs er bevorzuge, kommt er sogleich auf das große Diptychon der *Comédie humaine* zu sprechen:

Comment ! vous ne connaissez pas *Les Illusions perdues* ? C'est si beau, le moment où Carlos Herrera demande le nom du château devant lequel passe sa calèche : c'est Rastignac, la demeure du jeune homme qu'il a aimé autrefois. Et l'abbé alors de tomber dans une rêverie que Swann appelait, ce qui était bien spirituel, *La Tristesse d'Olympio* de la pédérasie. Et la mort de Lucien ! je ne me rappelle plus quel homme de goût avait eu cette réponse, à qui lui demandait quel événement l'avait le plus affligé dans sa vie : " La mort de Lucien de Rubempré dans *Splendeurs et misères* ". (R III, 437)

Auch dieser Passus ist anspielungsreich. Wenn der als spanischer Abbé verkleidete Vautrin hier als „*Olympio* de la pédérasie“ ausgewiesen wird, dann führt dieses Swann zugeschriebene Bonmot zum einen zu Manets seinerzeit skandalösem Gemälde einer Kurtisane zurück, zum anderen rückt es aber auch die Beziehung zu Rastignac in einen Bereich ein, der in *Le Père Goriot*, wo von dieser Beziehung die Rede ist, so nicht explizit zur Sprache kommt: Päderasie. Der Aspekt der Kurtisane schlägt zugleich den Bogen zu den hier apokopierten *Splendeurs et misères des courtisanes*, was insofern bedeutsam ist, als dieser Roman noch vor den Schilderungen des Zusammenlebens von Lucien und Vautrin ganz zu Anfang ein kurzes Zusammentreffen von Rastignac mit Vautrin enthält, das seinerseits im Zeichen von Wissen und Verschweigen steht:

- C'est bien lui qui s'est encore échappé... dit Rastignac à part.
- Tais-toi ou je t'égorge, répondit le masque en prenant une autre voix. Je suis content de toi, tu as tenu ta parole, aussi as-tu plus d'un bras à ton service. Sois désormais muet comme la tombe ; et avant de te taire, réponds à ma demande.
- Eh bien, cette fille est si attrayante qu'elle aurait engourdi l'Empereur Napoléon, et qu'elle engourdirait quelqu'un de plus difficile à séduire : Toi ! répondit Rastignac en s'éloignant. (CH VI, 445)

Auf der Handlungsebene von *Splendeurs et misères* bezieht sich das von Vautrin eingeforderte Schweigen Rastignacs auf Esther, die Geliebte Luciens, die aufgrund ihres Vorlebens als Kurtisane Luciens Aufstiegswunsch und damit auch Vautrins Selbstermächtigung gefährlich werden kann. Der Hin-

weis Rastignacs, dass Esther selbst Vautrin verführen, mithin eigentlich Unmögliches bewirken könne, zielt allerdings auf ein Wissen um Homosexualität, das bereits hier mit dem Kurtisanenmotiv verbunden ist. Es ist nämlich dem Aufstiegswunsch Luciens zweifellos ebenso abträglich, mit einem Homosexuellen zu verkehren wie mit einer Kurtisane. Das Schweigegebot ist damit auch doppelt motiviert bzw. doppelt beredt, denn so kommt unter dem Caché weiblicher Prostitution wiederum männliche Homosexualität zur Sprache.

In unserer Proust-Stelle verhält es sich nicht unähnlich, da ja dort einerseits das Substantiv *courtisanes* elliptisch bleibt, andererseits aber Vautrin selbst mit dem Kurtisanenmotiv affiziert wird. Darüber hinaus bleibt aber durch das „je ne me rappelle plus“ auch der Name eines Gewährsmannes ausgespart, dessen Auffassung bezüglich Luciens Tod sich Charlus offenbar anschließt. Dass es sich bei diesem – vermeintlichen – Vergessen, wohl eher um ein wiederum beredtes Schweigen handeln dürfte, ergibt sich, wenn man in der Pléiade-Ausgabe die diesbezügliche Anmerkung nachschlägt, ist doch niemand anderes gemeint als Oscar Wilde, der die von Charlus zitierte Sentenz erstmalig in dem Essay *The Decay of Lying* (1889) geäußert hat (R IV, 1588–9). Davon einmal abgesehen, dass Wilde selbst aufgrund seiner rufbar gewordenen Homosexualität späterhin soziale Ächtung erfahren hat und folglich die Sentenz einen in biographischer Hinsicht nachgerade proleptischen Charakter erhält, steht er als Gewährsmann von Charlus auch für eine Form des kryptographischen Lesens, die nur denjenigen zugänglich ist, die es vermögen, den Text Balzacs im Sinne einer esoterischen Semiose zu verstehen.

Eine solche Form der Lektüre hat erstmals Michael Lucey in der wohl eindrucksvollsten Balzac-Monographie der letzten Jahre unternommen, und – etwa in seiner Deutung von *Le Cousin Pons* und *La Cousine Bette* – zu zeigen vermocht, inwiefern Balzac dort anhand von devianten Familien- und Paarbeziehungen gerade solche Formen des Sozialen erprobt, die von den jeweiligen politischen Verfassungen nicht abgedeckt sind.¹⁰ In einem etwa zeitgleich entstandenen Aufsatz zu Proust verfolgt er die Wilde-Sentenz über Prousts *Contre Sainte-Beuve*, wo sie erstmals diskutiert wird, bis zu unserem Passus. Dabei vertritt er die These, dass dieses Bezugsgefüge im Sinne einer Poetik *queeren* Schreibens zu lesen wäre und die *Recherche* selbst, dadurch, dass sie ihren Erzähler/Protagonisten einerseits von der Homo-

¹⁰ Michael Lucey, *The Misfit of the Family: Balzac and the Social Forms of Sexuality* (Durham u. London: Duke UP, 2003).

sexualität absetzt, ihn andererseits jedoch in die schier unabschließbare Albertine-Hermeneutik verstrickt, dessen mediale Ermöglichungsform ist. Darüber hinaus – und das scheint mir das eigentliche Faszinosum an Luceys Lektüre zu sein – zeigt er an unserem ersten Proust-Zitat ein metaeptisches Verfahren auf, bei dem Charlus gleichsam zur Figur Balzacs wird: „il confondait sa situation avec celle décrite par Balzac, il se réfugiait en quelque sorte dans la nouvelle“ (R III, 445).¹¹ Diesem Gedanken will ich in der Folge noch ein wenig weiter nachgehen, als dies Lucey getan hat, denn ich würde meinen, dass zwischen Balzac und Proust eine ebenfalls metaeptische Beziehung besteht, bei der das eine Werk – die *Comédie humaine* und hier insbesondere der Cycle Vautrin – in das andere – die *Recherche* – eindringt und umgekehrt letzteres wiederum ersteres erhellt.

II

Le Père Goriot ist ein Roman über Geld, sozialen Wandel und nicht zuletzt über eine Form von Homosexualität, die mit einem Begehren der vom politischen Prozess ausgeschlossenen Klasse – dem hier mit den Verbrechern assoziierten Proletariat – kurzgeschlossen wird.¹² Dass Charlus, der im *petit train* neben dem Diptychon weitere einschlägige Texte wie *Sarrasine* und *La Fille aux yeux d'or* freimütig erwähnt (R III, 439), *Le Père Goriot* nicht unter seine Lieblingsromane aufnimmt, mag nun insofern verwundern, als dort in der ersten Gartenszene Vautrin Rastignac unmissverständlich seine Liebe erklärt und Rastignac in der zweiten Gartenszene auch auf den ihm ange-tragenen Pakt eingeht.¹³ Man könnte Charlus' Desinteresse für *Le Père Goriot* nun daraus erklären, dass dieser Roman ja davon handelt, dass Vautrin bei seinem Vorhaben, Rastignac zu seinem Eleven und Geliebten zu machen, letzten Endes scheitert; doch wer die erste Gartenszene etwas genauer liest, den beschleichen doch Zweifel daran, ob Vautrins Versuch so gänzlich fehlgeschlagen ist. Es ist nämlich so, dass Vautrin, nachdem er sich Rastignac gegenüber zu erkennen gegeben hat, diesen sogleich mit der Beschaffenheit seines Körpers vertraut macht:

¹¹ Michael Lucey, „Proust's Queer Metalepses“, *Modern Language Notes* 116, Nr. 4 (2001): 795–815.

¹² Vgl. hierzu Stephan Leopold, „Balzac und die Volkssouveränität: Chronotopien des Politischen im Cycle Vautrin“, *lendemains* 144 (2011): 93–117, hier insb. 100–3.

¹³ Man darf sich hier auch daran erinnern, dass Marcel Charlus anlässlich ihrer ersten Begegnung in Balbec seinerseits in Zeichen des Verbrechens – „escroc d'hotel“, „voleur“, R II, 111 – situiert.

Tenez ! dit cet homme extraordinaire en défaisant son gilet et montrant sa poitrine velue comme le dos d'un ours, mais garnie d'une crin fauve qui causait une sorte de dégoût mêlé d'effroi, ce blanc-bec m'a roussi le poil, ajouta-t-il en mettant le doigt de Rastignac sur un trou qu'il avait au sein.

(CH III, 136)

Thematisch ist hier eine Schusswunde, die Vautrin in jungen Jahren bei einem Duell davongetragen hat, doch schon die „sorte de dégoût mêlé d'effroi“, die bei Rastignac der Blick auf die „poitrine velue“ Vautrins auslöst, spricht eine andere Sprache. Auf der Textoberfläche wird diese andere Sprache gleichermaßen befördert wie geleugnet, wenn Vautrin schließlich Rastignacs Finger in den dort befindlichen „trou“ einführt. Geleugnet wird sie aufgrund des religiösen Intertexts, wonach der Heilige Thomas, um den Glauben an die Wiederauferstehung Christi zu erlangen, seinen Finger in dessen Brustwunde legt (Joh. 20, 19–29). Verbuchstäblicht heißt dies, dass Rastignac an die Unverwundbarkeit und Allmacht Vautrins glauben soll. Davon einmal abgesehen, dass die Thomas-Episode bereits Malern wie Caravaggio dazu gereicht hat, die Wundenprobe recht kreatürlich darzustellen, wird das geleugnete homosexuelle Moment hier dadurch befördert, dass Rastignac seinen Finger in einen besonders behaarten „trou“ steckt, der bei ihm Ekel und Furcht erweckt. Hinzu kommt, dass Vautrin wenig später zum Abschied zu Rastignac sagen wird: „Vous savez mon secret“ und Rastignac darauf auf zweideutige Weise mit „Un jeune homme qui vous refuse saura bien l'oublier“ (CH III, 146) antwortet. Vordergründig gemeint ist Vautrins Angebot, den Bruder von Mlle Taillefer aus dem Weg zu schaffen, damit Rastignac die auf diese Weise erbberechtigte junge Frau heiraten und selbst zu Vermögen kommen könne. Doch auch hier hört man die Konnotation einer anderen Sprache.

Warum also zählt Charlus *Le Père Goriot* nicht zu seinen bevorzugten Balzac-Texten? Warum erwähnt er diesen Roman nicht, obwohl er sich doch gerade mit dem Vautrin aus *Splendeurs et misères* identifiziert und auch dessen Liebe zu Rastignac huldvoll gedenkt? Die Antwort hierauf erschließt sich, wie mir scheint, aus der ersten Erwähnung seiner Balzac-Kennerschaft – „il le sait par cœur“ (R II, 781) – auf der Soirée Guermantes, denn auf diese folgt direkt der nächtliche Besuch Marcells bei Charlus. Vorausgegangen ist diesem Besuch eine Einladung auf einem Nachmittagstee der Mme de Villeparisis, die beträchtliche Analogien zu der ersten Gartenszene aus *Le Père Goriot* aufweist und ihrerseits in einem angetragenen Pakt gipfelt. Marcel hat hierzu über Charlus Folgendes zu berichten:

« Revenons a vous, me dit-il, et à mes projets sur vous. [...] Qui sait si vous n'êtes pas celui entre les mains de qui il peut aller, celui dont je pourrai diriger et élever si haut la vie ? La mienne y gagnerait par surcroît. Peut-être en vous apprenant les grandes affaires diplomatiques y reprendrais-je goût de moi-même et me mettrais-je enfin à faire des choses intéressantes où vous seriez de moitié. Mais avant de le savoir, il faudrait que je vous visse souvent, très souvent, chaque jour. »
(R II, 586ff.)

Wie Vautrin, der aufgrund seiner proletarischen Abkunft nicht selbst für eine glänzende Karriere in Frage kommt, will auch der vom *ennui* geplagte Baron durch seinen Zögling genießen und ihm zum Aufstieg in die höchsten gesellschaftlichen Sphären verhelfen. Dazu müsste sich aber Marcel, wie dies ja auch Rastignac hätte tun müssen, ganz in die Hände seines Förderers begeben. Charlus sagt dies wenig später unverblümt: „Le premier sacrifice qu'il faut me faire – j'en exigerai autant que je vous ferai de dons – c'est de ne pas aller dans le monde“ (R II, 589). Damit aber nicht genug. Um seine Forderung argumentativ vorzubereiten war Charlus zwei Sätze zuvor auf Balzac zu sprechen gekommen: Marcel möge nicht glauben, dass ihm die Frauen wie noch „au temps des romans de Balzac“ (ebd.) nützlich sein könnten und deshalb auch die Gesellschaft der Herzogin von Guermantes, die ebendieses noch glaube, meiden. Das ist nun schon deshalb schön, weil es hier ja gerade Charlus ist, der sich wie eine Romanfigur Balzacs, nämlich wie Vautrin verhält. Mme de Guermantes' Bemerkung, Charlus kenne Balzac „par cœur“, wirkt damit auch zurück auf die Paktszene, die man dann im Sinne Luceys als insofern metaleptisch lesen könnte, als für Charlus bereits hier und nicht erst im *petit train* gilt: „il confondait sa situation avec celle décrite par Balzac, il se réfugiait en quelque sorte dans la nouvelle.“ (R III, 445)

In diesem Sinne ist die Bemerkung von Mme de Guermantes nun auch auf Prousts Umgang mit Balzac zu beziehen. Zwar delegiert Proust die Balzac-Metalepse an seine Figur, doch bleibt davon die *Recherche* nicht unberührt. Es ist im Gegenteil so, dass mit der Erwähnung Balzacs im Rahmen des homosexuellen Paktes das Projekt der *Recherche* selbst von einer konnotativen Sprache erfasst wird, die ihren Ursprung in der ersten Gartenszene des *Père Goriot* hat. Zur Debatte steht damit aber auch der Status Marcells, der ja ganz offensichtlich Rastignac nachgebildet ist. Was geschieht mithin während des Rendezvous bei Charlus? Dass etwas geschieht, dementiert der Text ebenso, wie dies im *Père Goriot* der Fall ist, und auch ähnelt Marcel Rastignac darin, dass er sich in der Folge wie dieser von einer verheirateten Frau, Mme de Guermantes, protegieren lässt. Nichtsdestoweniger steht das mit-

ternächtliche Rendezvous von Anfang an im Zeichen der Homoerotik. Der Baron empfängt Marcel in einer „robe de chambre chinoise, le cou nu, éten-du sur un canapé“ (R II, 842), und als dieser den ihm zugewiesenen „siège Louis XIV“ nicht erkennt und statt dessen auf einem anderen Sitzmöbel Platz nimmt, ruft er in spitzem Tonfall aus: „vous ne savez même pas sur quoi vous vous asseyez, vous offrez à votre derrière une chauffeuse Directoire pour une bergère Louis XIV“ (R II, 843). Das Wortfeld, aus dem sich hier Charlus bedient, lässt wenig Zweifel aufkommen, worum es ihm zu tun ist. Anders als die republikanische „chauffeuse Directoire“ ist die „bergère Louis XIV“ ein Königszeichen, in dem sich der auf seine hohe Abkunft versessene Charlus ganz offensichtlich spiegelt. Charlus, der sich zudem selbst gern mit Ludwig XIV. identifiziert, spricht hier also metonymisch und bekundet demnach auch sein Interesse für das Hinterteil Marcells nachgerade unverhohlen.¹⁴ Ganz in diesem Sinne bedient er sich wenig später eines phallisch konnotierten Vergleichs: „Comme dans *Les Lances* de Vélasquez, continua-t-il, le vainqueur s’avance vers celui qui est le plus humble et comme le doit tout être noble [...], c’est moi qui ai fait les premiers pas vers vous.“ (R II, 844) Damit baut sich nun ein hohes Maß an erotischer Spannung auf, ja die Sprache des Barons scheint dem Geschehen bereits einen Schritt voraus zu sein. Wie sehr Sprechen und erotischer Vollzug dabei in der Tat aufeinander verweisen, wie sehr also die Konnotation gleichsam performativ ein ungezügelt erotisches Imaginäres freisetzt, zeigt sich vorrangig an dem vermeintlich unbedarften Marcel, den die Sprache seines Gegenübers zu erfassen beginnt, als er an diesem zu beobachten meint, „qu’un jus olivâtre, hépatique, semblait prêt à sortir de sa bouche mauvaise“ (R II, 843). Marcel wird hier mithin dergestalt von der Konnotation überwältigt, dass sich diese zu einer phantasmatischen Körperlichkeit vergegenständlicht und sich der Mund des Barons, der die konnotative Rede hervorbringt, vor seinen Augen in ein sein Sekret kaum noch zurückhaltendes (Geschlechts-)Organ verwandelt.¹⁵ Dieser phantasmatische Zug erreicht seinen Höhepunkt, wenn Marcel schließlich einer weiteren Metamorphose ansichtig wird: „[C]ependant

¹⁴ Zu Charlus’ Begeisterung für Ludwig XIV. siehe knapp Anka Mulstein, *Die Bibliothek des Monsieur Proust*, übers. v. Christa Krüger (Berlin: Insel 2013), 81–6. Zu Prousts Vorliebe für die Metonymie vgl. Gérard Genette, „Métonymie chez Proust“, in ders., *Figures III* (Paris: Seuil, 1993), 41–66.

¹⁵ Zur sexuellen Konnotation von Speichel und Sprache siehe Ulrike Sprenger, *Stimme und Schrift: inszenierte Mündlichkeit in Prousts ‚À la recherche du temps perdu‘* (Tübingen: Narr, 1995), 100.

que, tandis que se crispaient les blêmes serpents écumeux de sa face, sa voix devenait tour à tour aiguë et grave comme une tempête assourdissante et déchaînée. [...] M. de Charlus hurlait“ (ebd., 846). Marcel steht nunmehr gänzlich im Bann der performativen Sprache und es scheint mir kein Zufall, dass sich dieser Bann in einem hochgradig sexualisierten Medusenhaupt konkretisiert. In der petrarkistischen Tradition und so auch bei Ronsard steht das Medusenhaupt für den gefährlichen Blick der Geliebten, der den Dichter auf immer in Faszination bannt und damit schlechterdings verweiblicht.¹⁶ Die dort latent phallische Komponente gewinnt in Marcells Vision beträchtlich an Kontur, wenn aus dem Gesicht des Barons schäumende Schlangen schießen und dessen Stimme zugleich jeder Semantik und damit auch jeder Denotation verlustig geht. Die um ihre Denotationsfähigkeit gebrachte Stimme erweist sich so nun endgültig als Verkörperlichung der Konnotation. Sie kann nur noch die abgehackten Laute des Orgasmusstöhnens hervorbringen, sie wird zum Analogon des Schaums und damit reines Sekret.

Wem dies zu weit gegriffen scheint, der sei an eine Stelle aus *Sodome et Gomorrhe* verwiesen, wo sich unter Marcells Blick der Mund der alten Marquise de Cambremer – im Kontext scheinbar recht unpassend, wie auch Marcel bemerkt – in ein vaginales Phantasma verwandelt:

Chaque fois qu'elle parlait esthétique ses glandes salivaires, comme celles de certains animaux au moment du rut, entraînent dans une phase d'hypersécrétion telle que la bouche édentée de la vieille dame laissait passer au coin des lèvres légèrement moustachues, quelques gouttes dont ce n'était pas la place.
(R III, 203)

Auch hier ist die Konnotation „dont ce n'était pas la place“ von wesentlicher Bedeutung, verweist doch die „hypersécrétion“ auf den *secret* weiblicher bzw. lesbischer Lust, der Marcel seit der kurz zuvor beobachteten *danse contre seins* (R III, 191) zwischen Albertine und Andrée nicht mehr los lässt.

In unserer Stelle gebraucht Proust den Begriff des Sekrets nicht explizit und so wird man auch den Bezug zum Geheimnis nur erschließen können. Inwiefern es sich um ein solches handelt, lässt sich allerdings vielleicht gerade daran erkennen, dass sich aus der Vision Marcells auf der Handlungsebene auf den ersten Blick wenig Einschlägiges zu ergeben scheint. Dies liegt daran, dass Charlus seiner Stimme wieder Herr wird, die Denotationsfähigkeit wiedererlangt und sich alsbald in ein solches Superioritätsphantasma

¹⁶ Vgl. Stephan Leopold, *Die Erotik der Petrarkisten* (München: Fink, 2009), 212–3.

steigert, dass Marcel seinerseits von einer unbezähmbaren Rage erfasst wird und außer sich vor Wut Charlus' Zylinder zertrampelt:

D'un mouvement impulsif je voulus frapper quelque chose, et un reste de discernement me faisant respecter un homme tellement plus âgé que moi, [...] je me précipitai sur le chapeau haut de forme neuf du baron, je le jetai par terre, je le piétinai, je m'acharnai à le disloquer entièrement, j'arrachai la coiffe, déchirai en deux la couronne, sans écouter les vociférations de M. de Charlus qui continuaient et, traversant la pièce pour m'en aller, j'ouvris la porte.

(R II, 847)

Auf der Ebene der Denotation wird klar, ja geradezu plakativ zwischen Charlus und dem Zylinder unterschieden. Die Zerstörung des Zylinders mit seiner „couronne“ ist also ein symbolischer Akt, der auf das Königszeichen, das Charlus für sich beansprucht und das ja auch die Insignie der Guermantes ist, abzielt.¹⁷ Der bürgerliche Marcel leugnet mithin die Überlegenheit des Barons und wenn er schließlich das Appartement verlässt, kann man dies als finale Absage an den ihm angetragenen Pakt lesen. Doch haben wir bereits oben gesehen, dass sich Charlus zu seiner „bergère Louis XIV“ in ein metonymisches Verhältnis gesetzt hat, und ein solches eignet auch dem „chapeau haut de forme“. Das ganze Marcel charakterisierende Wortfeld ist zudem von einer derartigen Heftigkeit – *précipiter, jeter, piétiner, acharner, disloquer, arracher, déchirer* – charakterisiert, dass sich die dergestalt bestimmte Handlung schon auf der Denotationsebene als eine Spannungs- bzw. Affektentladung lesen lässt. Hinzu kommt, dass einige der Verben Assoziationen zu einem gewaltsamen Geschlechtsakt wecken und auf diese Weise das hier thematische *se faire casser le chapeau* auch paronomastisch vorausdeutet auf jenes berühmte *se faire casser le pot* (R III, 840), mit dem Albertine in *La Prisonnière* ihre Homosexualität zu verraten scheint.¹⁸ Man kann daher die Vehemenz, mit der Marcel auf den zu Charlus metonymischen Zylinder stürzt, auf konnotativer Ebene so lesen, dass er hier das Asymmetrieverhältnis umkehrt und – um an den Velázquez-Vergleich anzuschließen –

¹⁷ Vgl. hierzu ansatzweise Sprenger, *Stimme und Schrift*, 101. Die revolutionäre Reminiszenz dieser Handlung hat Lisa Zeller in ihrer im Erscheinen begriffenen Mainzer Dissertation, *Auf der Suche nach der verlorenen Männlichkeit: politische Allegorien im französischen Roman um 1900*, einlässlich beleuchtet.

¹⁸ Den Hinweis auf die paronomastische Analogie von *chapeau* und *pot* verdanke ich Lisa Zeller. Rainer Warning hat anlässlich der Szene im Männerbordell in *Le Temps retrouvé* das *se faire casser le pot* ferner zum Anlass genommen, Marcel mit Charlus zu verschwistern. Vgl. Rainer Warning, *Ästhetisches Grenzgängertum: Marcel Proust und Thomas Mann* (München: C.H. Beck 2012), 35.

die Lanzenhoheit wiedererlangt. Wenn ich mich trotzdem (noch) für eine alternative Lektüre aussprechen möchte, so deshalb, weil die dem Zylinder angetane Gewalt in ein hochgradig phantasmatisches Bezugsgefüge eingelassen ist und Charlus, wie wir in *Le Temps retrouvé* erfahren, die höchste Lust nicht während der passiv empfangenen Penetration, dem *se faire casser le pot*, sondern durch an ihm ausgeübte rohe Gewalt erlebt. Dies lässt meines Erachtens eine zusätzliche Lesart zu, wonach Marcel, der sich ansonsten nicht eben durch Körperkraft oder gar Gewalttätigkeit auszeichnet, hier nicht nur von der performativen Sprache des Barons erfasst wird, sondern zugleich dessen eigentliches erotisches Begehren, den unter der phallischen Maske verborgenen Masochismus, gleichsam *malgré lui* erfüllt. Dass der solchermaßen aufgerufene Akt dabei im Modus der Metonymie ausgespielt wird, ist Teil von Prousts Textstrategie, die derjenigen Balzacs dahingehend nachgebildet ist, dass gerade die oberflächliche Leugnung einschlägiger Aktivität eine gegenläufige Semantik beschwört. In beiden Fällen befördert die Metonymie, wie mir scheint, ein Wissen um jenes „secret“, von dem Vautrin zu Rastignac spricht.

Steht nun aber die Nacht bei Charlus im Zeichen des Geheimnisses, so erklärt sich möglicherweise auch, weshalb Charlus *Le Père Goriot* gerade nicht unter seine Lieblingsbücher Balzacs aufnimmt. Die Auslassung wäre dann weniger einem Desinteresse geschuldet, als vielmehr als eine signifikante Leerstelle zu sehen, die in letzter Instanz Proust als Autor und mithin der kryptographischen Textstrategie der *Recherche* zuzuschlagen wäre. Proust, das wäre meine These in diesem Zusammenhang, spart also *Le Père Goriot* gerade deshalb aus, weil die Analogie so sehr ins Auge sticht. Es ist die Auslassung selbst, die uns auf ein im Text verborgenes Geheimnis, auf ein Schreiben im Zeichen des – wie es Eve Kosofsky Sedgwick genannt hat – ‚Verstecks‘ stoßen soll.¹⁹ Erst so erklärt sich meines Erachtens, weshalb Charlus in dem oben bereits besprochen Passus so wehmütig an Rastignac denkt:

C'est si beau, le moment où Carlos Herrera demande le nom du château devant lequel passe sa calèche : c'est Rastignac, la demeure du jeune homme qu'il a aimé autrefois. Et l'abbé alors de tomber dans une rêverie que Swann appelait, ce qui était bien spirituel, *La Tristesse d'Olympio* de la pédérastie.

(R III, 437)

¹⁹ Vgl. hierzu Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: U. of California P. 1990), 213–52.

Die angesprochene Stelle aus den *Illusions perdues* verweist zurück auf *Le Père Goriot* und gleiches leistet auch der Passus selbst. Die Analogie zwischen Vautrin und Charlus wird dadurch unterstrichen, dass sich beide in einem Transportmittel – der eine in der Kalesche, der andere im Zug – befinden, während sie der Vergangenheit gedenken. Die Traurigkeit des „*Olympio de la pédérasie*“, die Charlus auf sich selbst bezogen wissen will, speist sich damit aus einer rätselhaften, bei Balzac vorgeformten Begegnung mit einem „jeune homme qu’il a aimé autrefois“, und die Rede des Barons richtet sich demzufolge sowohl an den neben ihm sitzenden – opaken – Marcel als auch an den Leser, der das Bezugsgefüge erkennen und die diversen Leerstellen füllen soll.

Wenn nun allerdings Charlus im Anschluss an seine Rastignac-Réverie auf den Tod Luciens de Rubempré zu sprechen kommt, so ist damit, wie mir scheint, nicht allein der Bogen zu seiner zweiten großen Liebe Charlie Morel geschlagen.²⁰ Vielmehr ergibt sich dadurch auch eine implizite Handlungsprolepse bzw. eine weitere Metalepse, die man auf Marcel und die ihn hier zu den Verdurins begleitende Albertine zu beziehen hat. Charlus, durch den ein weiteres Mal Proust zu sprechen scheint, gibt uns mithin zu verstehen, wie wir *La Prisonnière* und den Folgeroman zu lesen haben: nämlich vor dem Hintergrund von *Splendeurs et misères des courtisanes*. Wie Vautrin, der eifersüchtig über Lucien und Esther wacht, wird Marcel Albertine bei sich festsetzen und diese nach ihrem Tod einen ganzen Band lang – in *Albertine disparue* – betrauern. Ohne dass Marcel dies hier auch nur zu ahnen vermöchte, wird sich also die „*Tristesse d’Olympio de la pédérasie*“ letzten Endes als die seine erweisen. Charlus ist hingegen ein anderes Schicksal beschieden. Zwar unternimmt er Versuche, Morel zu kontrollieren, doch scheitern diese Versuche – wie das vorgetäuschte Duell oder die vaudevilleartige Charade im Bordell von Maineville (R III, 451ff., 463ff.) – sämtlich im Zeichen grotesker Komik. Fast scheint es also, als verabschiede sich Charlus gerade dort von seiner Rolle als Vautrin, wo er sie im höchsten Maße beschwört und mit der Erwähnung des Todes von Lucien zugleich an Marcel weitergibt. Er selbst, der bereits anlässlich von *La Princesse de Cadignan* an eine „infortune qui le menaçait peut-être“ (R III, 445) denken musste, verwandelt sich nach und nach dem von ihm nie erwähnten Père Goriot an. Ebenso wie Goriot die unmäßige Liebe zu seinen undankbaren Töchtern bringt auch ihn die Liebe

²⁰ Vgl. in diesem Sinne Francine Goujon, „Morel, ou la dernière incarnation de Lucien“, in *Bulletin d’informations proustiennes* 32 (2001/02): 41–62.

zu dem nicht minder undankbaren Fast-Adoptivsohn Charlie Morel zu Fall. Auch das mag ein Grund sein, warum er *Le Père Goriot* nicht nennt, denn das Schicksal des ehemaligen Nudelhändlers birgt für ihn eine ähnlich proleptische Dimension wie der Tod Luciens für Oscar Wilde.

III

Will man sich der bisher vorgeschlagenen Lektüre anschließen, so stellen die Ausführungen, die Charlus im *petit train* zu Balzac anstellt, eine zentrale poetologische *mise-en-abyme* der *Recherche* dar, aus der sich nicht nur ein dichtes Bezugsgefüge ergibt, sondern an der sich auch der von Lucey konstatierte metaleptische Charakter der Proustschen Schreibweise erkennen lässt. Charlus, der wie Marcel ein Alter ego Prousts ist, erweist sich damit als eine Art Spielführer, der, indem er sich selbst mit Figuren Balzacs ‚verwechselt‘, diese Verwechslung auch auf andere Figuren der *Recherche* überträgt.²¹ Man sieht das sehr schön an Marcel, für den der Abend bei den Verdurins ein völlig anderes Ende nimmt als jenes, das er eigentlich geplant hatte. Es ist nämlich so, dass Marcel die Rückreise im *petit train* zum Anlass hätte nehmen wollen, sich endgültig von Albertine loszusagen. Statt dessen schließt *Sodome et Gomorrhe* mit dem denkwürdigen, an die Mutter adressierten Satz „il faut absolument que j'épouse Albertine“ (R III, 515).

Ist es Marcel ursprünglich darum zu tun, Eindeutigkeit zu schaffen, so handelt er sich mit Albertine in jeder Hinsicht das Gegenteil ein, ja man kann sagen, dass es gerade dieses Gegenteil von Eindeutigkeit ist, das, indem es die unabschließbare Albertinen-Semieose in Gang setzt, erst den Motor für die folgenden beiden Bände darstellt. Es scheint mir daher auch nicht zufällig, dass die Rückreise nach Balbec zunächst im Zeichen der wild wuchernden Etymologien des Sorbonne-Professors Brichot steht, denn damit ist bereits ein hermeneutischer Prozess vorweggenommen, der durch den Anschein dringen will und sich doch in einer kaum noch zu kontrollierenden Bedeutungsvielfalt verstrickt. In gewisser Weise erteilen die etymologischen Überlegungen Brichots, gerade weil sie ganz offensichtlich Wissenschaftsparodien sind, jedem Vereindeutigungsbegehren, jeder Hoffnung nach gesichertem Wissen eine Abfuhr. Um welches Wissen es dabei letztlich geht, zeigt sich an dem Anlass von Marcells überstürztem Gesin-

²¹ „Quel malheur que M. de Charlus ne soit pas romancier“, R IV, 410, so wird Marcel selbst gegen Ende der *Recherche* sagen. Zu Charlus als *Figura auctoris* siehe Sprenger, *Stimme und Schrift*, 104–11.

nungswechsel. Folgt direkt auf die etymologischen Betrachtungen noch die Überzeugung „je n’attendais qu’une occasion pour la rupture définitive“ (R III, 497), so bricht diese Überzeugung just in dem Moment zusammen, als Albertine vermeintlich beiläufig erklärt, ihre „meilleurs années“ (ebd., 499) mit Mlle Vinteuil und deren Freundin verbracht zu haben.

Diesen Gesinnungswandel, so abrupt er inszeniert wird, hat Proust von langer Hand vorbereitet, denn die Montjouvain-Episode, bei der Marcel heimlich Mlle Vinteuil und ihrer Freundin beim Liebesspiel zusieht, gehört nicht nur zu den frühesten Szenen von Homosexualität (R I, 158), sondern ist auch eines der zentralen Phantasmen der *Recherche* überhaupt.²² In Montjouvain hatte der noch jugendliche Marcel durch ein nächtlich erhelltes Fenster beobachtet, wie sich Mlle Vinteuil und ihre Freundin, um einander sexuell zu erregen, dazu anschickten, auf die Photographie des soeben verstorbenen Komponisten Vinteuil zu spucken. Der Akzent – und das ist das Entscheidende – liegt hier auf der Unabgeschlossenheit der Szene, denn noch bevor es zu dem eigentlichen Profanierungsakt kommt, wird vor den Augen Marcells der Vorhang zugezogen. Montjouvain, und nicht erst dessen Bezug zu Albertine, birgt also wiederum in sich ein Geheimnis, und auf dieses Geheimnis richtet sich von Anfang an Marcells *volonté de savoir*.²³

Eben hierdurch unterscheidet sich Marcel denn auch grundlegend von seiner Rollenmaske als Rastignac. Während dieser vaterlose junge Mann durch Zufall in den Bannkreis Vautrins gerät, ist Marcells Begehren spätestens seit der Montjouvain-Episode homosexuell grundiert. Die Montjouvain-Episode nimmt somit auch den Anfang von *Sodome et Gomorrhe* vorweg, wo Marcel erstmalig die mann-männliche Spielart der Homosexualität beobachtet. Das soll nicht heißen, dass Proust zwischen Sodom und Gomorrha, zwischen männlicher und weiblicher Homosexualität keinen Unterschied machte; nichtsdestoweniger sind die beiden Spielarten schon deshalb aufeinander bezogen, weil Marcel auch den Akt zwischen Charlus und Jupien nicht eigentlich sieht und statt dessen in einem an den Ort des Geschehens anschließenden Kellerraum nur unartikulierte Laute vernimmt, die ihrerseits wiederum auf das konnotative Sprechen des Barons während des nächtlichen Rendezvous mit Marcel zurückverweisen. Was nun die Homo-

²² Vgl. hierzu maßgeblich Rainer Warning, „Gefängnismusik: Feste des Bösen in ‚La prisonnière‘“, in ders., *Proust-Studien* (München: Fink, 2000), 109–40.

²³ Zur *scientia sexualis* im ausgehenden 19. Jahrhundert und deren *mise en discours* der Devianz siehe Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1976), 84–98.

sexualität angeht, so ist es in diesem Zusammenhang nicht unbeträchtlich, dass der Erzähler im Anschluss an die Charlus/Jupien-Episode in seinem einigermaßen deutlich an Balzac gemahnenden ‚soziologischen‘ Exkurs zur „inversion“ (R III, 18) diese mit dem Judentum und dem Zwang zur Heimlichkeit wie dessen weltweiter Ausbreitung in der Diaspora vergleicht. Dass Proust damit die beiden für ihn problematischen Aspekte seiner Persönlichkeit kurzschließt, ist bekannt. Umso aufschlussreicher scheint es daher, wenn *La Prisonnière* durchweg im Zeichen eines Textes steht, in dem es um die Frage des Verbergens bzw. die Offenlegung jüdischen Glaubens geht. Ich meine Racines spätes alttestamentarisches Drama *Esther*, das sich durch den ganze Roman wie ein roter Faden zieht und aus dem sowohl Marcel als auch Albertine immer wieder auswendig zitieren. Esther, die Gattin des Perserkönigs Assuérus, verschweigt ihr Judentum und mit diesem ihre radikale Alterität, ihr „qui vous êtes“ (v. 190)²⁴, denn sie muss fürchten, dass eine Selbstbekundung ihrer Situation schade bzw. für sie tödlich ende. Erst als das Leben der Juden in Persien bedroht ist, offenbart sie sich und bewirkt dadurch, dass der König ihren Oheim Mardochée zum zweiten Mann im Staate macht und auf diese Weise die zuvor nicht assimilierbare Alterität des Judentums in eine neue symbolische Ordnung integriert. Die Ähnlichkeit zu *La Prisonnière* wird man nicht zu betonen haben, verschweigt doch Albertine ebenso hartnäckig ihr „qui vous êtes“, wie sich Marcel wiederholt mit Assuérus identifiziert. Dieses Rollenspiel gipfelt darin, dass die beiden die Offenbarungsszene nachempfinden und Albertine mit den Worten des Königs auf die Todesgefahr eines Geständnisses – „Quel mortel insolent vient chercher le trépas“ – hinweist, während sich Marcel darum bemüht, sie mit den Worten eben dieses Königs – „Est-ce pour vous qu’est fait cet ordre sévère“ (R III, 627) – des Gegenteils zu versichern. Marcel scheint indes seinen Worten nicht recht Glauben zu schenken, ruft er doch schon wenig später, „Pensez, Albertine, s’il vous arrivait un accident!“ (ebd.), aus und nimmt damit den Tod Albertines bereits vorweg. Albertine bewahrt im Gegenzug ihr „qui vous êtes“ für sich, wodurch ihre Beziehung zu Marcel denn auch ein zu *Esther* gegenläufiges Ende nimmt. Anders als bei Racine, wo es ja zu einer dialektischen Synthese und damit zur Integration von Alterität kommt, bleibt in *La Prisonnière* und auch noch in *Albertine disparue* die

²⁴ Jean Racine, *Esther: tragédie tirée de l’Écriture sainte* (1689), in *Œuvres complètes*, Bd. I: *Théâtre – Poésie*, hrsg. von Georges Forestier, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1999), 943–999.

Alterität gewahrt und zwar als ein hermeneutisches Skandalon für Marcel. Gerade also, weil Albertine ihr „qui vous êtes“ nicht offenbart, kann sie selbst lange nach ihrem Tod für ihn als ungebrochenes Faszinosum fortbestehen und sein Imaginäres als unauflösbare Figur der *différance* konturieren.²⁵

Damit ist allerdings noch kein Bezug zu Balzac gegeben. Nur ist es eben so, dass Proust auch hier, wie schon anlässlich von *Le Père Goriot*, ein indirektes Bezugsgefüge wählt, denn der Name der Esther, ich habe es bereits angedeutet, verweist zugleich auf die jüdische Geliebte Luciens. Auch erklärt sich erst vor dem Hintergrund von *Splendeurs et misères* das Motiv der Gefangenschaft, das ja in dieser Form bei Racine nicht explizit vorgeformt ist. Balzac hat indes Racine gut genug gelesen, um sich der Offenbarungsproblematik in noch deutlich verschärfter Form zu bedienen. Nicht nur wird die ehemalige Kurtisane Esther Gobsec von Vautrin gezwungen, zum Christentum überzutreten, auch wird sie als ein skandalöses Zeichen verborgen gehalten. Esther, auf der sich Prostitution und Judentum überschneiden, darf nicht an die Öffentlichkeit treten, sie muss also ein Geheimnis bleiben, das nur Vautrin und Lucien teilen. Ich hatte oben bereits darauf hingewiesen, dass auf diese Weise männliche Homosexualität und Kurtisanenwesen in ein Korrelationsverhältnis treten, die jüdische Kurtisane Esther mithin als ein Caché für das homosexuelle Verhältnis von Vautrin und Lucien lesbar wird. Ich will den Punkt nicht überstrapazieren, doch scheint es mir kein Zufall in der Ökonomie des Romans zu sein, dass Esther, sobald sie ihr Gefängnis verlässt, in der Tat die Demaskierung von Lucien und Vautrin einleitet. Aus den ihr von Vautrin gewährten nächtlichen Ausfahrten in den Bois de Boulogne ergibt sich die Bekanntschaft mit Nucingen, im Zuge deren sie sich zum Wohle Luciens widerwillig erneut als Kurtisane betätigt und als sie schließlich nach der Nacht mit Nucingen Selbstmord begeht, bewirkt dies umgehend die Inhaftierung von Lucien und Vautrin.

Tritt in *Splendeurs et misères* auf diese Weise das Geheimnis an die Oberfläche, so bleibt es in *La Prisonnière* und auch in *Albertine disparue* verhüllt. Zwar beschäftigt Marcel in letzterem Roman eine Reihe von Mittelsmännern, die ihm sämtlich Beweise für Albertines Homosexualität vorlegen, doch findet er hier immer wieder Argumentationsgänge, durch die er diese für befangen erklären kann. Das gilt selbst noch für Albertines Freundin Andrée, mit der er ein unlauteres Liebesverhältnis eingeht und die ihm *au lit* aus erster Hand allerlei Pikantes zu berichten weiß. Man kann all dies gleichsam als

²⁵ Derrida, „La différence“, vgl. dazu Anm. 5.

einen ‚Willen zum Unwissen‘ lesen, ähnelt doch Marcel in *Albertine disparue* einem König Ödipus, der seinen Informanten keinen Glauben schenkt und partout nicht sehen will. Auf der Handlungsebene wird das ödipale Motiv dahingehend bestätigt, dass es im dritten Teil des Romans, dem Venedig-Teil, auch wieder zu einer Rückbindung an die Mutter kommt, die von Anfang an, seit dem *drame du coucher*, für ein inzestuöses Begehren stand. Und dennoch ist es nicht so, dass Marcel einfach seine Mutter genießen könnte. Albertine, obgleich tot, ist nicht aus der Welt, ja gerade in Venedig ersteht sie wieder auf, wenn Marcel, wie er glaubt, von ihr ein Telegramm erhält:

MON AMI VOUS ME CROYEZ MORTE, PARDONNEZ-MOI, JE SUIS TRÈS VIVANTE,
JE VOUDRAIS VOUS VOIR, VOUS PARLER MARIAGE, QUAND REVENEZ-VOUS.
TENDREMENT, ALBERTINE. (R IV, 220)

Wenn Marcel hier, wie wir später erfahren, irrtümlicherweise statt Gilberte Albertine liest, handelt es sich dabei um eine Form der Fehlleistung, die es ihm erlaubt, eine reumütige Albertine zu imaginieren, eine Albertine, die mit ihm die Ehe eingehen will, und damit vor allem eine Albertine, die kein Rätsel mehr für ihn darstellt. Dies jedoch nicht, weil er eine solche Albertine auch wirklich haben will, sondern im Gegenteil, um sie zurückzuweisen und seine Autonomie von ihr zu behaupten. In gewisser Weise ist damit die Fehlleistung dann auch so zu verstehen, dass er aus Albertine eine Gilberte machen will, mithin eine ehemalige Liebe, die ihn nicht mehr verfolgt.

Auf der Textoberfläche scheint das alles durchaus zu funktionieren. Bei seiner Rückkehr nach Paris ist von Albertine kaum noch die Rede. Dafür verkehrt Marcel wieder in der Gesellschaft, trifft sich mit Gilberte und lernt schliesslich, dass diese ihn schon in Kindertagen, in Combray, spontan geliebt habe. Wer dies als ein spätes *happy ending* im Zeichen heteronormativen Begehrens lesen will, muss dabei freilich einiges unberücksichtigt lassen. Denn zwar scheint Albertine nunmehr aus dem Roman getilgt, doch erfahren wir dafür, dass Robert de Saint-Loup, Marceles Jugendfreund und mittlerweile der Ehemann Gilbertes, ein leidenschaftliches Verhältnis zu eben jenem Charlie Morel unterhält, für den zuvor Charlus entbrannt war. Wenn vor diesem Hintergrund Marcel Gilberte in Tansonville besucht und zu seinem großen Staunen erkennt, dass die beiden Wege – der nach Méséglise und der nach Guermantes –, die er in seiner Kindheit und Jugendtagen für diametral entgegengesetzt gehalten hatte, in der Tat miteinander in Verbindung stehen, so stellt dies zunächst einmal eine topographische Allegorie der zusammengebrochenen Klassenstruktur dar, für die ja Gilberte selbst einer

der besten Belege ist. Doch darf man dabei nicht vergessen, dass der Weg nach Méséglise eben auch nach Montjouvain führt. Ich würde daher meinen, dass es Proust bei seiner topographischen Allegorie in letzter Instanz auch um eine Verschwisterung von *Sodome* und *Gomorrhe* geht. Dies lässt sich schon daran ablesen, dass just nachdem Marcel Albertine bewältigt zu haben scheint, mit der bislang nur vage angedeuteten Homosexualität Saint-Loups die Figur der *inversion* neuerlich zum Tage kommt. Die gänzliche Entdifferenzierung ergibt sich jedoch erst, nachdem Marcel jenes bereits eingangs erwähnte Männerbordell besucht hat, auf das er gerade dadurch aufmerksam wird, dass er daraus Saint-Loup in die Nacht entschwinden sieht. Doch der Reihe nach.

Ein erster Hinweis auf die grundlegende Entdifferenzierung gibt uns Charlus, während er noch mit Marcel die Boulevards hinabspaziert. Unter dem Bombenhagel der Deutschen werde Paris „notre Pompéi“ (R IV, 385), und das umso mehr, als sich dort, im historischen, soeben ausgegrabenen Pompeji, auf einer Hauswand folgendes Graffiti befinde: „*Sodoma, Gomora*“ (R IV, 386). Charlus verfolgt den Gedanken nicht weiter und kommt statt dessen auf seine Bewunderung für die strammen deutschen Soldaten zu sprechen, bevor er sich von Marcel verabschiedet, der dann seinen Weg durch die Nacht allein fortsetzt. Während Marcel, offenbar inspiriert von der Pompeji-Assoziation, allerhand orientalistischen Phantasien nachhängt und mit den „*Mille et une Nuits*“ (R IV, 388) auch bereits jenen Text evoziert, der ihm ganz am Ende als Sinnbild für die Schreibsituation seines eigenen Romans erscheinen wird (R IV, 620), sieht er plötzlich einen „officier“ aus einem Hotel huschen und hält diesen, wie gesagt, für Saint-Loup. Dass es sich bei dem vermeintlichen Hotel um ein Männerbordell handeln könnte, kommt Marcel – kurioserweise – nicht in den Sinn, denn nur, weil er das Hotel für eine Spionagehöhle hält, wagt er sich überhaupt dorthinein.

Was in Anbetracht der vorgängigen Isotopien nachgerade absurd erscheinen muss²⁶, hat nun dahingehend seinen Sinn, dass es dem Erzähler und damit Proust die Gelegenheit bietet, ein sich über einige Seiten erstreckendes Balzac-Pastiche vorzulegen (R IV, 389–94), das den Unterweltszenen aus *Splendeurs et misères* oder der *Histoire des Treize* entstammen könnte.²⁷ Es

²⁶ Es sei denn, man liest Spionage wiederum als Caché für Homosexualität. Vgl. hierzu ansatzweise die Anmerkungen zur sog. Eulenburg-Affäre in Schuhen, *Erotische Maskeraden*, 62.

²⁷ Auf die *Histoire de Treize* war Charlus bereits am Ende von Marcells nächtlichem Besuch zu sprechen gekommen: „il y a des choses qu'on ne peut demander, ni faire, ni vouloir, ni apprendre par soi-même, on le peut à plusieurs, et sans avoir besoin d'être treize comme

wird ein Chef erwartet, Decknamen finden Verwendung, es ist von geheimnisvollen Zimmern die Rede und man bringt schließlich Ketten, „capables d'attacher plusieurs forçats“ (R IV, 392). Daß der sensible Marcel ausgerechnet in diesem Ambiente um ein Zimmer bittet, entbehrt nicht der Komik, es erlaubt jedoch Proust mit einer Enthüllung aufzuwarten, wodurch die von Balzac geborgte Szenerie auf die hinter ihr verborgene Homosexualität gleichsam transparent wird. Marcel hört auf dem Weg zu dem ihm angewiesenen Zimmer Stimmen, Ächzen, Schreie, er tritt in ein leeres Zimmer, und der Zufall will es, dass sich dort ein Spion befindet, durch den er in den angrenzenden Raum blicken kann. Dort befindet sich ans Bett gekettet Charlus, der sich blutverschmiert von einem Apachen auspeitschen lässt.

Man sollte nicht vergessen, dass dies die erste und einzige Szene ist, in der Marcel eine homosexuelle Handlung wirklich sieht. Und dass er diese gleichsam durch Balzac sieht, scheint mir eine wesentliche poetologische Leistung dieser ansonsten fast aberwitzigen Sequenz. Damit aber nicht genug. Die Bomben gehen über dem Viertel nieder, die Gäste verlassen überstürzt das Männerbordell, was es nach sich zieht, dass nun etwas geschieht, das, wie ich denke, das Gegenstück zu Marcells Blick durch den Spion ist:

Plusieurs [...] furent tentés par l'obscurité qui s'était soudain faite dans les rues. Quelques-uns même de ces Pompéiens sur qui pleuvait déjà le feu du ciel descendirent dans les couloirs du métro, noirs comme des catacombes. Ils savaient en effet de n'y être pas seuls. Or l'obscurité qui baigne toute chose comme un élément nouveau a pour effet, irrésistiblement tentateur pour certaines personnes, de supprimer le premier stade du plaisir et de nous faire entrer de plain-pied dans un domaine de caresses où l'on n'accède d'habitude qu'après quelque temps. Que l'objet convoité soit en effet une femme ou un homme, même à supposer que l'abord soit simple, et inutiles les marivaudages qui s'éterniseraient dans un salon (du moins en plein jour), le soir (même dans une rue si faiblement éclairée qu'elle soit), il y a du moins un préambule où les yeux seuls mangent le blé en herbe, où la crainte des passants, de l'être recherché lui-même, empêchent de faire plus que de regarder, de parler. Dans l'obscurité, tout ce vieux jeu se trouve aboli, les mains, les lèvres, les corps peuvent entrer en jeu les premiers. Il reste l'excuse de l'obscurité même et des erreurs qu'elle engendre si l'on est mal reçu. Si on l'est bien, cette réponse immédiate du corps qui ne se retire pas, qui se rapproche, nous donne de celle (ou celui) à qui nous adressons silencieusement, une idée qu'elle est sans préjugés, pleine de vice, idée qui ajoute un surcroît

de bonheur d'avoir pu mordre à même le fruit sans le convoiter des yeux et sans demander permission. (R IV, 413)

Auf diesen Passus, so will mir scheinen, läuft die *Recherche* letztlich hinaus, denn hier verfügt der Erzähler erstmals über ein Wissen, das er nicht hätte erlangen können, wäre nicht Marcel von der Dunkelheit in Versuchung geführt worden, wäre nicht Marcel in die finsternen Schächte der Metro hinabgestiegen und hätte er dort nicht ein Wissen über eine Sexualität erlangt, in der die Grenze zwischen männlichen und weiblichen Partnern schon deshalb aufgehoben ist, weil sich niemand mehr sicher sein kann, mit wem er da verkehrt. Abgeschafft sind das alte Spiel der Sprache und damit das Symbolische überhaupt. Hände, Lippen, Körper scheinen in der Dunkelheit gleichsam zu wuchern, ohne dass sie sich dabei noch eindeutig einem Geschlecht zuordnen ließen. Das ist der wahrhaft pompejanische Schluss der *Recherche*, in dem nicht nur *Sodome* und *Gomorrhe* zusammenfallen, sondern zugleich auch der Unterschied von Hetero- und Homosexualität aufgehoben ist.

Damit wird nun aber auch die Medusa in ihr Recht gesetzt. Noch phantasmatisch während des nächtlichen Rendezvous bei Charlus, hatte sie Marcel erstmals explizit evoziert, kurz bevor er Charlus und Jupien zu Anfang von *Sodome et Gomorrhe* in den Keller des Hôtel de Guermantes gefolgt war. Unvermittelt und gleichsam pathetisch wird sie dort im Vokativ beschworen: „Méduse!“ (R III, 28) Zwar ist damit, wie man sogleich erfährt, die Qualle gemeint, doch wenn diese in Marcel nicht nur eine gewisse Abscheu, sondern eben auch eine Blickhemmung auslöst – „mais si je savais la regarder“ (ebd.) –, wird die Qualle wiederum in die mythische Figur rückübersetzt. Hinzu kommt, dass es in der darauf folgenden Kellerszene ja in der Tat um Abscheu, Faszination und vor allem ein Nicht-Hinsehen-Können geht. Im Schacht der Metro ist all dem die reine Faszination gewichen und die Medusa schon deshalb um ihre Gefährlichkeit gebracht, da man ihr nicht mehr ins Antlitz blicken muss, sondern sich getrost in die schlangenartigen Arme der Unsichtbaren fallen lassen darf. Stellt nun aber die damit aufgerufene Entdifferenzierungsfigur den wahrhaft pompejanischen Schluss der *Recherche* dar, so heißt das freilich auch, dass es bei der Suche Marcells schon länger nicht mehr nur um die verlorene Zeit ging. Von der frühen Montjouvain-Episode vorgeprägt und von Charlus nicht minder fasziniert wie von Albertine, hat sich Marcel vielmehr immer tiefer in eine weitangelegte Erforschung der Homosexualität verstrickt. In den Armen der Medusa kommt diese Erforschung ans Ziel, dies jedoch um den Preis, dass Marcel

als Instanz des Erlebens gleichsam verlischt, er sich also von einer Sprache verabschieden muss, über die dann nur noch der Erzähler verfügt. Rainer Warning hat diese hier gipfelnde Bewegung zu Recht als „eine wahnsinnsnahe Neugier, die phantasmatisch projektive und darin utopische Besetzung von Neuem ist“²⁸, beschrieben, und ich würde nur hinzusetzen wollen, daß dieser wahnsinnsnahen Neugier, in der sich die *Recherche* als Suche und Untersuchung erfüllt, die Figur des Marcel hier nicht mehr standhalten kann.²⁹ Nur wenige Seiten später wird er sich in eine, wie es heißt, „nouvelle maison de santé“ einweisen lassen, „[qui] ne me guérit plus que la première“ (R IV, 433).

Es ist dieses „[qui] ne me guérit plus“ der Figur, das, so denke ich, den Anstoß für deren Schreibprojekt darstellt. Die *Recherche* nimmt ihren Anfang an einem unscharfen, unbenannten Ort, in der Dunkelheit der Nacht. Das berühmte „Longtemps, je me suis couché de bonne heure“ (R I, 3), mit dem die *Recherche* einsetzt, verweist dabei voraus auf die Gewißheit, die Marcel ganz am Ende erlangt: „Si je travaillais, ce ne serait que la nuit“ (R IV, 620). Ich würde daher auch meinen, dass die *Recherche* in jener „nouvelle maison de santé“ beginnt. Sie ist Ausdruck einer unheilbaren, wahnsinnsnahen Neugier, die sich nur in einer Schrift vollziehen kann, die die Nacht im Metroschacht so lange wie möglich aufschiebt und zugleich als nächtliches Schreiben auf sie zuläuft. Paradigmatisch hierfür steht wiederum die wiederum nächtliche Teileinsicht in die Geschehnisse in Montjouvain, denn, wie es Warning gefaßt hat, die „Suche würde zusammenbrechen, wenn sie zur nackten Ansicht führte.“³⁰ Die wahnsinnsnahe Neugier und den Aufschub der nackten Ansicht verbindet Proust mit Balzac. Und vielleicht ist es ja so, dass wir erst durch Proust so mancherlei in Balzac ansichtig werden.

²⁸ „Heterotope Subjektivität: Rousseau – Stendhal – Proust“, in *Planet Rousseau: zur heteronomen Genealogie der Moderne*, hrsg. von Stephan Leopold und Gerhard Poppenberg (München: Fink, 2015), 73–94, hier 91.

²⁹ Vgl. hierzu auch Roger Shattuck, „Lost and Found: the Structure of Proust’s Novel“, in *The Cambridge Companion to Proust*, hrsg. von Richard Bales (Cambridge: Cambridge U. P., 2001), 74–84, hier 82.

³⁰ Warning, *Ästhetisches Grenzgängertum*, 24.

Land, Kultur, Medien

Vom Kreisverkehr zum Karussell	301
Nicht-Orte als komische Spielräume bei Jacques Tati	
Wolfram Nitsch	
Gemma Boveri	319
Barbara Vinken	
An den Wurzeln einer „Sinneinheit eigenen Gepräges“	325
Der Arbeitskreis <i>Europa – Politisches Projekt und kulturelle Tradition</i> der Fritz Thyssen Stiftung stellt sich vor	
Matthias Bürgel, Moritz Hildt	
Ein Jahr Deutschland	335
Ergebnisse einer qualitativen Studie zur Willkommenskultur am Beispiel von hoch- qualifizierten Spaniern in mittelständischen IT-Unternehmen der Region Regensburg	
Ralf Junkerjürgen	
Tratta internazionale e sfruttamento lavorativo della comunità punjabi in provincia di Latina.	357
Marco Omizzolo	

Vom Kreisverkehr zum Karussell

Nicht-Orte als komische Spielräume bei Jacques Tati

Wolfram Nitsch (Köln)

ZUSAMMENFASSUNG: Marc Augés Begriff der ‚Nicht-Orte‘ hat in verschiedenen Disziplinen Karriere gemacht und dabei eine weitreichende Schattierung erfahren, teils durch den Autor selbst, teils durch kritische Leser. Nuanciert wurde er vor allem in zeitlicher, historischer und perspektivischer Hinsicht: zeitlich durch die Unterscheidung zwischen ‚heißen‘ und ‚kalten‘ Orten, die durch Zufuhr oder Verlust von Energie ineinander übergehen; historisch durch Fallstudien zu Orten wie der Pariser Metro, die sich immer mehr von einem ‚Erinnerungsort‘ zu einem ‚Nicht-Ort‘ wandelt; perspektivisch dadurch, dass man verschiedene Blicke auf denselben Transitraum und verschiedene Praktiken seiner Nutzung einander gegenüberstellt. Solche Schattierungen treten besonders hervor, wo ‚Nicht-Orte‘ als filmische Schauplätze fungieren. Dies ist vielfach im neueren französischen Kino, aber auch schon bei Jacques Tati der Fall, besonders in seinem visionären Film *PLAY-TIME* (1967). Dort, so meine These, werden hyperbolisch zugespitzte ‚Nicht-Orte‘ nicht mehr wie noch in *MON ONCLE* persönlicheren ‚Gegenorten‘ gegenübergestellt, sondern ihrerseits in komische Spielräume verwandelt. Ein schlagendes Beispiel dafür bietet der am Filmende gezeigte Kreisverkehr, eigentlich ein urbaner Durchgangsraum *par excellence*, der hier jedoch Züge eines Karussells annimmt und somit auf die Herkunft des Kinos aus der populären Heterotopie des Jahrmarkts zurückverweist.

SCHLAGWÖRTER: Filmwissenschaft; Raumtheorie; Tati, Jacques; Nicht-Orte; Komik

Nicht-Orte als Drehorte

Der vor rund zwanzig Jahren geprägte Begriff der ‚Nicht-Orte‘ hat sich als so erfolgreich erwiesen, dass er seinen Urheber Marc Augé bis heute verfolgt. Wo immer der französische Anthropologe auftritt, muss er *volens volens* zu der von ihm ausgelösten kultur- und sozialwissenschaftlichen Debatte Stellung beziehen¹. Auf diese Weise hat das im gleichnamigen Essay

¹ Zum aktuellen Stand dieser Debatte vgl. Matei Chihaia, „Nicht-Orte“, in *Handbuch Literatur & Raum*, hrsg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler (Berlin/New York: De Gruyter, 2015), 188–95; *Non-Place: Representing placelessness in literature, media and culture*, hrsg. von Mirjam Gebauer, Helle Thorsøe Nielsen, Jan Tødtloff Schlosser und Bent Sørensen, *Interdisziplinäre kulturstudier 7* (Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2015). Im letztgenannten Band ist eine englische Übersetzung des vorliegenden Beitrags erschienen: „From the Roundabout to the

von 1992 noch über scharfe Kontraste bestimmte Konzept der *non-lieux* inzwischen eine umfassende Schattierung erfahren, zuerst durch kritische Interpreten, dann aber auch durch den Autor selbst. Eingeführt wurde es bekanntlich als Oberbegriff für jene abstrakten und weithin standardisierten Zonen, die nach Augé die räumliche Signatur der späten oder Hypermoderne bilden: Verkehrsmittel wie Flugzeuge oder Hochgeschwindigkeitszüge, Durchgangsräume wie Flughäfen und Autobahnen, Konsumstätten wie Einkaufszentren oder Freizeitparks². In solchen Zonen scheint die Ferne stets gegenwärtig, während die Vorstellung eines eigenen kulturellen Territoriums verloren geht. Damit werden Nicht-Orte von Augé zweitens als das genaue Gegenteil von ‚anthropologischen Orten‘ bestimmt, die eine markante kulturelle Identität repräsentieren. An solchen konkreten und charakteristischen Örtlichkeiten kann man der eigenen oder einer fremden Kultur noch tatsächlich begegnen, an Nicht-Orten dagegen nurmehr eine globale Zivilisation flüchtig wiedererkennen. Selbst an einer Straßenkreuzung in der modernen Metropole scheint Begegnung noch möglich, an einem hypermodernen Autobahnkreuz hingegen fährt man einsam aneinander vorbei³. Insofern betrachtet Augé die *non-lieux* drittens als Komplementärphänomen zu den von Pierre Nora so genannten ‚Erinnerungsorten‘ oder *lieux de mémoire*⁴. Auch diese bilden kein vitales Milieu kollektiver Erinnerung mehr, zielen aber auf die künstliche Wiederbelebung einer von der Gegenwart bereits abgetrennten Geschichte. Zu ihnen gehören etwa die Simulakren lokaler Monumente, die in Flughäfen oder am Autobahnrand auf sonst nicht mehr greifbare anthropologische Orte verweisen. Aus Nicht-Orten, so klingt es vielfach in der Schrift gleichen Titels, sind konkrete Erfahrung und lebendige Erinnerung unwiderruflich verschwunden.

In neueren Arbeiten Augés und seiner Leser wurde diese thesenhaft zugespitzte Bestimmung jedoch in zweifacher Hinsicht nuanciert. So hat zum einen der Historiker Karl Schlögel für eine Temporalisierung des Begriffes plädiert. Je nach Grad der Bevölkerung und Beleuchtung können Nicht-Orte entweder als ‚heiße Orte‘ oder als ‚kalte Orte‘ erscheinen. In stark frequentierten und hell illuminierten Transitzonen entsteht laut Schlögel

Carousel: Non-Places as Comic Playgrounds in the Cinema of Jacques Tati“, 113–28.

² Vgl. Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Librairie du XX^e siècle (Paris: Seuil, 1992), 97–144.

³ Vgl. Augé, *Non-lieux*, 135.

⁴ Vgl. Augé, *Non-lieux*, 37, 100, sowie Pierre Nora, „Entre mémoire et histoire“, in *Les lieux de mémoire*, hrsg. von Pierre Nora (Paris: Gallimard, 1984), Bd. 1, XV–XLII.

ein Energiepotential, das Neues hervorbringen, den Nicht-Ort in einen „Inkubationsraum“ verwandeln kann⁵. Verlassene und verdunkelte Durchgangsräume hingegen präsentieren sich als Nicht-Orte im starken Sinn, ähneln einer Wüste oder toten Zone. Im Extremfall gleichen sie ‚Unorten‘ im Sinne von Jörg Dünne: dauerhaft verlorenen Orten, die man überhaupt nicht mehr betritt⁶. Durch Erhitzung oder Erkaltung kann sich die Opposition zwischen Orten und Nicht-Orten verschieben: Ein hyperfunktionales Geschäftszentrum kann zur urbanen Brache geraten, diese wiederum zum schöpferischen Möglichkeitsraum. Auch Augé selbst hat inzwischen eingeräumt, dass das Pariser Büroviertel La Défense bei Tag ganz anders wirke als bei Nacht⁷. Entsprechend ist er in neueren Fallstudien zu einer schon von Schlögel vorgeschlagenen Historisierung seines Konzeptes gelangt. Dies geht aus seinem Essay *Le métro revisité* hervor, in dem er zwanzig Jahre nach einem ersten, gleichfalls vieldiskutierten Bericht nochmals als Ethnologe die Pariser U-Bahn beschreibt⁸. Danach hat sich die manchmal pauschal als Nicht-Ort etikettierte Metro erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts in einen solchen verwandelt. In ihrer modernen Phase gab sie noch kollektiver wie individueller Erinnerung Raum, stiftete durch historische Stations- und Liniennamen Gemeinsamkeit und stimulierte auch das persönliche Gedächtnis, das sich an die täglich befahrene Stammstrecke wie an eine „Lebenslinie“ anlagern konnte. Zu einer hypermodernen Transitzone wurde sie erst durch Dezentrierung, Musealisierung und Medialisierung: durch den Ausbau des Streckennetzes weit über die Stadtgrenzen hinaus, durch den Einbau von Gedenktafeln und Vitrinen, durch die Entfernung des Personals zugunsten automatischer Steuerungs- und Kommunikationsanlagen. Insofern spiegelt die Metro für Augé den an anderer Stelle skizzierten Übergang von der Stadt der Erinnerung und Begegnung zur Stadt der Fiktion. Bevor die Bildschirme Einzug hielten, trug sie als historische und soziale Kontaktzone noch Züge einer ‚Heterotopie‘ im Sinne Foucaults, eines anderen Raumes, in dem das Ungleichzeitige und das Entlegene aufeinander

⁵ Siehe Karl Schlögel, „Heiße Orte, kalte Orte“, in *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (München: Hanser, 2003), 292–303, hier 296.

⁶ Vgl. Jörg Dünne, „Über das Verlorengehen von Orten“, in *Lost Places: Orte der Photographie* (Hamburg: Hamburger Kunsthalle/Kehrer, 2012), 19–24, hier 21.

⁷ So in einer Diskussion über seinen Vortrag „Les transformations du paysage urbain“ im Institut français Bonn am 10. November 2009.

⁸ Siehe Marc Augé, *Le métro revisité*, Librairie du xx^e siècle (Paris: Seuil, 2008); vgl. Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro*, Textes du xx^e siècle (Paris: Hachette, 1986).

treffen⁹. In seinem Aufsatz über „Orte und Nicht-Orte der Stadt“ hat Augé zum anderen eine Perspektivierung seines Begriffes zu bedenken gegeben. Ob ein Nicht-Ort als solcher erlebt wird, hängt nicht zuletzt, mit Michel de Certeau gesprochen, von den subjektiven ‚Raumpraktiken‘ seines Benutzers ab. Ein Flughafen hat für einen Fluggast nicht die gleiche Bedeutung wie für die Angestellten vor Ort; ein Einkaufszentrum wirkt anders auf die Kunden als auf die Jugendlichen, die sich dort ohne Konsumabsichten versammeln¹⁰. Daher kann unter Umständen sogar ein Nicht-Ort, *per definitionem* eigentlich das Gegenteil einer Utopie, ein utopisches Potential gewinnen¹¹. Wird er taktisch gegen die Strategie seiner Planer genutzt, ähnelt er im äußersten Fall jenen für alles offenen Brachen oder *terrains vagues*, die ihn nicht selten umgeben¹².

Besonders gut lässt sich eine solche Temporalisierung und Perspektivierung in einigen neueren Spielfilmen beobachten, die Nicht-Orte als zentrale Drehorte wählen. Bei Augé ist von dieser Option nie die Rede, obwohl er sich gerne auf das Kino bezieht. Ihm geht es jedoch in erster Linie um Filme, in denen die Orte der Moderne vergegenwärtigt oder aber die wilden Nachbarschaften hypermoderner Nicht-Orte erkundet werden. Für die erste Variante zitiert er exemplarisch F. W. Murnaus *SUNRISE* (1927) wo die moderne Metropole als aufregende Stätte der Begegnung erscheint; für die zweite Variante Wim Wenders' *LISBON STORY* (1994), wo die *terrains vagues* am Rand der Autobahn in den Blick geraten¹³. Dabei hat sich gerade das französische Kino der letzten Jahrzehnte durchaus nicht selten mit abstrakten Durchgangsräumen beschäftigt¹⁴. So tauchen etwa die Pariser Flughäfen in mehreren Fil-

⁹ Siehe Marc Augé, „La ville entre imaginaire et fiction“, in *L'impossible voyage: le tourisme et ses images* (Paris: Payot & Rivages, 1997), 139–71; vgl. Michel Foucault, „Des espaces autres“ (1967), in *Dits et écrits* (Paris: Gallimard, 1994), Bd. 4, 752–762.

¹⁰ Siehe Marc Augé, „Orte und Nicht-Orte der Stadt“, in *Stadt und Kommunikation im digitalen Zeitalter*, hrsg. von Helmut Bott und Christoph Hubig (Frankfurt a. M.: Campus, 2000), 177–87; vgl. Michel de Certeau, „Pratiques d'espace“, in *L'invention du quotidien 1: Arts de faire* (1980), Folio Essais (Paris: Gallimard, 1990), 137–91.

¹¹ Siehe Marc Augé, „Retour sur les ‚non-lieux‘: les transformations du paysage urbain“, *Persée* 87 (2010): 171–78; vgl. dagegen Augé, *Non-lieux*, 140.

¹² Zum Gegensatz von *non-lieux* und *terrains vagues* siehe meine Studie „Terrain vague: zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne“, *Comparatio* 5 (2013): 1–18.

¹³ Vgl. Augé, „La ville entre imaginaire et fiction“, 152, 170–71.

¹⁴ Vgl. Greg Hainge, „Three non-places of supermodernity in the history of French cinema: 1967, 1985, 2000: ‚Playtime‘, ‚Subway‘ and ‚Stand-by‘“, *Australian journal of French studies* 45 (2008): 197–211.

men als Hauptschauplatz auf: Orly im Melodrama *STAND BY* (2000) von Roch Stéphanik, Roissy in der romantischen Komödie *DÉCALAGE HORAIRE* (2002) von Danièle Thompson. Und gleich zwei Filme aus dem sechsteiligen Zyklus *COMÉDIES ET PROVERBES* von Éric Rohmer spielen in den sogenannten *villes nouvelles*, jenen riesigen, vollständig am Reißbrett entworfenen Trabantenstädten, die gleichzeitig mit dem Ausbau des Metronetzes zum Schnellbahnnetz entstanden. *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE* (1984) wurde in Marne-la-Vallée direkt neben Disneyland gedreht, *L'AMI DE MON AMIE* (1987) in Cergy-Pontoise am anderen Ende des Ballungsraums von Paris. Vor allem der zweite Film führt eindrucksvoll vor Augen, wie ein gesichtsloser Nicht-Ort als Drehort einer Komödie einen ganz unerwarteten Charme erlangen kann¹⁵. Dabei sind zwei Aspekte zu unterscheiden, die dramatische Entfaltung und die kinematographische Hervorhebung eines im Alltag nicht sichtbaren Potentials. Einerseits läuft die Handlung von *L'AMI DE MON AMIE* auf eine subjektive Anverwandlung der zunächst unwirtlichen Umgebung hinaus. Wirkt die schüchterne Protagonistin anfangs noch verloren in der Trabantenstadt, die allein aus Transitzonen, einer Wohnanlage und einem Freizeitpark zu bestehen scheint, so erfährt sie die *ville nouvelle* schließlich als neue Stadt der Liebe, während die Altstadt von Paris diesen Ehrentitel im gleichen Zuge verliert. Insofern präsentiert der Film eine ganz andere *story* als jene auf flüchtige Erlebnisse angelegten Geschichten, die Nicht-Orte nach Aldo Legnaro normalerweise erzählen, um dem Eindruck abstrakter Leere entgegenzuwirken¹⁶. Andererseits lässt Rohmers Komödie aber auch eine kinematographische Aufwertung der Trabantenstadt erkennen. Als sich die in die Stadtfarben von Cergy-Pontoise gekleideten Paare nach vielen Verwirrungen endlich finden, wird die standardisierte Wohnanlage in der märchenhaften Beleuchtung des Musicals und der artifizielle Freizeitpark wie eine Vorstadtidylle des Poetischen Realismus in Szene gesetzt. Durch die Kamera betrachtet, erscheint die langweilige Planstadt somit am Ende als ästhetisch interessanter Ort. Beide Seiten der filmischen Verwandlung von Nicht-Orten, auf Handlungsebene sowie auf der Ebene der Inszenierung, hatte lange vor dem Architekturkenner Rohmer aber auch schon ein anderer Altmeister der fran-

¹⁵ Vgl. meine Studie „Liebe und Zufall in der Megalopole: städtische Räume in Rohmers ‚Comédies et proverbes‘“, in *Rohmer intermedial*, hrsg. von Uta Felten und Volker Roloff, *Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft* 9 (Tübingen: Stauffenburg, 2001), 161–72.

¹⁶ Vgl. Aldo Legnaro und Almut Birenheide, *Stätten der späten Moderne: Reiseführer durch Bahnhöfe, shopping malls, Disneyland Paris, Erlebniswelten* 6 (Wiesbaden: VS, 2005), 9–48.



Abb. 1: Das *terrain vague* hinter dem Nicht-Ort in *COURS DU SOIR* (27:17)

zösischen Filmkomödie mit kaum noch überbietbarer Konsequenz erprobt: der Komiker, Filmemacher und Filmstadtgründer Jacques Tati.

Ein gläsernes Labyrinth

In nicht weniger als drei seiner insgesamt nur sechs abendfüllenden Filme hat sich Tati ausgiebig mit Nicht-Orten auseinandergesetzt, nicht nur als Hauptdarsteller in der Rolle des komischen Helden Monsieur Hulot, sondern auch als detailbessener Drehbuchautor und Regisseur, dem man wegen seiner Pedanterie den Spitznamen „Tatillon“ verlieh. Teilweise hat er solche abstrakten Zonen *on location* gefilmt, vor allem im letzten Hulot-Film *TRAFIC* (1971), in dem sich der zum Autodesigner aufgestiegene Außenseiter vorwiegend auf Autobahnen, Tankstellen und Parkplätzen aufhält. Meistens jedoch hat er sie am Set eigens erbauen lassen, jeweils beraten von dem Theatermaler und Architekten Jacques Lagrange. Auf dessen Pläne geht etwa die hypermoderne Villa Arpel zurück, die in Tatis oscargekröntem Film *MON ONCLE* (1958) den glatten Gegenpol zu Hulots verwinkelter Behausung in einer pittoresken, von *terrains vagues* durchzogenen Pariser Vorstadt bildet. Für das Breitwandepos *PLAYTIME* (1967) hat Lagrange schließlich sogar ein ganzes Stadtviertel voller Hochhäuser und Durchgangsräume entworfen¹⁷. Dieses bald „Tativille“ genannte Ensemble wurde am Rand von Paris inmitten

¹⁷ Vgl. François Ede und Stéphane Goudet, *Playtime: un film de Jacques Tati* (Paris: Cahiers du Cinéma, 2002), 30–58.

von Brachflächen errichtet, die hier jedoch anders als in *MON ONCLE* nicht mehr vor der Kamera erscheinen, lediglich am Ende des gleichzeitig gedrehten Kurzfilms *COURS DU SOIR* (1967) für einen Augenblick sichtbar werden (Abb. 1)¹⁸. In *PLAYTIME* hat der Nicht-Ort somit keinen Gegenort mehr, dafür aber einige Gegenstücke in der zeitgenössischen Architektur von Paris, dessen Stadtbild im Zuge der sogenannten ‚Zweiten Haussmannisierung‘ der sechziger und siebziger Jahre sozusagen im Zeitraffer nach anderswo längst gängigen Standards der internationalen Moderne umgebaut wurde – teilweise gleichfalls unter Mitwirkung von Lagrange¹⁹. Dennoch war Tatis Filmstadt ihrer Zeit um einige Jahre voraus, und so hat man sie nachträglich nicht zu Unrecht als „La Défense avant La Défense“ bezeichnet²⁰. Noch visionärer aber erscheint heute der Film, der in dieser größtenteils beweglichen und daher riesig wirkenden Kulisse entstand. Für Tati selbst war er ein ruinöses Unternehmen, da er die hohen Bau- und Drehkosten niemals einspielen konnte, auch nicht in einer bald nach der erfolglosen Premiere erstellten gekürzten Fassung. Filmkritikern hingegen gilt er spätestens seit der umjubelten Wiederaufführung der Originalversion in Cannes 2002 als wegweisendes Experiment, weil hier wohl erstmals in der Geschichte des Genres nicht der komische Held, sondern der Schauplatz im Mittelpunkt des Geschehens steht. Der eigentliche Hauptdarsteller von *PLAYTIME* ist das von Hulot einen Tag lang durchwanderte Hochhausviertel, das als Nicht-Ort in Reinkultur ständig und keineswegs nur beim Protagonisten allein komische Verwirrung erzeugt.

Dies zeigt sich schon am ersten Schauplatz der Handlung, dem – ebenfalls am Set nachgebauten – Flughafen Orly, wo Hulot noch gar nicht in Szene tritt. Der *establishing shot* zeigt einen langen Gang an den Flugsteigen N und O, deren Kennbuchstaben zusammen das Wort NO ergeben (Abb. 2). Und in der Tat wird hier jegliche Ortsspezifität so weit negiert, dass man den Terminal erst gar nicht als solchen erkennt, sondern sich vielmehr in einem Krankenhaus wähnt. In einem klinisch reinen Ambiente kommen erst zwei Or-

¹⁸ Alle Screenshots und Zeitangaben folgen, soweit nicht anders angegeben, der Edition von *PLAYTIME* in der Criterion Collection, die auch *COURS DU SOIR* enthält.

¹⁹ Vgl. *Die Stadt des Monsieur Hulot: Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur*, hrsg. von Winfried Nerdinger (München: Architekturmuseum der Technischen Universität, 2004); zur ‚Zweiten Haussmannisierung‘ siehe Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville: XIX^e – XX^e siècle*, Points Histoire (Paris: Seuil, 1993), 288–305.

²⁰ So Serge Daney, „Éloge de Tati“ (1979), in *La rampe: cahier critique 1970–1981* (Paris: Gallimard, 1983), 132–37, hier 133.



Abb. 2: Negierte Ortsspezifik in PLAYTIME (03:19)

den Schwwestern, dann eine Krankenschwester mit Baby vorbei, während eine Dame ihrem Gatten medizinische Ratschläge erteilt. Sogar der Zuschauer wird mithin zum Opfer einer Verwechslung, die auf dem hohen Abstraktionsgrad des Raumes beruht. Was in der französischen Boulevardkomödie nur bestimmten Bühnenfiguren passiert, die etwa ein Hutgeschäft für ein Standesamt halten²¹, greift hier kraft radikaler Auslöschung aller Lokalität auf den ganzen Kinosaal über. Erst als hinter einer Fensterfront ein Flugzeug und schließlich an der Glasfassade der Schriftzug „AÉROPORT DE PARIS“ erscheint, lässt sich die Szenerie eindeutig in Orly ansiedeln.

Damit steht zwar fest, dass die fortan immer wieder auftauchende Gruppe amerikanischer Touristinnen in Paris gelandet ist. Doch könnte man dies leicht wieder vergessen, wenn nicht hin und wieder Ortsnamen auf Fahrbahnen oder Linienbussen zu sehen wären sowie flüchtige Reflexe von Wahrzeichen der französischen Hauptstadt, sobald die jüngste Reiseteilnehmerin Barbara eine Glastür öffnet (Abb. 3)²². Denn abgesehen von diesen virtuellen Hinweisen auf den Ort des Geschehens bewegt sich die Reisegruppe ebenso wie Monsieur Hulot ausschließlich durch ein Büro- und Geschäftsviertel ohne Lokalkolorit, das sich in jeder nur erdenklichen Hinsicht als monotone Zone darbietet²³. Diesen Eindruck erzeugt schon seine fast komplette

²¹ Vgl. meinen Beitrag zu Labiches Komödie *Un chapeau de paille d'Italie* (1851), in *Komödie: Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute* von Volker Klotz, Andreas Mahler, Wolfram Nitsch et al. (Frankfurt a. M.: Fischer, 2013), 495–507, hier 504–507.

²² Vgl. Ede und Goudet, *Playtime*, 153–55.

²³ Vgl. Lee Hilliker, „In the modernist mirror: Jacques Tati and the Parisian landscape“,



Abb. 3: Virtuelles Lokalkolorit in PLAYTIME (32:36)

Farblosigkeit. Überall dominieren Grautöne oder kalte Farben, ähnlich wie in den gleichzeitig entstandenen Kriminalfilmen Jean-Pierre Melvilles. Sogar die knallbunten Desserts, die im örtlichen „Drugstore“ angeboten werden, sehen im giftgrünen Licht einer benachbarten Apotheke fahl und befremdlich aus. Umso mehr erregt ein vereinzelter Blumenstand Barbaras Aufmerksamkeit, neben den moosgrünen Linienbussen der einzige Außenposten des alten Paris. Allerdings will es ihr auch hier nicht gelingen, ein charakteristisches Erinnerungsphoto zu schießen, da ständig Amerikaner oder Japaner am Bildrand erscheinen. Zur Farblosigkeit des Viertels kommt zweitens seine Profillosigkeit. Vor allem im Innern der Gebäude sind alle Oberflächen so glatt, dass man nirgends Halt zu finden vermag. Als Hulot nach seiner Ankunft im Linienbus auf der Suche nach einem gewissen Giffard ein Bürohaus betritt, verliert er auf dem Linoleumboden gleich mehrfach das Gleichgewicht, selbst wenn er sich auf seinen legendären Stockschilder stützt. Zu seiner Verlorenheit in diesem Ambiente trägt drittens die Serialität der betretenen Räume entscheidend bei. So wie er auf dem Parkplatz vor dem Bürogebäude zwei Reihen gleicher Autos durchquert, so trifft er drinnen auf eine ganze Etage voll identischer Arbeitsboxen, deren schiere Menge die Orientierung erschwert. Außerdem findet er die überall gleichen Türen und

French review 76 (2002): 318–29; Stephan Rammner, „Hulot in der Stadtmaschine: Sozialwissenschaftliche Anmerkungen zur modernen Stadt- und Verkehrsentwicklung“, in *Playtime: Film interdisziplinär. Ein Film und acht Perspektiven*, hrsg. von Michael Glasmeier und Heike Klippel, MedienWelten 5 (Münster: Lit, 2002), 104–19.

Sitzmöbel vor, so dass er schließlich sogar im falschen Gebäude landet – einer benachbarten, wiederum mit Serienprodukten bestückten Ausstellungshalle²⁴. Die Unübersichtlichkeit des hypermodernen Viertels potenziert sich viertens und paradoxerweise durch die Durchsichtigkeit seiner Architektur. Die allgegenwärtigen Glasfronten und Glastüren, die hier selbst in Privatwohnungen Verwendung finden, bewirken eine fortgesetzte Verwechslung von Innen und Außen²⁵. Hulot und Giffard verfehlen sich, weil der eine das Spiegelbild des anderen ansteuert und nicht ihn selbst; später kracht erst der eine, dann der andere gegen eine fast zwangsläufig übersehene Scheibe. Mit der totalen Transparenz der durchmessenen Räume verbindet sich schließlich fünftens eine hochgradige Exklusivität. Denn die Glasbauweise ermöglicht es, nonkonforme Eindringlinge wie Hulot sofort auszumachen und ständig zu überwachen. Kaum hat er die Pforte des Bürohauses passiert und über eine gigantische Gegensprechanlage Einlass erhalten, wird er auch schon in ein von allen Seiten einsehbares Wartezimmer verschoben. Ähnlich ergeht es ihm, als er abends nach einer schmerzhaften Kollision mit der gläsernen Eingangstür das Nobelrestaurant „Royal Garden“ betritt. Da man ihn wegen seines noch schwankenden Ganges für einen Betrunkenen hält, will man ihn gleich wieder hinausbefördern – so wie man peinlich darauf achtet, dass das gerade fertig gestellte Etablissement von allen Spuren seiner Errichtung sowie von allen beschädigten oder befleckten Objekten gereinigt wird. Sämtliche Schuhe, Jacken und Krawatten, die im Laufe der Soirée verschlissen werden, landen bei einem nach draußen verbannten Ober, der als menschlicher Altkleiderständer in wachsendem Maße das drinnen Verfemte verkörpert.

Anders als die geführte und durchweg begeisterte Reisegruppe entdeckt Hulot diese maximal standardisierte Glaswelt nur wider Willen. Ins Bürogebäude zwingt ihn ein wichtiger Termin, in die Ausstellungshalle ein Versehen, in den Drugstore der Hunger und ins Restaurant wie zuvor in eines der Schaufensterappartements die spontane Einladung eines alten Bekannten. Während er bei seinem ersten Auftritt in *LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT* (1953) und auch noch in *MON ONCLE* manchmal selbst die Initiative ergreift,

²⁴ Vgl. hierzu Lorenz Engell, „Hulots Objekte: Dinge als Medien in den Filmen Jacques Tatis“, in *Carte Blanche: mediale Formate in der Kunst der Moderne*, hrsg. von Silke Walther, Kaleidogramme 17 (Berlin: Kadmos, 2007), 47–61, hier 56ff.

²⁵ Vgl. Ben McCann, „Du verre, rien que du verre: negotiating utopia in ‚Playtime‘“, in *Nowhere is perfect: French and Francophone utopias/dystopias*, hrsg. von John West-Sooby (Newark: University of Delaware Press, 2008), 195–210.



Abb. 4: Der momentane Rotlichtbezirk in PLAYTIME (41:05)

wirkt er hier vorwiegend wie ein Spielball seiner Umgebung. Hinzu kommt, dass die für das Stadtviertel kennzeichnende Serialität sozusagen auch auf ihn selbst übergreift. Schon in Orly und erst recht in „Tatville“ treten immer wieder Doppelgänger des Helden in Szene, die man oft erst auf den zweiten Blick als solche erkennt. Tatis ehrenwertes Bestreben, in PLAYTIME die Gags nicht mehr dem Helden vorzubehalten, sondern an verschiedene Figuren zu delegieren und dadurch die Komik zu demokratisieren, wirkt in erster Linie dem abstrakten Schauplatz geschuldet²⁶. An einem dermaßen glatten und gleichförmigen Nicht-Ort, so scheint es, scheitert früher oder später jeder Benutzer – wobei das Scheitern stets im Zeichen unpersönlicher Situationskomik steht.

Ein kinematographischer Kreisel

Allerdings erscheint die denkbar gesichtslose Szenerie von PLAYTIME auch noch in einem anderen Licht. Vor allem in der zweiten Hälfte des ursprünglich zweieinhalb Stunden langen Films kommt sie als komischer Spielraum im starken Sinne zur Geltung: nicht nur als Kulisse permanenter Verwirrung und Verwechslung, sondern auch als Areal einer schöpferischen Spiel-

²⁶ Vgl. Jean-André Fieschi und Jean Narboni, „Le champ large: entretien avec Jacques Tati“, *Cahiers du cinéma* 199 (1968), 6–21, hier 8; zur ‚démocratie comique‘ bei Tati siehe Michel Chion, *Jacques Tati, Auteurs* (Paris: Seuil, 1987), 17–29.



Abb. 5: Der Nimbus des belebten Drugstore in PLAYTIME (1:52:28)

tätigkeit²⁷. Dies gilt sowohl im Hinblick auf die Handlung vor der Kamera als auch und vor allem für die Kamerahandlung selbst²⁸. Schon auf Handlungsebene wird mehrmals eine aus „Tativille“ fast vollständig verbannte bunte und krumme Welt dank unwillkürlicher Eingriffe des Helden wiederhergestellt. Zum ersten Mal geschieht dies in der Ausstellungshalle, wo Hulot auf Bitte zweier Besucherinnen eine zum Sortiment gehörige Lampe namens „Lustro“ einschaltet (Abb. 4). Plötzlich öffnet sich im klinischen Intérieur ein kleiner Rotlichtbezirk, der umso indezenter wirkt, als kurz zuvor ein Elektrobesen mit grellen Suchscheinwerfern als Nonplusultra restlosen Reinemachens vorgeführt wurde. Vor allem aber bei seinem Besuch im „Royal Garden“ bringt Hulot kreativen Schwung ins Geschehen. Nicht genug damit, dass er beim Eintritt die Glastür zertrümmert, die der Portier fortan pantomimisch vorgaukeln muss. Später reißt er versehentlich einen Teil der Deckenverblendung herunter und schafft damit eine kleine Bühne neben der Bühne. Darauf beginnen einige Gäste Koch und Kellner zu spielen, so dass inmitten des abstrakten Restaurants ein Pariser Bistro entsteht. So übernimmt der hereingeschneite Hulot ungewollt die Rolle des Architekten, der bei der Eröffnung des „Royal Garden“ anwesend ist; nicht von ungefähr wird ihm feierlich dessen Meterstab überreicht.

²⁷ Vgl. hierzu, mit Bezug auf die Raumsoziologie von Henri Lefebvre, Iain Borden, „Playtime: ‚Tativille‘ and Paris“, in *The hieroglyphics of space: reading and experiencing the modern metropolis*, hrsg. von Neil Leach (London und New York: Routledge, 2002), 217–35.

²⁸ Zur dieser Unterscheidung siehe Jan Marie Peters, „Bild und Bedeutung: zur Semiologie des Films“, in *Semiotik des Films*, hrsg. von Friedrich Knilli (München: Hanser, 1971), 56–69.



Abb. 6: Das Flugverkehrskarussell in PLAYTIME (1:59:20)

Parallel zu Hulots optischen und haptischen Manipulationen verleiht auch Tatis filmische Inszenierung dem Nicht-Ort ein anderes Gesicht. In der zweiten Hälfte des Films folgt sie der Formel „vom Eckigen zum Runden“²⁹. Schon in der langen Restaurant-Sequenz zeichnet sich mit zunehmender Erhitzung der anfangs sehr kühlen Atmosphäre eine Veränderung der Bewegungen ab. Als die hinter der eingestürzten Verblendung spielenden Gäste auch die musikalische Abendgestaltung übernehmen, weicht auf der Tanzfläche der hektische, an geraden Linien ausgerichtete Jazztanz einer runderen Choreographie – bis hin zum langsamen Walzer, den ein spontan intoniertes Pariser Chanson begleitet. Tatis generelle Beobachtung, dass man sich unter Unbekannten auf rechtwinkligen Bahnen bewege, unter Bekannten dagegen Kurven beschreibe³⁰, gewinnt hier offenkundig szenische Geltung. Der Umschlag ins Zirkuläre bleibt jedoch keineswegs auf den nächtlichen „Royal Garden“ beschränkt. Auch vor der zerborstenen und nur noch vorgespiegelten Glastür kommt eine Drehbewegung in Gang, als ein betrunkenen Nachtschwärmer seine Schritte an dem spiralförmigen Neonpfeil über dem Eingang ausrichtet. Nach der durchtanzten Nacht hat sich die Kreisform schließlich ganz nach draußen verlagert. Im „Drugstore“, wo sich Hulot und seine Tanzpartnerin Barbara mit den am Stegreifspiel beteiligten Gästen zum Frühstück versammeln, gewinnt das O des Schriftzuges

²⁹ Vgl. hierzu Ede und Goudet, *Playtime*, 107–109; außerdem Patrice Blouin, „Playtime: bi-venue à Tativille“, *Cahiers du cinéma* 568 (2002), 44–49.

³⁰ Zitiert bei Marc Dondey, *Tati* (1989) (Paris: Ramsay, 32009), 200.



Abb. 7: Das Bürstenkarussell in PLAYTIME (1:59:04)

plötzlich eine ganz andere Bedeutung als in der ersten Einstellung des Films. War es dort noch Bestandteil des den Nicht-Ort resümierenden Wortes NO, so erscheint es nun über dem Kopf eines Geistlichen als Heiligenschein, der auch der vorher so unwirtlichen Bar einen gewissen Nimbus verleiht (Abb. 5). Und sogar auf der Straße kommen nach Tagesanbruch Drehungen ins Bild. Vom Bus aus erblickt Barbara eine rotierende Kugel am Büro einer Luftfahrtgesellschaft, wo am Vortag nur das lineare Hin und Her eines Bürostuhls zu sehen war (Abb. 6). Und beim Einsteigen in den Bus taucht kurz ein Bürstenverkäufer auf, dessen Waren an einem Regenschirm baumeln wie Menschen an einem Karussell (Abb. 7).

Ihren Höhepunkt erreicht diese Tendenz zur Krümmung und Rundung in einer Sequenz, die bei der Premiere von *PLAYTIME* einige Zuschauer aus dem Kino trieb und auch heute noch manchen Kritiker irritiert³¹. Ihr Schauplatz ist ein Kreisverkehr im Zentrum des gläsernen Viertels, den der Bus der amerikanischen Reisegruppe auf der Rückfahrt zum Flughafen passiert. Seine späte Erscheinung überrascht an sich wenig, denn Verkehrskreisel sind nicht nur eine allgegenwärtige Spezialität des französischen Straßennetzes, sondern auch Nicht-Orte *par excellence*. Nicht zufällig gehen sie auf eine rund hundert Jahre alte Erfindung des Pariser Stadtplaners Eugène Hénard zurück, der als Pionier einer reibungslosen Kanalisierung der Verkehrsströme

³¹ Vgl. Dondey, *Tati*, 200; Hilliker, „In the modernist mirror“, 326.



Abb. 8: Das Kreisverkehrskarussell in PLAYTIME (1:59:55)

gilt³². Die von seinem „carrefour à giration“ angestoßene Entwicklung gipfelte im Autobahnbau, und in der Tat gleichen Kreisverkehre weniger einer Straßenkreuzung als einem Autobahnkreuz, da sich die direkte Interaktion zwischen den Verkehrsteilnehmern auf ein Minimum reduziert³³. Statt an anderen Fahrern fährt man an einer leeren Fläche vorbei, die zwecks Vermeidung eines urbanen *horror vacui* oftmals mit sogenannter Kreiselkunst ausgestattet wird. So gesehen, könnte man auch den Verkehrskreisel in „Tatville“ als ein weiteres Emblem der Entfremdung und Vereinsamung deuten³⁴. Dagegen spricht jedoch, dass er in Tatis Darstellung wie ein gigantisches Karussell aussieht (Abb. 8). Denn anders als die übrigen Straßen des Viertels wird er von sehr unterschiedlichen, größtenteils bunten Vehikeln befahren, die obendrein keine Neigung zum Abbiegen zeigen und teilweise zugleich eine vertikale Pendelbewegung vollführen. Diesen Eindruck erzeugt und verstärkt ein raffiniertes Zusammenspiel szenographischer und kinematographischer Effekte. Das karussellartige Auf und Ab mancher Fahr-

³² Siehe Eugène Hénard, „Les voitures et les passants: carrefours libres et carrefours à girations“ (1906), in *Études sur l'architecture et les transformations de Paris*, hrsg. von Jean-Louis Cohen (Paris: La Villette, 2012), 181–207; zur umgehenden Umsetzung dieser Erfindung in Paris vgl. Hénard, „Les voitures et les passants“, 22–23.

³³ Vgl. Marc Desportes, *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace. XVIII^e – XX^e siècle*, Bibliothèque des Histoires (Paris: Gallimard, 2005), 220–22, 297–98.

³⁴ So meint etwa Winfried Nerdinger, wenn die Figuren des Films nicht wie im „Royal Garden“ die moderne Architektur zerstören, „drehen sie sich nur unsinnig im Kreis des Fortschritts und enden im sinnlosen Verkehrskreisel“; vgl. Nerdinger, *Die Stadt des Monsieur Hulot*, 51.



Abb. 9: Die Autowerkstatt als Fahrgeschäft in PLAYTIME (2:01:15)

zeuge kommt zum einen schon in der Szenerie selbst zustande. Ein Citroën 2 cv lässt seine hydraulische Federung spielen; auf dem Rücksitz eines Motorrads führt die Beifahrerin gymnastische Übungen aus; und direkt an den Kreisel grenzt eine Werkstatt mit zwei Hebebühnen im Dauerbetrieb (Abb. 9). Vollends zum Fahrgeschäft wird die Fahrbahn zum anderen durch Kunstgriffe der *Mise en Scène* sowie der Bild- und Tonmontage. Als sich der zirkuläre Verkehr kurzzeitig in einem mehrfach betätigten Kippfenster spiegelt, erfasst die Pendelbewegung auch schwerere Automobile; als er für einen Moment zum Stillstand kommt, setzt ihn der Münzeinwurf an einer benachbarten Parkuhr wieder in Gang; und während er langsam dahinrollt, erklingt aus dem Off eine Art Jahrmarktsmusik³⁵. So verwandelt sich die alltägliche Zirkulationsmaschine in einen festlichen Vergnügensbetrieb, die Kreisbewegung der Kraftfahrzeuge in ein mechanisches Ballett, wie es auch die berühmte Unfallszene in *TRAFIC* präsentiert. Dabei gilt es auch den historischen Ort des Karussells zu beachten. Es zählt nicht zum typischen Inventar geschlossener Freizeitparks wie Disneyland, die Augé ebenfalls zu den exemplarischen Nicht-Orten der Hypermoderne rechnet³⁶. Es weist vielmehr zurück auf die offenen, stets etwas anrühigen Vorstadt-Rummelplätze der frühen Moderne, die sich besser als Heterotopie denn als Anti-Utopie be-

³⁵ Zur Tonmontage bei Tati vgl. Gesine Hindemith, *Sonographie: akustische Texturen im französischen Autorenkino*, Siegener Forschungen zu romanischen Literatur- und Medienwissenschaft 23 (Tübingen: Stauffenburg, 2013), 53–80, bes. 77–78.

³⁶ Vgl. Marc Augé, „Un ethnologue à Disneyland“, in *L'impossible voyage*, 21–34.



Abb. 10: Das Karussell neben dem Kino in JOUR DE FÊTE (33:57)

schreiben lassen³⁷. Auf solchen Rummelplätzen aber ist ursprünglich auch das Kino zuhause. An diese unfeine Herkunft erinnert nicht nur Tatis erster abendfüllender Film JOUR DE FÊTE (1947), wo Lichtspielzelt und Ringelspiel die beiden Hauptattraktionen eines Volksfestes bilden (Abb. 10)³⁸. In der Kreiselsequenz leuchtet sie auch in PLAYTIME auf. Durch die Inszenierung des Kreisverkehrs als Karussell werden beide als ‚kinematographische Objekte‘ kenntlich, als ikonische Zeichen der Filmrolle in Kamera und Projektor³⁹. Mit diesen Apparaten vollendet Tati, was Monsieur Hulot als Rotlichtbringer und Vandale wider Willen beginnt: die Rückverwandlung einer abstrakten Zone in einen konkreten Ort. Statt wie in MON ONCLE einem hypermodernen Paris eine unverwechselbare Altstadt gegenüberzustellen, versetzt er in PLAYTIME den urbanen Nicht-Ort schlechthin in eine Bewegung, die seine Gesichtslosigkeit ins Gegenteil verkehrt.

³⁷ Vgl. Sacha-Roger Szabo, *Rausch und Rummel: Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte* (Bielefeld: Transcript, 2006), 130–47.

³⁸ Screenshot und Zeitangabe nach der Edition von JOUR DE FÊTE in der Edition von Panoramic Films, die auch die erst 1995 restaurierte Farbfilmfassung enthält.

³⁹ Vgl. *Wörterbuch kinematographischer Objekte*, hrsg. von Markus Böttcher et al. (Berlin: August, 2014).

Gemma Bovary

Barbara Vinken (München)

ZUSAMMENFASSUNG: Bemerkungen zum Film *GEMMA BOVERY* von Anne Fontaine (2014), der eine Flaubert-Parodie in Form einer Bildergeschichte von Posy Simmonds (1999) zur Vorlage hat.

SCHLAGWÖRTER: Film; Parodie; Fontaine, Anne; Simmonds, Posy; Gemma Bovary; Flaubert, Gustave; Emma Bovary

Posy Simmonds, *Gemma Bovary* (London: Cape, 1999; Berlin: Reprodukt, 2011; Paris: Denoël, 2014).

GEMMA BOVERY, dt.: *GEMMA BOVERY: EIN SOMMER MIT FLAUBERT*, DVD, Regie: Anne Fontaine (Paris: Albertine Prod., 2014).

*

**

GEMMA BOVERY ist ein Film von Anne Fontaine (2014), der eine Flaubert-Parodie in der Form einer Bildergeschichte von Posy Simmonds (1999) zur Vorlage hat (als Comic zuvor in Fortsetzungen im englischen *Guardian* erschienen). Simmonds Version und Fontaines Verfilmung scheinen Emma, die hysterische Romanheldin Flauberts, in einer spektakulären Neuinterpretation gründlich zu kurieren. Emmas Schicksal, das so exemplarisch für das 19. Jahrhundert war, scheint sich doch noch zum Guten verkehren zu lassen. So sagt Gemma von sich selbst, dass sie genau das ist, was Mme Bovary nicht war und nicht sein konnte: frei und glücklich. Als Tochter, Ehefrau und Mutter war Emma Bovary nie frei; prompt fiel sie in Ohnmacht, als sie keinen Sohn zur Welt brachte, sondern eine Tochter, die diese Unfreiheit mit ihr zu teilen gezwungen sein wird. Und was die Wörter, die sie aus Romanen kannte, Worte wie „félicité, passion, ivresse“ wirklich bedeuten, musste Emma anders als Gemma im bitteren Unglück des Liebesverrates erfahren, der zu ihrem fatalen Ende führte. Einem Ende, von dem der Leser Gemmas noch eine Ahnung hat, sie selbst in den Bildern von Simmonds und Fontaine aber nicht die Spur.

In *GEMMA BOVERY* wird die Leidenschaft der Heldin nicht fatal; sie wird nicht zum Opfer einer Männerwelt, die, wie Flaubert sagte, zu ihrem Vergnügen frei über Pferde und Frauen verfügt. Zwar stürzt sich auch die Gemma

von Posy Simmonds durch den von Flaubert so genial illustrierten Zusammenhang von *life style* und Erotik in tiefe Schulden. Wie die neue Bovary-Verfilmung von Mieke Bal¹ ist auch diese GEMMA BOVARY vor allen Dingen eine Kritik des Neokapitalismus, in der jeder sich durch Selbstoptimierung selbstentfremdet zur Ware macht.

Das, was neuerdings unter *emotional capitalism* läuft, wird nicht nur Emma Bovary, sondern auch Gemma Bovary in tiefe Schulden stürzen: wie Emma übt sich Gemma im *power shopping*. Heute heißt das im Shoppen von *intérieurs* und *dessous*, im Ausschauen von guten Restaurants und angesagten Hotel für die Liebe, im strengen Verfolgen von Diäten (*du pain light*, glutenfrei) und dem richtigen *home trainer*, der das Hüftgold abschmilzt und den Körper auf die schlanke biegsame Linie bringt, und schließlich kostspieliges Typenstyling. Aber anders als Flauberts Emma erkennt die neue Gemma diesen Zusammenhang von Erotik und *life style*; und sie erkennt ihre große Liebe als Illusion, von der sie sich verabschiedet. Sie ist dabei, ihr Leben auf die Reihe zu bekommen. Im Gegensatz zu Emma Bovary verliert Gemma nicht die Kontrolle. Anne Fontaine bestraft ihre Heldin nicht für ihre Liebe, verdammt sie nicht für ihren Ehebruch. Sie wird nicht wie bei Flaubert in einem neuen kapitalistischen Babylon zu der Großen Hure einer durch und durch prostituierten Gesellschaft.

Emblematisch ein Motiv, die Geschichte des kleinen Cupid. Der Liebesgott Cupido kommt im Film als ein *biscuit de Sèvres* daher, das unbeschadet drei Revolutionen überstanden hat, nun aber beim Bumsen auf dem Schreibtisch des Vaters ihres ersten Liebhabers auf den Boden fällt und zerbricht; die Kostbarkeit verliert den Kopf. Aber, anders als in Flauberts Roman, wo die Liebe eine fatale Droge bleibt und Eros Thanatos unausweichlich befördert, wird dieser Cupido unverhofft wieder ganz. Als sie ihr Leben und ihre Finanzen in Ordnung bringen will, findet Gemma den zerbrochenen Cupid, das Zeichen ihres Ehebruchs, von ihrem eigenen, dem hintergangenen Mann wie wunderbar restauriert. In diesem Moment wird auch die angeknackste Ehe geheilt. Im Unterschied zu Emma liebt Gemma ihren Mann, der, von ihr verlassen, zurück nach London gegangen war. Als sie ihm simst, dass sie ihn liebt und vermisst, macht er sich sofort zu ihr auf den Weg, zurück in die Normandie. Beide wollen sie nun nach London zurückkehren (eine englische Geschichte für die Leser des *Guardian*).

¹ Mieke Bal und Michelle Williams Gamaker, *Madame B: Explorations in Emotional Capitalism*, <http://madamebproject.com>, aufgerufen am 19.8.2015.



Abb. 1: Liebesgott Cupido in GEMMA BOVERLY (54:16)

Auch Hervé de Bressigny, Gemmas erster Liebhaber, der Student, der in der Normandie das Erbe seines Vaters antritt und auf dessen Landsitz an seinem Schreibtisch eigentlich nicht Liebe machen, sondern Jura lernen soll, liebt sie, anders als der Rodolphe in *Mme Bovary*, durchaus. Anders als Emma für Rodolphe ist Gemma für Hervé mehr als nur eine Episode in einer langen Serie von Geliebten; er verdinglicht sie nicht und fragt sich nicht, noch bevor die Liebesgeschichte überhaupt angefangen hat, wie er sie wieder los werden soll. Auch der zweite Liebhaber, der Gemmas Liebe ursprünglich für ein blonderes, dünneres, gesellschaftsfähigeres, kurz: besser gestyltes Liebesobjekt, die typische Londoner *socialite*, verraten hat, kehrt nach der Scheidung liebend zu ihr zurück und verspricht, sein Leben zu ändern. Bei Anne Fontaine ist Gemma vollends selbstbestimmt in der Liebe; sie verlässt ihren Mann nicht um ihres ersten Liebhabers willen und erklärt ihrem zweiten Liebhaber, ihrer früheren großen Liebe, dass sie nicht mehr ihn und sein aufgeblasenes Ego, sondern ihren Mann liebt.

Wenn Hervé de Bressigny dann doch nicht für ein Liebes-Rendezvous nach London kommt, so nur deswegen, weil seine Mutter ihn einsammelt und nach dem Fiasko mit dem Cupid aus *porcelaine de Sèvres* kurz entschlossen nach Paris zurück bringt. Im Namen der Liebe zu ihrem Mann überwindet Gemma auch die Versuchung, in die ihr zweiter Liebhaber sie bringt, und kehrt zu ihrem Mann zurück. Hier ist die Liebe keine tragische Verblendung wie bei Emma Bovary, sondern trägt Züge eines glücklichen Erkennens, und die Männer sind nicht per se narzisstische Profiteure von Gottes Gnaden, sondern sie lieben auf ihre (je begrenzte) Art. Die englische Romantik und ihr starkes Frauenbild, könnte man sagen, überwindet in GEMMA BOVERLY

den alt-französischen Moralismus und seine skeptische Einschätzung aller Liebe als fatale Verblendung.

GEMMA BOVERY verkehrt also mehr als nur einige Buchstaben des am Buchstaben hängenden Flaubert-Romans; Comic und Film schreiben den grundsätzlichen Fehler Emmas einem anderen als ihr zu. Was immer man als die Hauptsünde Emmas gesehen hat, ist Gemma fremd. Anders als Emma ist Gemma nicht süchtig nach Buchstaben; anders als sie lebt sie nicht ohne jeden Sinn für Realität ein Leben in hysterischen Phantasmen nach der Kunst, um daran grauenhaft in einem bitteren Tod zu scheitern. Gemma ist eine Frau, die wenig liest; es geht ihr nicht darum, das ihr vor-buchstabierte Leben in realer Erfahrung einzuholen. Sie weiß gar nicht, in welchem Roman sie sich befindet. Das ändert zwar nichts daran, dass sie ihr Leben nach den *life style clichés* der Mittelklasse lebt. Bloß stammen die *clichés* jetzt nicht mehr aus der Literatur, aus den Romanen des 19. Jahrhunderts, sondern aus *life style*-Zeitschriften, für die sie selbst zeichnet.

In GEMMA BOVERY ist es keine Frau, sondern ein Mann, der das Leben mit der Kunst verwechselt und sich in seinem Leben in den Szenarien der Weltliteratur wiederzufinden glaubt. Der Bäcker, der in GEMMA BOVERY der Erzähler ihrer Geschichte ist und sich auch schon für den zukünftigen Drehbuchautor hält, war in seinem wirklichen Leben buchstäblich ein Mann der Buchstaben, ein Lektor für PUF, die Presses Universitaires de France, der Dissertationen lektorierte, die dann doch kein Mensch las, bevor er sich entschloss, mit seiner Familie in das Dorf, in dem er geboren wurde, zurückzugehen. Mit den normannischen Wurzeln übernimmt er die Bäckerei des Vaters und das Erbe der Väter, das *patrimoine*, in doppelter Hinsicht: die Bäckerei ist sein tatsächliches Erbe, die ihm als Garant eines authentischen, erdverbundenen, wahren Lebens gilt. Aus dieser Erde heraus wuchs in der Nähe von Rouen, wo eben diese Bäckerei liegt, nicht nur das Korn, sondern auch einer der unglaublichsten Texte der Weltliteratur, ein Inbegriff des französischen *patrimoine*, der Roman von Flaubert.

Brot und Buchstabe, leibliche und geistige Speise, hängen in Fontaines Film wie in Flauberts Roman zusammen. Während dem ehemaligen Lektor die Buchstaben in Paris toter Staub bleiben, werden die Buchstaben in der Normandie lebendig und befördern wie in Flauberts Roman das Begehren. Der Verlagslektor, der zur Tradition seiner Väter, zum Bäckerhandwerk, zurückfindet, sieht sich in die Romane der Weltliteratur versetzt, als deren Drehbuchsreiber oder Autor er sich imaginiert. Wenn er sich am Anfang

selbst in Flauberts Roman wähnt und nach Gemmas Tod in der Käuferin ihres Hauses eine neue *Anna Karenina* zu finden glaubt – eine der stärksten Rezeptionsfiguren von *Mme Bovary* – dann fühlt man sich im klassischsten aller klassischen Literaturseminare der Komparatistik, in denen diese beiden Werke immer wieder zusammen verhandelt werden. Als das kleine normannische Dorf am Ende von Anne Fontaines Film im Schnee zu einer Art St. Petersburg wird und die neue Besitzerin des Hauses, in dem Gemma so unglücklich starb, blond bezopft und wie eine Babuschka gekleidet, als echte Pariserin die Russin schlechthin inkarniert, ist es kein Wunder, dass der fiktionssüchtige Bäcker auf die Geschichte seines Sohnes hereinfällt, der seinerseits zwar nur Videospiele im Kopf hat, aber sich doch wie nachtwandlerisch im literarischen Kanon auskennt, denn die neuen Besitzer, eröffnet er seinem Vater, hießen Karenin.

Das gelehrt-gebildete Ende des Films zeigt so auch, wie wir alle bis in die Video-Kultur hinein nach den von der Kunst inszenierten, vorgefertigten, klischierten Welten leben. Das Authentisch-Exotische, das alle Welt in der Normandie sucht, ist Inbegriff dieses *clichés*, dem alle in allen Facetten und in unermüdlichem *self styling* gerecht zu werden hoffen. Eben dies Exotische, das gleichzeitig das Authentische ist, suchen die Engländer in der Normandie, suchen die Pariser in der Normandie und sucht der wieder zum Bäcker gewordene Lektor. Wie kein anderer Fleck ist die Normandie – von Victor Hugo bis Flaubert, von Manet bis Monet – zum Sinnbild für das französische *patrimoine* geworden. Für den Bäcker inkarniert es sich im Brot-Backen, denn die Boulangerie ist der Ort, an dem sich alle treffen. Liebe und Brot werden deshalb in *GEMMA BOVERY* wie Liebe und Essen in *Mme Bovary* eng geführt. Gemma genießt das Brot-Essen wie die Liebe, und die Szene, in welcher der Bäcker Joubert sie den Teig kneten lässt, ist so erotisch besetzt wie die Liebesszenen. Fontaine zeigt sich bis in die Vorliebe für die Atergo-Position als eine genaue Leserin Flauberts. Als Gemmas Exliebhaber das Stück Brot, das ihr in die Luftröhre gekommen ist, aus ihr herauszubringen versucht, fasst er sie von hinten um die Taille, eine missverständliche Szene nicht ohne eine fatale Ironie. Denn am Brot des Bäckers wird Gemma auch deshalb ersticken, weil ihr zurückkehrender Mann in dem Moment in dem Raum tritt, als der von ihr zurückgewiesene andere ihr das Brot aus dem Leibe zu schütteln versucht, so dass ihr Mann glauben muss, er überrasche sie bei der Liebe – ein unglücklicher Zufall, ein blödes Missverständnis.

In seiner Ironie gewinnt dieser allzu banale, unglückliche Tod eine allegorische Dimension. Tödlich ist in Fontaines Film weniger die Liebe – in diesem Punkt sind Simmonds und Fontaine viel romantischer als Flaubert – als die Sucht aller Modernen nach einem nicht entfremdeten Leben, die Sucht nach dem verlorenen *patrimoine*, das sie verdammt, es in abgedroschenen *clichés* nachzuleben. So stirbt, könnte man sagen, Gemma nur scheinbar aus einem unglücklichen Zufall. Denn wenn sie auch nicht dem Patriarchat des 19. Jahrhunderts Flauberts erliegt, so erliegt sie doch dessen ideologischem Rückstand, der Sucht nach einem durch Brot und Buchstaben authentifizierten Leben, das sich im *styling* erschöpft. Dies Erbe der Väter verdammt dazu, von *idées reçues* besessen zu sein. Alle möchten in die Bilder fallen, die kurssieren, darin selbst zum Bild werden, das sie als Innenarchitekten, Zeichner und Autoren von *life style*-Magazinen, Schönheitschirurgen und als *home maker* der Reichen herstellen. Ihr Begehren bleibt das Begehren der Anderen, und das begehrteste der Bilder ist das authentische Leben, zu dessen Genuss man konsumieren muss. Schon Flaubert, so bringen Posy Simmonds und Anne Fontaine heraus, führt dem *life style* des *emotional capitalism* die unentrinnbare Clichiertheit dessen vor, was als ein leerer Begehrensrest übrig geblieben ist. Vielleicht kann kein Buchstabe über die Besessenheit vom Ersatz der *idées reçues* besser aufklären als das, was Flaubert nicht weit von Rouen, in der Normandie, in Buchstaben fasste.

Granville, den 19.8.2015

An den Wurzeln einer „Sinneinheit eigenen Gepräges“

Der Arbeitskreis *Europa – Politisches Projekt und kulturelle Tradition* der Fritz Thyssen Stiftung stellt sich vor

Matthias Bürgel, Moritz Hildt (Köln, Tübingen)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Arbeitskreis *Europa – Politisches Projekt und kulturelle Tradition* der Fritz Thyssen Stiftung (Köln) möchte das genuin eigene Element des aus gemeinsamen Traditionen erwachsenen Kontinents ausloten, um so dessen Konstitution als Wertegemeinschaft jenseits einer bloßen politisch-wirtschaftlichen Zweckunion zu begründen und das Bewusstsein für diese zu schärfen. Aus dieser Absicht heraus werden unter der Ägide von Otfried Höffe (Tübingen) und Andreas Kahlitz (Köln), den Leitern des Arbeitskreises, verschiedene Symposien mit thematisch unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen organisiert. Der vorliegende Text stellt die Inhalte der bisherigen Zusammenkünfte, deren Resultate zudem in Form entsprechender Tagungsbände präsentiert werden, vor und gibt einen Ausblick auf die zukünftig geplanten Aktivitäten.

SCHLAGWÖRTER: Europa; Fritz Thyssen Stiftung; Europa – Politisches Projekt und kulturelle Tradition; Höffe, Otfried; Kahlitz, Andreas

Bereits seit geraumer Zeit lässt sich feststellen, dass die Zustimmung zum Projekt der europäischen Einigung schwindet: In den unmittelbar auf den Zweiten Weltkrieg folgenden Jahrzehnten allgemein als Idee einer dauerhaften Friedensunion wahrgenommen, wird „Europa“ im öffentlichen Bewusstsein heute mehr und mehr als eine politisch-ökonomische Zweckgemeinschaft aufgefasst. Es ist gemeinhin das wirtschaftliche Wohlergehen, das mit dem Reüssieren des Projektes gleichgesetzt wird. Dies wird begleitet von einer wirtschafts-, sozial- und währungsrechtlichen Vereinheitlichung sowie dem stetigen Ausbau einer europäischen Bürokratie, die an einem offenkundigen Legitimierungsdefizit krankt, werden die Entscheidungen „Brüssels“ doch häufig als die einer fremden, sachlich nicht ausreichend kompetenten und durch Detailvorschriften die Bevölkerung der Mitgliedsstaaten gängelnden Behörde empfunden.

^o Titelzitat: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Tübingen/Basel: Francke, ¹¹1993), 14.

Das Ziel des Arbeitskreises *Europa – Politisches Projekt und kulturelle Tradition* der Fritz Thyssen Stiftung ist, diese gleich doppelte Verkürzung des Europa-Gedankens in der öffentlichen Wahrnehmung zu korrigieren. Die Forschungsgruppe möchte, das Phänomen Europa in seiner ganzen Breite auffächernd, darin erinnern, dass das Fundament der europäischen Integration weit tiefer liegen kann als das einer rein zweckgebundenen Interessengemeinschaft. Begründer und Leiter des Arbeitskreises sind Otfried Höffe, em. Professor für Philosophie und Leiter der *Forschungsstelle Politische Philosophie* an der Eberhard Karls Universität Tübingen, sowie Andreas Kablitz, Professor für Romanische Philologie und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Direktor des Petrarca-Instituts an der Universität zu Köln. Diese Konstellation gibt bereits die grundlegend interdisziplinäre Ausrichtung der Forschungsgruppe zu verstehen.

Wie schon sein Name anzeigt, begreift der Arbeitskreis die Identität des Kontinents als eine Wertegemeinschaft politischer und kultureller Traditionen, die den politischen Zusammenschluss überhaupt erst ermöglichte und der Existenz eines gemeinsamen Bewusstseins zu verdanken ist, welches seine Wurzeln in der von verschiedenen Historikern (Marc Bloch, Lucien Febvre) immer wieder betonten „Geburt Europas im Mittelalter“ (so der deutsche Titel eines Essays des im vergangenen Jahr verstorbenen Jacques Le Goff) hat, welche aber ihrerseits gewiss schon in der Antike angelegt war. Bereits in den Texten der Karolingerzeit und der ihr folgenden Jahrhunderte sei Europa keine „rein geographische Benennung – ein Ausdruck, der übrigens keinen Sinn macht“¹. Das erwähnte doppelte Wahrnehmungsdefizit resultiert, so der Grundgedanke des Projektes, aus einer mangelnden Besinnung auf diese Wurzeln und einer somit zu geringen Bekräftigung dieser gemeinsamen historischen Gemeinsamkeiten und Werte.

**

Dem Arbeitskreis *Europa* geht es also vorrangig um zweierlei: Erstens untersucht er, gewissermaßen nach innen gerichtet, dasjenige, was in Europa staats- und kulturübergreifend als einheits- und identitätsstiftend angesehen werden kann, also das genuin Europäische. Den Begriff der Wertegemeinschaft als provisorischen Ausgangspunkt nehmend, unternimmt es der Arbeitskreis, die verschiedenen kulturellen, politischen, wissenschaftli-

¹ Jacques Le Goff, *Die Geburt Europas im Mittelalter*, aus dem Französischen von Grete Osterwald (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007), 72. Titel der französischen Originalausgabe: *L'Europe est-elle née au Moyen Age?* (Paris: Editions du Seuil, 2003).

chen und künstlerischen Errungenschaften Europas eben daraufhin zu befragen: Was ist an ihnen „europäisch“, und worin besteht die Eigenart Europas? Nach außen gerichtet beschäftigt sich der Arbeitskreis, zweitens, mit der Frage, wie sich die Geschichte Europas – als politisches Projekt ebenso wie in seinen zahlreichen kulturellen Traditionen – zur Geschichte anderer Weltteile und dortiger Kulturen verhält: Sind die europäischen Errungenschaften einzigartig? Sind sie „exportierbar“, und, wenn ja, in einer Weise, die einen kruden intellektuellen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Imperialismus vermeidet?

Der Arbeitskreis *Europa* möchte für diese Fragen ein wissenschaftliches Diskussionsforum bilden. Aus diesem Grund veranstaltet der Arbeitskreis jährlich zwei mehrtägige Symposien, auf denen sich renommierte Wissenschaftler in Vorträgen und Diskussionen unter einem bestimmten Themenfeld dem Erbe und der Gegenwart Europas widmen. Um darüber hinaus auch die interessierte Öffentlichkeit anzusprechen und miteinzubeziehen, findet im Rahmen jedes Symposiums ein öffentlicher Abendvortrag statt, der im Vorfeld über die örtlichen Medien und Verteiler breit beworben wird und sich immer großer Aufmerksamkeit erfreut. Die Beiträge der Symposien werden, in überarbeiteter Form, in Tagungsbänden publiziert. Die entsprechende *Schriftenreihe des Arbeitskreises Europa der Fritz Thyssen Stiftung* erscheint im Rombach Verlag (Freiburg i. Br.).

Der Arbeitskreis nahm seine Arbeit im März 2013 auf. Zwei Monate später, im Mai 2013, fand das erste Symposium *Europas Sprachenvielfalt und die Einheit seiner Literatur* in Köln statt. Im November 2013 folgte eine Tagung zu *Recht und Gerechtigkeit* in Tübingen. Die beiden Symposien im Folgejahr widmeten sich den Themen *Europäische Musik – Musik Europas* (Januar 2014, Köln) sowie *Religion im säkularen Zeitalter* (Dezember 2014, Köln). Nachdem nach zweijähriger erfolgreicher Aktivität beschlossen wurde, den Arbeitskreis um weitere zwei Jahre weiterzuführen, organisierte die Projektgruppe im Juni 2015 ein Symposium zu *Bild und Bildlichkeit* in Köln. Weitere Veranstaltungen und Publikationen sind bis zum Frühjahr 2017 geplant, wenn der Arbeitskreis voraussichtlich seine Arbeit abschließen wird.

Die Tagungen, deren Dauer – je nach Umfang des Themenspektrums – sich von einem bis zu drei Tagen hin erstreckt, finden in den Räumlichkeiten der Fritz Thyssen Stiftung, direkt im Kölner Stadtzentrum (gegenüber der Basilika St. Aposteln und somit an einem Ort, der durchaus selbst europäische Geschichte atmet), statt. Dies ermöglicht ebenfalls eine Wahrnehmung

der Veranstaltungen seitens der interessierten Öffentlichkeit und einen Austausch über die behandelten Themen mit dem Publikum, wofür insbesondere die an die Abendvorträge anschließenden Empfänge eine willkommene und gern genutzte Gelegenheit bieten. Die Universität zu Köln und die Universität Tübingen sind, als Wirkstätten der Leiter des Projektes, weitere Ausrichtungsorte einzelner Veranstaltungen.

*

**

Den Reigen der Veranstaltungen eröffnete am 2. Mai 2013 das Symposium **Europas Sprachenvielfalt und die Einheit seiner Literatur**. Bei der von Ursula Peters moderierten Veranstaltung sprach zunächst Otfried Höffe „Zu Europas Philosophie der Dichtung: drei Modelle“. Diese identifizierte Höffe bei Platon, Aristoteles und Kant, wobei erst bei Letzterem das Ästhetische zu einem eigenständigen Bereich geworden sei. Es folgte Joachim Küppers Vortrag über „Das frühneuzeitliche europäische Drama und das Konzept der Nationalliteratur“, welcher die Europa bis heute zutiefst prägende Mischung aus Homogenitätsbewusstsein und Diversität, wie sie gerade in den nationalsprachlichen Literaturen hervortrete, in den Vordergrund rückte. Die erste Tagung des Arbeitskreises wurde beschlossen durch Andreas Kablitz' „Der provenzalische Minnesang und die europäische Lyrik“, einer mehrere Jahrhunderte umspannenden Analyse des „Reflexionspotential des Eros“ in all seinen Variationen und Abwandlungen, wie es von den *trobadors* an im dichterischen Medium als genuin europäisches Kulturelement erscheint.

Die anwesenden Diskussionsteilnehmer David Nelting, Arbogast Schmitt und Gideon Stiening bereicherten nicht nur das öffentliche Symposium, sondern auch den im Druck befindlichen Tagungsband, für den sie ihre Repliken in komplette eigene Beiträge transformierten: Schmitt behandelt in „Aristoteles und Horaz und ihre Bedeutung für zwei unterschiedliche Phasen der europäischen Literatur. Anmerkungen aus altphilologischer Sicht zur Einheitlichkeit der europäischen Literatur“ die grundlegende Relevanz des aristotelischen Literaturverständnisses, in anderer Weise ebenso Stiening in „Aristoteles als Garant des europäischen Ranges deutschsprachiger Dichtung in den Dichtungstheorien der frühen Neuzeit: Opitz – Gottsched – Lessing“. Nelting, wiederum, bejaht in „Petrarcas *renovatio Romae* und die Nationalität europäischer Kultur. Diskussionsbeitrag anlässlich von Joachim Küpper, „Das frühneuzeitliche europäische Drama und das Konzept der Nationalliteratur“ die im genannten Aufsatz geäußerte Hoffnung auf das

Reüssieren einer „transnationale[n] europäische[n] Kultur“ vor dem Hintergrund einer auf der Positionierung Petrarcas als Begründer „eines weitgehend homogenen europäischen Humanismus“ basierenden Darstellung der Entwicklung eines entsprechenden europäischen und nationalen Bewusstseins. Abgerundet wird der Band durch Klaus Metzgers „Vom Theater in Europa zum Théâtre de l'Europe – ein Fortschritt?“, einem Zwischenruf eines Theaterpraktikers, der anhand des erfolgreichen Beispiels des Pariser *Théâtre de l'Europe* Perspektiven aufzeigt, wie sich künstlerisches Schaffen in den europäischen Sprachen, verstanden in ihrer ganzen Vielfalt, behaupten kann.

*

**

Zweifelsohne hat die geistesgeschichtliche Tradition Europas in vielerlei Hinsicht unser heutiges Verständnis von Recht und Gerechtigkeit geprägt. Auf dem zweiten Symposium des Arbeitskreises, das am 28. und 29. November 2013 unter dem Titel **Recht und Gerechtigkeit** in den Räumen der Universität Tübingen stattfand, nahmen sich Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen und mit teils interdisziplinärer Ausrichtung der Frage an, worin das europäische Verständnis von Recht und Gerechtigkeit gründet, und was seinen (historischen wie normativen) Kern ausmacht.

Dieter Langewiesche warf zunächst einen historischen Blick auf die Genese des Rechtsverständnisses in Europa. Unter dem Vortragstitel „Staatsbildungen in der europäischen Geschichte: Macht – Recht – Vertrag“ skizzierte er den Übergang eines Verständnisses, in dem die politische Macht der entscheidende Faktor ist, hin zu einem demokratischen Rechtsverständnis, das von der Vorstellung eines Gesellschaftsvertrags getragen wird. Eine Perspektive auf gegenwärtige Herausforderungen nahm Jens-Hinrich Binder ein, der wirtschaftsrechtliche Überlegungen zum Thema „Nationalstaat und rechtliche Integration“ anstellte. Den öffentlichen Abendvortrag dieses Symposiums bestritt der Politikwissenschaftler Peter Graf Kielmansegg. Er diskutierte unter dem Titel „Integration und Demokratie: zwei europäische Werte im Widerstreit?“, inwieweit diese beiden Begriffe in den aktuellen Debatten, aber auch in ihrer historischen Prägung einander entgegenstehen, und wie sie dadurch das Projekt Europa in unterschiedliche Richtungen weisen.

Den zweiten Tag des Symposiums eröffnete Otfried Höffes Vortrag über „Europäische Naturrechtslehrer: Aristoteles, Hobbes und Kant“, in dem Höffe drei Rechtsphilosophen präsentierte, deren grundlegende Überlegungen

die europäische Denktradition entscheidend, sogar weichenstellend prägen. Einen Blick über Europa hinaus, und von dort aus zurück auf Europa, unternahmen der Sinologe Michael Lackner mit einem Referat zu „Gerechtigkeit‘, ‚rechte Bedeutung‘, ‚Macht‘, ‚Recht‘: Bemerkungen zur Problematik von Recht und Gerechtigkeit im traditionellen und modernen China“ und Achim Mittag mit seinem ausführlichen Kommentar „Vom Gerechtigkeits-sinn, vom angemessenen Handeln, vom rechten Wortsinn: drei Anmerkungen zum Begriff yi“. Zwei juristische Beiträge beschloss die Veranstaltung. Aus rechtshistorischer Perspektive sprach Thomas Finkenauer zu „Die römischen Juristen und die Gerechtigkeit“, während Heinz-Dieter Assmann ins Heute wechselte und eine Analyse der „Erosionen des Rechts im Zuge der Schaffung der Europäischen Union“ anstellte. Zu den genannten Vorträgen wurden im Verlauf der Tagung weitere Kommentare von Gabriele Abels, Rudolf Hrbek und Dietmar von der Pfordten gegeben.

Der Tagungsband *Recht und Gerechtigkeit* erschien als Band zwei der *Schriftenreihe des Arbeitskreises Europa der Fritz Thyssen Stiftung* im Herbst 2014 im Rombach-Verlag (Freiburg i. Br.).

*

**

Wiederum in Köln tagte der Arbeitskreis sodann am 31. Januar 2014 zum Thema **Europäische Musik – Musik Europas**. Die Redner des Symposiums ermöglichten es den Zuhörern, innerhalb eines Tages mehrere Jahrhunderte der Musikgeschichte zu durchstreifen: Am Anfang stand dabei Frank Hentschels Frage „Gibt es eine europäische Musik des Mittelalters“, auf die Peter Wollnys „Johann Sebastian Bach: der Europäer“ folgte. Wolfram Steinbeck, schließlich, präsentierte mit „Absolute Musik: ein deutscher Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte“ einen „fundamentalen Kerngedanken europäischer Kunstmusik“ deutscher Provenienz, der somit erneut das Wechselspiel zwischen national geprägten Ideen und ihrer den gesamten Kontinent betreffenden Wirkung, wie sie für die kulturelle Identität Europas so typisch ist, erhellte. In den kurz vor der Drucklegung begriffenen Tagungsband einfließen werden zudem Beiträge von August Gerstmeier, Gunnar Hindrichs, Silke Leopold, Christoph Wolff sowie der beiden Arbeitskreisleiter selbst, welche einerseits die einheitsstiftenden Elemente der europäischen Musiktradition vom Mittelalter, über Barock und Klassik bis zur Gegenwart hin weiter definieren werden, während sie andererseits, so insbesondere im Ausblick von Otfried Höffe, den kosmopolitischen, den „exportfähigen“ und

somit auch eine Integration des „Fremden“ ermöglichenden Charakter der Musik Europas ausleuchten.

*

**

Das Thema des vierten Symposiums des Arbeitskreises, **Religion im säkularen Europa**, hatte einen offenkundigen, sogar drängenden tagespolitischen Bezug. Denn die Frage, wie die europäischen Gesellschaften und die europäische Gemeinschaft ihr Zusammenleben in einer Zeit organisieren, in der in großen Teilen des Kontinents die traditionellen christlichen Institutionen an Zulauf verlieren, ist in höchstem Maße aktuell. Die Tagung stellte sich, vom tagespolitischen Diskussionsrahmen reflektierend zurücktretend, darüber hinaus die Frage, welchen Stellenwert in den weitgehend säkularisierten Gesellschaften Europas das gemeinsame Erbe des Christentums in all seinen Facetten hat, beziehungsweise haben sollte.

Eine solche Diskussion bedarf zunächst einer Klärung des Begriffs der Säkularisierung. Diese unternahm Franz-Xaver Kaufmann in seinem Beitrag „Religionsbegriff und Säkularisierung (ca. 1700–1850)“, dem sich ein weiteres, historisch ausgerichtetes Referat von Dieter Langewiesche zum Thema „Religion als gesellschaftliche Macht im 19. Jahrhundert“ anschloss. Da auch die Frage nach der Zugehörigkeit des Islam zu Europa eine nicht nur tagespolitische, sondern auch ideengeschichtliche Dimension hat, wurde auch sie auf dieser Tagung diskutiert, und zwar von Mouhanad Khorchide in seinem Vortrag zu „Islam und säkularer Rechtsstaat: ein Plädoyer für ‚islamische Säkularität‘ im modernen Staat“. Einen diese Perspektive ergänzenden Blick auf das Christentum warf Hermann Breulmann: „Verkündigung im säkularen Europa“. Daraufhin rückten der Säkularisierungsbegriff und seine Brauchbarkeit noch einmal ins Zentrum der Tagung, als Horst Dreier „Religiöse Elemente im säkularen Staat“ herausstellte, und Lukas Sosoe die Frage stellte: „Wie brauchbar ist der Begriff der Säkularisierung?“.

Aus philosophischer Perspektive untersuchte Otfried Höffe den Begründungszusammenhang zwischen Religion und Moral, den er unter der Frage diskutierte „Ist Moralbegründung auf Religion angewiesen?“. Auch im Rahmen dieses Symposiums fand wieder ein öffentlicher Abendvortrag statt. Josef Isensee verglich darin „Europäische Modelle von Religiosität und Säkularismus“ mit solchen, die sich in den Vereinigten Staaten von Amerika finden lassen, und diskutierte deren jeweilige Vorzüge und Nachteile.

Der letzte Teil des Symposiums widmete sich dem Themenbereich der Tagung, wie er sich in den Künsten wiederfindet. So sprach Henner von Hes-

berg über „Die Götter der Antike und ihre Wirkung in Europa“ und Andreas Kablitz referierte zu „Kunstreligion: ein europäisches Phänomen“. In einem abschließenden Vortrag von Joachim Küpper kamen die großen Themen, die im Rahmen dieses Symposiums diskutiert und erörtert wurden, noch einmal zusammen: „Gleichheit, Demokratie und Säkularismus: Überlegungen zu den christlichen Grundlagen der politischen Ordnung des Westens“.

Der Tagungsband *Religion im säkularen Europa* erscheint als Band vier der *Schriftenreihe des Arbeitskreises Europa der Fritz Thyssen Stiftung* im Rombach-Verlag (Freiburg i. Br.), voraussichtlich im Winter 2015/16.

**

Mit dem Thema **Bild und Bildlichkeit** beschäftigte sich am 10. und 11. Juni 2015 die jüngste Veranstaltung des Arbeitskreises. Im Amélie Thyssen Auditorium sprach Wolfram Högbe zu Beginn unter dem Titel „Der gekreuzigte Logos“ über Michelangelos Kruzifixus für Vittoria Colonna: Die Zeichnung könne eine Selbstzerrissenheit des Göttlichen ausdrücken, welche als Konsequenz eine Reduktion des Menschen auf sich selbst als Subordinationsmodell nach sich ziehe. Diese sei nunmehr ihrerseits in Gefahr, was letztlich den Abschied des Menschen von sich selbst und somit das Ende der eigenen Gattung, wie bereits von Kant geahnt, impliziere. Joachim Paech präsentierte mit „Die *Nachtwache* analog (Godard) und digital (Greenaway)“ anhand zweier konkreter Beispiele von Werken stilprägender europäischer Regisseure, was die Konzepte von „Bild“ und „Bildlichkeit“ im Übergang zu elektronischen und digitalen „Bildern“ bedeuten könnten. Horst Bredekamps Abendvortrag „Bildwelten aus dem Geist der Negation: die europäische Kunst als schöpferische Paradoxie“ verortete sodann das Proprium der europäischen Bildkultur in der singulären Beschaffenheit und Entwicklungsgeschichte des Christentums, das als einzige der drei monotheistischen Weltreligionen kein Bilderverbot kenne, die negative Konzeption abbildender Darstellung aber nie gänzlich eliminiert habe – was in der europäischen Kunstgeschichte zu einem einzigartigen Produktivität generierenden Spannungsfeld geführt habe. Den zweiten Tagungstag eröffnete im Alten Senatssaal der Universität zu Köln Andreas Kablitz’ „Die Bilder der *Commedia*: Dantes Bildreflektion im *Purgatorio*“, eine weitere Betrachtung der spezifisch europäischen Ausprägung der Kunst. Diese, so Kablitz, manifestiere sich auf literarischer Ebene in Dantes Repräsentation der Künstler als sich gegenseitig überbietende, mit der Natur selbst rivalisierende *superbi* sowie der daraus erwachsenden Teilnahme des Schöpfers selbst an diesem

Wettstreit. Otfried Höffe unternahm den Versuch, die Frage „Ist das Visuelle für die Philosophie wesentlich?“ aus philosophischer Perspektive auszu-leuchten, indem er sich der Visualisierung philosophischer Aussagen durch die Geschichte des Faches hindurch widmete und Überlegungen zur Rolle des Visuellen in der philosophischen Terminologie selbst anstellte. Eine notwendige Ergänzung zu der bis dahin vorrangig westeuropäische Belange in den Vordergrund rückenden Tagung stellte am Nachmittag Chryssoula Ranoutsakis Vortrag „Die Ikone in Byzanz zwischen Bild und Heiligkeit“ dar, der den spezifisch sakralen Wert des byzantinischen Bildverständnisses erläuterte. Zum Abschluss des Tages sprach Robert Felfe über „Albrecht Dürer und die Suche nach Europa“ und lenkte so das Augenmerk auf das Wirken eines die bildliche Darstellungsformen auf dem Kontinent zutiefst prägenden Künstlers der Frühen Neuzeit.

**

Der *Arbeitskreis Europa* kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt auf fünf erfolgreiche, anregende und diskussionsreiche Symposien zurückblicken. Eine weitere Tagung wird sich im November 2015 dem Themenkomplex **Naturwissenschaft, Technik und Medizin – drei Exportartikel Europas** annehmen. Dabei wird zunächst in historischer und ideengeschichtlicher Hinsicht das Verständnis der Naturwissenschaften in Europa beleuchtet werden, um anschließend Fachvertreter aus Technik und Medizin zu Wort kommen zu lassen, die aus ihrer jeweiligen Perspektive und für ihren Bereich sprechend mögliche Eigenarten Europas herausarbeiten oder aber infrage stellen werden.

Für 2016 sind, dem üblichen Prozedere folgend, abermals zwei Symposien geplant; einmal zum Thema *Philosophie in Europa* (Mai 2016, Tübingen), und einmal zu *Ökonomie und Wirtschaft* (November 2016, Köln). Im Februar 2017 steht schließlich eine resümierende Abschlusstagung an. Hier sollen durch die Arbeitskreisleiter ein Fazit gezogen, auf die Arbeit des Arbeitskreises zurückgeblickt sowie, vor diesem Hintergrund, weitere Forschungsfragen benannt werden.

Der *Arbeitskreis Europa* lädt alle Interessierten dazu ein, seine Arbeit zu verfolgen, sei es durch die Lektüre der Publikationen seiner Schriftenreihe, oder durch die Teilnahme an den weiteren Symposien. Der Arbeitskreis ist im Internet zu finden unter: www.fritz-thyssen-stiftung.de/arbeitskreise/arbeitskreis-europa/.

Ein Jahr Deutschland

Ergebnisse einer qualitativen Studie zur Willkommenskultur am Beispiel von hochqualifizierten Spaniern in mittelständischen IT-Unternehmen der Region Regensburg

Ralf Junkerjürgen (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Fachkräftemangel und Wirtschaftskrise haben zu einem Anstieg der Migration von Hochqualifizierten nach Deutschland geführt. Trotz der wirtschaftlichen Bedeutung dieser Migrantengruppe gilt sie bislang als eher wenig erforscht. Daher wurde zwischen April und Juli 2013 im Raum Regensburg eine qualitative Studie mit spanischen Ingenieuren durchgeführt, die seit ca. einem Jahr in Deutschland arbeiteten. Im Vordergrund standen die Fragen, wie die Instrumente der sog. „Willkommenskultur“ zu bewerten sind, an welchem Punkt sich die Integration nach einem Jahr befindet und wie sich dies auf die Bleibeabsichten auswirken könnte. Insgesamt deuten die Ergebnisse darauf hin, dass eine hohe Zufriedenheit mit dem Arbeitsplatz in Deutschland herrscht und dass die Bleibedauer davon abhängen wird, welche Karrierechancen sich in einem Unternehmen für die Migranten ergeben und wie sich ihre Deutschkenntnisse entwickeln.

SCHLAGWÖRTER: Migration; Hochqualifizierte; Willkommenskultur; Fachkräftemangel; Spanien

1. Einleitendes zur Studie

Um dem Fachkräftemangel regional entgegenzuwirken, haben das Regensburger Amt für Wirtschaftsförderung und die Agentur für Arbeit der Stadt Regensburg in Zusammenarbeit mit ansässigen Unternehmen das Programm *Welcome to Regensburg* zur Anwerbung von ausländischen Fachkräften und Hochqualifizierten ins Leben gerufen. Im Jahr 2012 ging es dabei u. a. um die Akquise spanischer Ingenieurinnen und Ingenieure für IT-Unternehmen. In Kooperation mit dem Amt für Wirtschaftsförderung wurde am Institut für Romanistik der Universität Regensburg von April bis Juli 2013 eine qualitative Studie durchgeführt, die auf der Basis von Interviews mit Vertretern der Unternehmen und den Migranten herauszufinden versuchte, wie diese Strategie nach dem ersten Jahr der Anwerbung

einzuschätzen ist.¹ Konkret sollten Daten gesammelt werden zu den Fragestellungen, wie die Instrumente der sog. „Willkommenskultur“ zu bewerten sind, an welchem Punkt sich die Integration nach einem Jahr befindet und wie sich dies auf die Bleibeabsichten auswirkt. Insgesamt sollte die Studie dazu beitragen, die wenig erforschte Situation von hochqualifizierten Migranten besser einzuschätzen, auf evtl. Verbesserungen im Paket der „Willkommenskultur“ hinzuweisen und daraus mögliche Maßnahmen für eine mittel- bis langfristige Bindung der Hochqualifizierten abzuleiten. Dafür wurden sechs spanische Migranten in mehreren langen Interviews befragt. Was ihre Altersstruktur angeht, so waren drei zwischen 24 und 27, zwei zwischen 32 und 35 und eine Person 48 Jahre alt.

Wenn Hochqualifizierte als wichtigster volkswirtschaftlicher Faktor angesehen werden, dann ist die Frage nach ihrem Status in Deutschland und ihrer Zufriedenheit bzw. dem Stand ihrer Integration von hoher Relevanz. Während die rein physische Migration bei fast allen Betroffenen relativ zügig abgeschlossen wird, setzt erst danach die schwierige und zeitintensive „innere psychosoziale Migration“² ein. Diese sollte mehr und mehr ins Zentrum der Debatte rücken, da nur sie dazu beitragen kann, die Hochqualifizierten mittel- bis langfristig zu halten.

2. Hochqualifizierte – die vergessenen Kinder der Migrationssoziologie

Erst in den 1980ern setzt aufgrund wachsender sozialer Spannungen mit den angeworbenen „Gastarbeitern“ der 1950er und 1960er Jahre eine breitere migrationssoziologische Forschung ein,³ die allerdings vor allem als Problemfeld wahrgenommen wurde.⁴ Insgesamt hat sich die deutsche Mi-

¹ Teilgenommen an der Studie haben von universitärer Seite her die Studierenden Renata Dantas de Moura, Kerstin Klingseis, Marlene Kirchhoff, Caroline Mulert, Kathrin Oberföll, Berta Ruiz, Julia Sánchez und Franziska Schon. Die Leitung hatte Ralf Junkerjürgen. Auf Seite der Unternehmen haben Führungskräfte und Ingenieure der Firmen Avago, AVL, Delvis und Gefasoft mitgewirkt. Die Rahmenorganisation übernahm das Amt für Wirtschaftsförderung unter der Leitung von Manfred Koller und Stefanie Schöntag. Zusätzlich unterstützt wurde die Untersuchung von der Agentur für Arbeit in Person von Jürgen Gritschmeier.

² Petrus Han, *Soziologie der Migration: Erklärungsmodelle, Fakten, Politische Konsequenzen, Perspektiven* (Stuttgart: Lucius & Lucius, 2005), 8.

³ Han, *Soziologie der Migration*, 42–48.

⁴ Holger Kolb, „Internationale Mobilität von Hochqualifizierten – (k)ein Thema für die Migrationsforschung“, in *Neue Zuwanderergruppen in Deutschland*, hrsg. von Sonja Haug und Frank Swiacny (Wiesbaden: Bundesinstitut für Bevölkerungsforschung, 2006), 159–74, hier 159.

grationssoziologie daher stark auf den „Gastarbeiter“ und die mit diesem Komplex verbundenen sozialen und politischen Fragen konzentriert. In Bezug auf Hochqualifizierte ist dies jedoch kaum anwendbar, da diese Berufsgruppe „eben meist über mehr und nicht weniger Ressourcen“⁵ verfügt und von der Politik nicht als integrationsbedürftig angesehen wird. Sie sind im Schnitt besser ausgebildet als die ansässige Bevölkerung: So besaßen 2009 fast 43 % der Einwanderer zwischen 15 und 65 Jahren einen Meister-, Hochschul- oder Technikerabschluss, bei der Bevölkerung ohne Migrationshintergrund belief sich die Zahl lediglich auf 26 %. In der Altersgruppe, zu der die meisten der hier betroffenen Ingenieure gehören, liegt die Zahl sogar bei 49,2 %.⁶ Erst ab den 1990ern wurde dieses Thema punktuell zu einem Anliegen in Deutschland, wobei die öffentliche Debatte sich vorwiegend um die Frage der Wettbewerbsfähigkeit drehte, die mit den Begriffen *brain gain* und *brain drain* verbunden war.⁷ Die bislang umfassendste statistische Auswertung von Hochqualifizierten durch Barbara Heß⁸ bezieht sich lediglich auf Migranten aus Drittstaaten. Hochqualifizierte aus der EU hingegen werden als noch unproblematischere Gruppe angesehen und wurden somit bisher nur wenig erforscht.

3. Rahmenbedingungen der aktuellen Wanderungsbewegungen von Spanien nach Deutschland

Als effiziente Gegenmaßnahme zum in Deutschland erwarteten Fachkräftemangel wird die Anwerbung von Fachkräften und Hochqualifizierten aus dem Ausland angesehen. Auf dem EU-Arbeitsmarkt konkurriert Deutschland in dieser Hinsicht vor allem mit Großbritannien, Irland und Frankreich, und auf globaler Ebene mit den klassischen Einwanderungsländern USA,

⁵ Kolb, „Internationale Mobilität von Hochqualifizierten“, 159ff.

⁶ Herbert Brücker, *Auswirkungen der Einwanderung auf Arbeitsmarkt und Sozialstaat: neue Erkenntnisse und Schlussfolgerungen für die Einwanderungspolitik* (Gütersloh: Bertelsmann Stiftung, 2013), 15.

⁷ Vgl. Dietrich von der Oelsnitz et al., *Talente-Krieg: Personalstrategie und Bildung im Kampf um Hochqualifizierte* (Bern: Haupt, 2007); Leonore Sauer, *Migration hoch qualifizierter Arbeitskräfte aus Entwicklungsländern: theoretische Analyse der Auswirkungen sowie nationale und internationale Politikoptionen* (Regensburg: Transfer, 2004).

⁸ Barbara Heß, *Zuwanderung von Hochqualifizierten aus Drittstaaten nach Deutschland: Ergebnisse einer schriftlichen Befragung* (Nürnberg: Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, 2009). Weiter zu erwähnen wäre die rezentere Studie von Stephan Humpert, *Fachkräftezuwanderung im internationalen Vergleich* (Nürnberg: Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, 2015), 21–42, die sich ebenso auf Drittstaaten konzentriert.

Kanada und Australien. Im Unterschied zu diesen Ländern hat Deutschland bislang jedoch keine konsequente Einwanderungspolitik verfolgt. Die bisherigen Einwanderungswellen waren konjunkturell bestimmt oder wurden von historischen Ereignissen ausgelöst.

Die Zuzüge aus EU-Staaten machten 2011 62,1 % aus und bilden damit die bedeutendste Gruppe. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass die Mehrheit aus „neuen“ EU-Staaten kommt; das Hauptherkunftsland darunter ist Polen. Die „alten Länder“, zu denen auch Spanien zählt, machten nur 19 % aus. Die Zahlen für Spanien haben sich vor allem seit 2010 verändert: Betrag der allgemeine Wanderungssaldo aus Spanien im Jahre 2010 noch +2.421 Personen, so stieg er 2011 auf +12.133, 2012 auf +13.744 und 2013 auf +16.507 Personen an. 2010 handelte es sich dabei um die erstmalige Erhöhung der Personenzahl seit dem Anwerbestopp von 1973.⁹ Betrachtet man das Verhältnis von Zu- und Fortzügen seit 2011, so zeigt sich, dass knapp jeder zweite Spanier Deutschland wieder verlässt, wobei der Überschuss bei den Zuzügen sichtlich zunimmt.¹⁰ Presseartikel erwähnen, dass nur jede dritte spanische Fachkraft länger als ein Jahr bleibe, mit der Begründung, dass nur eine vorübergehende Arbeitslosigkeit im Heimatland überbrückt werden sollte.¹¹

3.1 Deutschland: Vom Nationalstaat zum Einwanderungsland?

Die derzeitige Einwanderung, die unter dem Einfluss der Wirtschaftskrise von 2008/09 steht, könnte historisch die dritte Einwanderungswelle seit 1945 werden. Die Gruppe der hochqualifizierten Migranten, die in diesem Zusammenhang einreist, ist nicht nur besser ausgebildet, sondern auch noch deutlich jünger als die Durchschnittsbevölkerung. Nach Schätzungen trugen die zugewanderten Mediziner und MINT-Akademiker¹² zwischen

⁹ Statistisches Bundesamt, „Weiter hohe Zuwanderung nach Deutschland im Jahr 2011“, https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressemitteilungen/2013/05/PD13_156_12711.html; *Migrationsbericht des Bundesamtes für Migration und Flüchtlinge 2012* hrsg. vom Bundesministerium des Innern (Berlin, 2012), 24; *Migrationsbericht des Bundesamtes für Migration und Flüchtlinge 2013* hrsg. vom Bundesministerium des Innern (Berlin, 2013), 23.

¹⁰ *Migrationsbericht des Bundesamtes für Migration und Flüchtlinge 2011* hrsg. vom Bundesministerium des Innern (Berlin, 2011): 27; *Migrationsbericht 2012*, 24; *Migrationsbericht 2013*, 23.

¹¹ Sarah Sommer, „OECD-Bilanz: Viele Zuwanderer verlassen Deutschland schnell wieder“, *Der Spiegel*, 18. Juli 2013, www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/oeecd-deutschlands-einwanderer-wandern-oft-wieder-aus etc.; Linda Tutmann, „Der Kuppler: ein deutscher Jobvermittler wirbt um arbeitslose junge Spanier – unterwegs mit Manfred Steinke in Sevilla“, *Die Zeit* 28, 22. Juli 2013, 59–60, hier 60.

¹² D. h. Akademiker aus den Bereichen Mathematik, Informatik, Naturwissenschaft und Technik.

1999 und 2009 durch ihre Kompetenz rund 13 Milliarden Euro zur Wertschöpfung Deutschlands bei.¹³ Aufgrund ihres Alters stellen sie auch keine Belastung für das Sozialversicherungssystem dar, weil sie in der Regel mehr einzahlen, als daraus entnehmen.

Politisch ist in den letzten Jahren eine deutliche Kehrtwende in Fragen der Einwanderung zu beobachten. Bundeskanzlerin Merkel warb im Februar 2011 offen um spanische Arbeitskräfte und stellte Deutschland als Einwanderungsland hin, das offen für „junge Leute aus Europa“ sei. Auch die damalige Bundesarbeitsministerin Ursula von der Leyen bezeichnete die Einwanderung als „Glücksfall“, der das Land „jünger, kreativer und internationaler“¹⁴ mache. Schon im Vorfeld wurden politische Instrumente eingerichtet, um die Migration effizienter gestalten zu können. So wird seit 2000 jährlich ein Migrationsbericht erstellt; weiterhin wurde 2011 ein Integrationsbeirat der Bundesregierung („Bundesbeirat für Integration“) eingerichtet sowie eine Reihe von Förderprogrammen ausgelobt, darunter WeGebAU, das Sprachkurse für Migranten ko-finanziert, und MobiPro – EU, das die Mobilität ausländischer Fachkräfte finanziell unterstützt. Mit der Seite www.make-it-in-germany.com wurde ein vielsprachiges Portal aufgebaut, das sich unmittelbar an ausländische Fachkräfte richtet. Eine wichtige Zielsetzung ist weiterhin die Ausbildung einer Willkommenskultur; als Anreiz wurde hier z. B. ein Unternehmerpreis für Willkommenskultur geschaffen, den u. a. das an der vorliegenden Studie beteiligte Unternehmen AVL erhalten hat.

Insgesamt befindet Deutschland sich derzeit gesellschaftlich in einer Übergangsphase und weist eine Vermischung von Merkmalen des Nationalstaats und eines Einwanderungslands auf. Im Alltag sind weiterhin typisch nationalstaatliche Merkmale zu beobachten. Dazu gehört u. a. der monolinguale Habitus, d. h. die Vorstellung, dass jeder in Deutschland Deutsch sprechen müsse und dass Mehrsprachigkeit bei Migranten ein Mangel an Kompetenz bedeute. Schüler mit Migrationshintergrund sind daher immer noch an vielen deutschen Schulen benachteiligt.

¹³ Wido Geis, *Der Beitrag der Zuwanderung zur Fachkräftesicherung* (Köln: Institut der deutschen Wirtschaft, 2012), 15.

¹⁴ Sven Becker u.a., „Der deutsche Traum“, *Der Spiegel* 9, 2013, 30–40, hier 37.

3.2 „Somos todos europeos“¹⁵ – Warum spanische Fachkräfte für Deutschland attraktiv sind

Dass gerade in Spanien für Deutschland geworben wurde, liegt u. a. daran, dass Spanier für den deutschen Arbeitsmarkt besonders attraktiv sind, und zwar weil sie die Arbeitnehmerfreizügigkeit als Unionsbürger genießen; sie in der Regel gut ausgebildet sind; sie eine Weltsprache sprechen und Brücken zum spanischsprachigen Markt bauen können; und weil sie eine hohe Integrationsbereitschaft aufweisen.

Der EU-Beitritt 1986 wurde in Spanien als Wiedereingliederung in eine demokratische Staatengemeinschaft gefeiert, von dem man sich nur Vorteile versprach. Auch die Wirtschaftskrise von 2008/09 und der damit verbundene politische Druck Deutschlands auf Spanien haben daran zunächst nicht viel verändert. In den ersten Jahren wurde die Krise in Spanien vor allem auf die Unfähigkeit und die Korruption der eigenen Politiker zurückgeführt, erst in letzter Zeit sind die Zweifel an der von der Bundesregierung vertretenen Austeritätspolitik größer geworden und fördern die Skepsis gegenüber dem Zusammenhalt der EU. Dennoch herrscht in Spanien in besonderem Maße eine pro-europäische Haltung vor, die davon ausgeht, dass sich die europäischen Kulturen grundsätzlich stark ähneln und ein Umzug nach Deutschland letztlich keine große Umstellung bedeutet: „Es Europa al fin y al cabo, no es China, no es India...“ [Schließlich handelt es sich um Europa, nicht um China oder Indien...] – wie einer der Befragten es formulierte.

Im Unterschied zur Arbeitsmigration der 1960er Jahre, bei der bereits die Anreise nach Deutschland als einschneidendes Erlebnis erfahren wurde¹⁶, erscheint Europa jetzt als transnationaler Raum, in dem Entfernungen keine besondere Rolle mehr spielen. Ein Arbeitnehmer gab an, gezielt im süddeutschen Raum nach Arbeit gesucht zu haben, weil dieser nah an Spanien liege. Die geographischen Entfernungen haben sich nicht verändert, aber offenbar deren subjektive Einschätzung. Stellte die Anreise für viele Arbeitsmigranten in den 1960ern die bis dahin längste Reise ihres Lebens und somit eine große psychische Hemmschwelle dar, so sind die diplomierten Migranten der Gegenwart an Mobilität gewöhnt.

¹⁵ [Wir sind doch alle Europäer.] Die spanischen Zitate stammen aus den Interviews mit den spanischen Arbeitnehmern.

¹⁶ Vgl. z. B. Interviews aus dem Dokumentarfilm *El tren de la memoria* (2005) von Marta Arribas und Ana Pérez.

Hierin spiegeln sich auch die Homogenisierungsprozesse der EU, wie etwa die Schaffung eines gemeinsamen Hochschulraums als wichtige Voraussetzung für die Binnenmigration wider. Zwei der Befragten hatten bereits eine Zeit lang in Deutschland studiert und damit gewissermaßen eine Migrationsprobezeit verbracht, die eine spätere Arbeitsmigration erleichtert. Konkret bedeutet dies, dass eine konsequente Internationalisierung der deutschen Universitäten auch der Akquise von Hochqualifizierten insgesamt und regional unmittelbar vorarbeitet.

Spanier haben sich im Hinblick auf die deutsche Gesellschaft bereits als hochgradig integrationsfähig erwiesen – so das Ergebnis einer Studie des Deutschen Instituts für Wirtschaftsforschung, die anhand verschiedener Parameter den Grad der ethnischen Identität berechnet hat.¹⁷ Von allen Gastarbeiternationen haben sich die Spanier demzufolge am besten in die deutsche Gesellschaft eingefügt. Die aktuelle Bereitschaft, nach Deutschland zu gehen, zeigt sich auch an den relativ schnell angewachsenen Zahlen der Deutschlerner in Spanien, was von der dortigen Presse als „efecto Merkel“ bezeichnet wurde.¹⁸ Insgesamt sind Deutschkenntnisse allerdings weiterhin recht wenig in Spanien verbreitet; sie liegen bei 2 % im Vergleich zu 11 % EU-weit; das Goethe-Institut in Madrid wünscht sich eine Erhöhung auf 4 % in den nächsten Jahren.¹⁹

3.3 Warum von Spanien nach Deutschland?

Insgesamt migrierten im Jahr 2013 29.980 Spanier nach Deutschland, die höchste Zahl seit 1973. Der wichtigste Push-Faktor ist die hohe Arbeitslosenquote junger Erwerbsfähiger in Spanien. Im Jahre 2011 lag sie bei Personen unter 25 Jahren bei 49,4 % und stieg bis April 2013 sogar auf 56,4 % bei einer Gesamtarbeitslosenquote von 26,8 % an. In Deutschland lag diese im Vergleich dazu äußerst niedrig, nämlich bei 5,4 %, und unter den Jugendlichen bis 25 Jahren bei 7,5 %.²⁰

¹⁷ Amelie F. Constant und Klaus F. Zimmermann, „Integration von Migranten: ethnische Identität bestimmt ökonomischen Erfolg“, *Wochenbericht des DIW Berlin* 42 (2008): 644–50, hier 647.

¹⁸ Raquel Vidales, „El ‚efecto Merkel‘ sacude la enseñanza de idiomas“, *El País*, 10. November 2012, http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/11/09/actualidad/1352486393_418880.html

¹⁹ Der neue Deutsch-Boom deutet jedoch nicht zwangsweise auf Migrationspläne hin, denn es ist zu bedenken, dass ca. 1.300 deutsche Firmen mit 300.000 Mitarbeitern in Spanien ansässig sind, für die Deutschkenntnisse ebenfalls einen Vorteil darstellen.

²⁰ <http://www.datosmacro.com/paro>, zugr. am 01.07.2013.

Die Interviews weisen jedoch darauf hin, dass die Arbeitslosigkeit bei Hochqualifizierten keineswegs immer als der ausschlaggebende Grund für die Migration angesehen werden kann. Ein Berufseinsteiger gab an, dass er sowieso im Ausland arbeiten wollte. Andere erwähnten, dass sie zwar Arbeit in Spanien hatten, aber mit den Arbeitsbedingungen bzw. mit dem Gehalt unzufrieden waren.

Negative Stereotype scheinen bei der Migrationsentscheidung der Befragten keine Rolle gespielt zu haben. Deutschland liegt als Zielland hinter Großbritannien an zweiter Stelle vor Irland, Skandinavien und Frankreich. Bis zur direkten Werbung durch Angela Merkel im Februar 2011 war Deutschland „als Arbeitsmarkt die letzten Jahre wenig attraktiv für Spanier. Die meisten haben sich eher in Richtung Südamerika orientiert, und auch Frankreich, England und Skandinavien waren beliebtere Auswanderungsziele als Deutschland“, so Walther von Plettenberg, Direktor der Deutschen Handelskammer in Spanien.²¹ Dass Deutschland nicht an erster Stelle steht, führt Monika Varnhagen, Leiterin des ZAV, auf die Sprachkenntnisse der Betroffenen zurück, die in der Schule Englisch gelernt haben.²²

Auch bei den Befragten genoss Deutschland als Wirtschaftsstandort einen Vertrauensvorschuss. Die Arbeitsbedingungen gelten hier als gut organisiert. Schon in der Bewerbungsphase kann sich dies niederschlagen. Da spanische Unternehmen oft gar nicht auf Bewerbungen antworten, können deutsche Unternehmer und Ämter allein damit schon punkten, dass man den Eingang von Bewerbungen bestätigt. Weiterhin waren mehrere Befragte davon beeindruckt, dass die Unternehmen die Kosten des Vorstellungsgesprächs übernommen haben. Dies erweist sich somit als Investition oder, migrationssoziologisch formuliert, als Ausweitung der Pull-Faktoren durch die Unternehmen.²³ In zwei Fällen wurde die Sogkraft der deutschen Autoindustrie als entscheidender Grund für die Migration genannt, da solche speziellen Berufswünsche in Spanien nicht erfüllt werden konnten.

²¹ Maria Holzmüller, „Spanier gegen den Fachkräftemangel: ‚Deutschland? Da denke ich an Wurst‘“, *Süddeutsche Zeitung*, 20. Juli 2011, www.sueddeutsche.de/karriere/spanier-gegen-den-fachkraeftemangel-deutschland-da-denke-ich-an-wurst-1.1121747.

²² Stefan von Borstel, „Großes Potenzial in Spanien“, *Die Welt*, 18. Juli 2013, www.welt.de/print/die_welt/politik/article13492599/Grosses-Potenzial-in-Spanien.html.

²³ Ursula Birsl et al., *Migration und Interkulturalität in Großbritannien, Deutschland und Spanien* (Opladen: Leske + Budrich, 2003), 25 f.

3.4 Wege nach Regensburg – Kooperation und Mehrgleisigkeit als Schlüssel zum Erfolg

Bayern nimmt bei der Akquise von Hochqualifizierten (aus Drittstaaten) den Spitzenplatz in Deutschland ein,²⁴ was sich auch bei dem Programm *Welcome to Regensburg* bestätigt, bei dem über ein Dutzend Ingenieure vermittelt werden konnten. Ein Vergleich mit privatwirtschaftlichen Initiativen deutet an, dass die Kooperation der behördlichen und wirtschaftlichen Akteure ein Schlüssel zum Erfolg gewesen sein dürfte. So gab Susana Calvo, die in Wiesbaden die Unternehmensberatung *Gateway2Germany* gegründet hat, noch 2012 an, dass sie in ihrer Kartei 80 spanische Ingenieure mit guten Englischkenntnissen und teilweise Grundkenntnissen in Deutsch habe, aber noch keinen vermitteln konnte.²⁵

Einer der Schlüssel zur Zufriedenheit mit der Regensburger Initiative dürfte in der Arbeitsteilung liegen, die das Programm auszeichnet. Die Aufgabe der Agentur für Arbeit bestand darin, die Bewerbungen vorzuselektieren, was von den Unternehmen als willkommene Entlastung bewertet wurde. So habe sich der Kosten- und Arbeitsaufwand nicht wesentlich von der Einstellung eines inländischen Arbeitnehmers unterschieden. Vor allem lobte man die Schnelligkeit, mit der die Rekrutierung ablief. Teilweise lagen kaum mehr als zwei Wochen zwischen Vertragsunterschrift und Arbeitsbeginn. Einer der beteiligten Personalberater bezeichnete die Zusammenarbeit und die Organisation insgesamt als „sehr professionell“. Als besonders wichtig hat sich erwiesen, dass die Ausschreibungen auf dem europäischen Portal zur beruflichen Mobilität (EURES) geschaltet wurden. Fast alle Arbeitnehmer hatten die Anzeigen dort gelesen.

Wenn sich Unternehmen schon im Vorfeld um potenzielle Arbeitnehmer bemüht hatten, dann schlug sich dies ebenfalls positiv nieder. Zu nennen wäre hier das College-Recruiting in Spanien. Spätere Bewerber kannten das jeweilige Unternehmen bereits von Job-Messen und haben zum Teil gezielt nach Arbeitsangeboten gesucht. Wem es also gelingt, sich auf Job-Messen als attraktiver Arbeitgeber zu präsentieren, profitiert durchaus später davon.

Die Lebensqualität einer Stadt hatte nach Aussage der Befragten zwar keinen Einfluss auf die Annahme des Arbeitsangebots, könnte sich aber mittelfristig positiv auf die Bleibeabsichten auswirken.

²⁴ Heß, *Zuwanderung von Hochqualifizierten*, 32.

²⁵ Vgl. <https://gateway2germany.wordpress.com>.

4. Zur Bewertung der Willkommenskultur

Die Instrumente zur Bewältigung der ersten Wochen im Zielland werden unter dem Begriff der „Willkommenskultur“ subsumiert.²⁶ In dem hier untersuchten Programm wurden folgende Strategien umgesetzt und von den Arbeitnehmern jeweils folgendermaßen bewertet:

1. *Übernahme der Reisekosten:* wurde, wie zu erwarten, sehr hoch eingeschätzt;
2. *Bereitstellung einer Anfangsunterkunft:* wurde ebenfalls sehr hoch eingeschätzt;
3. *Begleitung auf die Ämter (Anmeldung; Finanzamt):* Die Anmeldung bei der Stadt und beim Finanzamt wurde von den Betroffenen als besonders schwierig und verunsichernd empfunden. Obwohl die Unternehmen sich in dieser Hinsicht bereits engagieren, wurde wiederholt der Wunsch geäußert, dass man hier noch mehr tue.
4. *Hilfe bei Wohnungssuche:* Wenn sich Unternehmen hier engagierten, wurde es besonders hoch eingeschätzt. Angesichts einer möglichen Ablehnung von Ausländern auf dem Mietmarkt, kann diese Hilfe essenziell sein. Mitunter dauerte es mehrere Monate, bis ein Arbeitnehmer eine passende Wohnung gefunden hatte. In mehreren Interviews zeigte sich andererseits, dass die Frustrationstoleranz der Betroffenen in dieser Hinsicht relativ hoch war. So wurde Verständnis dafür aufgebracht, dass man Ausländern gegenüber zurückhaltend sei. Dies wurde nicht als Ausdruck von Xenophobie verstanden, sondern ganz rational auf die Probleme bei der Verständigung zurückgeführt.
5. *Mentoring-Programme und Willkommenspakete:* Diejenigen, die in den Genuss eines Mentors und von Willkommenspaketen gekommen sind, haben dies zwar positiv wahrgenommen, aber eingestanden, dass sie dies eher wenig genutzt hätten. Wichtiger war die Präsenz von anderen spanischen Kollegen, an die man sich bei Fragen spontan wendete. Arbeitnehmer wiederum, die kein Mentoring-Programm bzw. keine Willkommensmappe erhielten, beklagten sich, dass es ihnen peinlich gewesen sei, ständig Fragen stellen zu müssen, und hätten sich daher eine solche Unterstützung gewünscht.

²⁶ Der Bund Deutscher Arbeitgeber (BDA) hat einen Leitfaden für Unternehmen mit integrationsfördernden Maßnahmen erstellt, der abrufbar ist unter: [http://www.arbeitgeber.de/www/arbeitgeber.nsf/res/200DFA1EA7BAF2BEC1257A3E00336A5F/\\$file/BDA_Willkommenskultur.pdf](http://www.arbeitgeber.de/www/arbeitgeber.nsf/res/200DFA1EA7BAF2BEC1257A3E00336A5F/$file/BDA_Willkommenskultur.pdf).

Mentoring-Programme haben damit zwar evtl. nicht den nachhaltigen Effekt, den man sich erwartet, werden aber doch als sinnvoll eingeschätzt und sollten daher möglichst beibehalten bzw. eingeführt werden.

6. *Rituale und Artefakte der Unternehmenskultur:* Dazu gehören u. a. Vorstellungen der neuen Kollegen im formellen und informellen Rahmen, die Einrichtung einer Fotowand mit sämtlichen Mitarbeitern sowie gemeinsame Aktivitäten. Dies wurde von den Befragten ähnlich wie im Mentoring-Programm als grundsätzlich positiv bewertet, auch wenn die Angebote zu gemeinsamen Aktivitäten nicht immer genutzt werden.

7. *Angebot oder Vermittlung von Sprachkursen:* Die Sprachenfrage ist von so hoher Relevanz, dass sie weiter unten ausführlicher dargestellt wird.

8. *Nachzug oder Unterstützung von Familie/Lebenspartner:* Für die psychische und soziale Stabilität des Betroffenen ist dies von hoher Relevanz. Wenn es gelingt, dass die Unternehmen in dieser Hinsicht unterstützen, wird dies von den Arbeitnehmern als äußerst hoch eingeschätzt. In einem Fall ergab sich, dass auch die Lebenspartnerin eingestellt werden konnte. Dazu kommentierte der Betroffene: „Más facilidades no se podía pedir.“ [Mehr Unterstützung konnte man nicht verlangen.] In den meisten anderen Fällen haben die Lebenspartner in Regensburg Anstellungen gefunden, die unter ihrem Qualifikationsniveau lagen (bspw. Arbeit im Room Service in einem Hotel bei Studienabschluss im Fach Tourismus). „Dual career“-Dienste sind zwar aufwändig und komplex, dürften sich strategisch jedoch sehr positiv auf die Bleibedauer der Betroffenen auswirken.

9. *Förderung der interkult. Kompetenz der Stammebelegschaft durch Fortbildungen:* Fortbildungen dieser Art werden offenbar nur von wenigen Unternehmen in Anspruch genommen, dies hängt auch damit zusammen, dass viele nicht davon überzeugt sind, dass solche Kurse mehr leisten als die Besprechung von Stereotypen. Interessant könnte dies dennoch sein, wenn das richtige Format gefunden wird, über das sich Mitarbeiter und Chefs bezüglich dieser Fragen weiter sensibilisieren können. So hat sich eine der befragten Personen sehr positiv über einen Kurs zur interkulturellen Kompetenz während ihres Studiums geäußert, der sie auf die Arbeit in internationalen Unternehmen vorbereitet habe.

Insgesamt wurde das Engagement der Unternehmen als zufrieden stellend eingeschätzt. Allen Migranten ist zudem bewusst, dass hier nicht nur der Arbeitgeber gefordert ist, sondern von den Betroffenen viel Eigeninitiative er-

wartet wird. Angesichts der Bedeutung, welcher der Willkommenskultur im Falle der Hochqualifizierten zukommt, sollten diese Instrumente konstant überprüft und weiterentwickelt werden

5. Integration: Parameter zu ihrer Messung

Integration ist ein langer Kultur- und Sozialprozess, „der oft die Lebensdauer überschreitet und damit zum intergenerativen Prozess wird.“²⁷ Dementsprechend ist Integration ein offener Begriff, der nur dann sinnvoll angewendet werden kann, wenn man ihn weiter differenziert. So unterscheidet Hartmut Esser zwischen Systemintegration und Sozialintegration. Unter Systemintegration ist die Eingliederung des Migranten in die größeren strukturellen Zusammenhänge zu verstehen, also z. B. die Tatsache, dass es sich im Falle von Spaniern um EU-Bürger handelt, die diesen Status mit den Deutschen teilen. Bei der vorliegenden Fragestellung ist die Sozialintegration von größerem Interesse. Sie weist mit Kulturation, Platzierung, Interaktion und Identifikation vier Grundprozesse auf,²⁸ die genauer bestimmen helfen, wie weit die hochqualifizierten Spanier im Augenblick der Befragung integriert waren. Alle Grundprozesse verlaufen parallel, entwickeln sich aber unterschiedlich schnell.

5.1 Kulturation: Zum sprachlichen Umfeld der Migranten

Unter Kulturation ist die kognitive Sozialisation zu verstehen, das heißt das Erlernen der kulturellen Standards, „insbesondere sprachlicher Art, die notwendig sind, um mit seinen Mitmenschen interagieren zu können.“²⁹ Sprache spielt hierbei demnach eine Schlüsselrolle, da sie „selbst Teil wie auch Bedingung und Folge anderer Prozesse der Integration“³⁰ ist: „Bildungserfolg, die Platzierung auf interessante Positionen, die Aufnahme von Kontakten und die Strukturierung von Identitäten hängen allesamt von sprachlichen Kompetenzen ab und wirken, wenigstens teilweise, darauf wieder zurück.“³¹

²⁷ Klaus J. Bade, „Von der Arbeitswanderung zur Einwanderungsgesellschaft“, in *Multikultur 2.0: Willkommen im Einwanderungsland Deutschland*, hrsg. von Susanne Stemmler (Göttingen: Wallstein Verlag, 2011), 154–85, hier 173.

²⁸ Vgl. weiteres dazu Hartmut Esser, *Aspekt der Wanderungssoziologie: Assimilation und Integration von Wanderern, ethnischen Gruppen und Minderheiten. Eine handlungstheoretische Analyse* (Neuwied: Luchterhand, 1980), 279 u. 287.

²⁹ Hartmut Esser, *Sprache und Integration: die sozialen Bedingungen und Folgen des Spracherwerbs von Migranten* (Frankfurt a. M.: Campus, 2006), 272.

³⁰ Esser, *Sprache und Integration*, 23.

³¹ Esser, *Sprache und Integration*, 52.

Die spanischen Angestellten befinden sich diesbezüglich in einem relativ komplexen sprachlichen Kommunikationsfeld, das sich durch verschiedene Subsysteme auszeichnet. Die Sprache variiert möglicherweise je nachdem, ob mit einem bayerisch-deutschen Kollegen, nicht-bayerisch-deutschen Kollegen, spanischen Kollegen, anderen ausländischen Kollegen, der spanischen Gemeinde, der Familie oder der Nachbarschaft kommuniziert wird.

Die spanischen Migranten in Regensburg bewegen sich in einem viersprachigen Milieu, das sich aus Spanisch, Englisch, Deutsch und bayerischem Dialekt zusammensetzt. Diese Subsysteme bedeuteten für den Migranten eine stark sektorielle Aufspaltung der Sprachkompetenz. Am Arbeitsplatz zeigt sich dies u. a. darin, dass die spanischen Mitarbeiter noch nicht in Projekten mit deutschen Partnern einsetzbar sind. Weiterhin bedeutet dies meist eine scharfe sprachliche Trennung der Bereiche Arbeit und Privatleben.

Die Verwendung von Englisch am Arbeitsplatz bringt zunächst einige Vorteile mit sich, denn sie gewährleistet eine rasche funktionale Einbindung des Arbeitnehmers, signalisiert kulturell Toleranz gegenüber fremdkulturellen Arbeitsstilen und führt als Fremdsprache für alle nachweislich zu einer konsensorientierten Haltung, bei der sich die Sprecher kooperativ zeigen, weil sie nach dem sog. Let-it-pass-Prinzip handeln, bei dem Irritationen vermieden werden.³² Und schließlich kann sie Hierarchien nivellieren, die allein aus der sprachlichen Überlegenheit des deutschen Muttersprachlers resultieren. In Unternehmen, wo nicht durchgängig Englisch gesprochen wird, haben Befragte auf Konkurrenzsituationen zwischen den nicht-deutschen Mitarbeitern hingewiesen, die entlang der Sprachkenntnisse verlaufen, weil man meint, diese entscheiden über Aufstiegschancen im Betrieb.

Das Englische führt zwar zu einer schnellen Integration am Arbeitsplatz, geht aber zugleich auf Kosten der Motivation, Deutsch zu lernen. Da Deutsch für die Leistungsfähigkeit im Beruf nur bedingt entscheidend ist und das private Umfeld eher Spanisch spricht, haben die Spanier insgesamt nur wenige Anreize, ihr Deutsch zu vertiefen. Im Alltag schlägt sich dies z. B. in der Mediennutzung nieder. So gut wie alle Migranten beklagen den Stand ihrer Deutschkenntnisse nach einem Jahr und halten ihre mündliche Kommunikation entweder insgesamt oder in Teilbereichen für

³² Alan Firth, „The Discursive Accomplishment of Normality: ‚Lingua franca‘ English and Conversation Analysis“, *Journal of Pragmatics* 26 (1996): 237–59, hier 256.

defizitär. Und dies obwohl von fast allen Unternehmen versucht wurde, einen Sprachkurs zu vermitteln oder anzubieten. Da es sich hierbei um eine hohe Anforderung an den Arbeitnehmer handelt, sollte der Arbeitgeber erwägen, die Arbeitszeit in ein Verhältnis zum Deutschunterricht zu setzen, indem er z. B. die Stunden als Überstunden anrechnen lässt.

Grundsätzlich werden die Sprachkurse als wichtig bzw. sehr wichtig eingeschätzt, aber auch als Belastung empfunden, zumal sie häufig nach der regulären Arbeitszeit stattfinden. Alle Arbeitnehmer würden prinzipiell das „natürliche Sprachlernen“ vorziehen, d. h. wie ein Kind eine Sprache nach und nach im Umgang erlernen, ohne Grammatik und Wortschatz zu pauken. Dies dürfte angesichts des Kommunikationsfeldes, in dem sich die Spanier bewegen, allenfalls mittelfristig (ca. 5 Jahre) zu den gewünschten Ergebnissen führen.

Als einen Unteraspekt der Kulturation lässt sich die Eingliederung in die Unternehmenskultur verstehen. Nach Thomas sind hier zunächst einige Voraussetzungen entscheidend.³³ Für die Integration eines spanischen Mitarbeiters ist z. B. die Frage relevant, wie stark ein Unternehmen nationalkulturell orientiert ist. Eine Person hatte vorher ein Praktikum in einem anderen deutschen, nationalkulturell ausgerichteten Unternehmen abgeleistet, das nicht gut auf Diversity-Management vorbereitet gewesen war, was die Integration erschwert habe.

Was die Organisations- und Hierarchieformen angeht, so dominiert in den hier beteiligten Unternehmen die sog. Aufgabekultur und damit eine projekt- und teamorientierte Organisation, in der die einzelnen Mitarbeiter gut miteinander vernetzt sind.³⁴ Dies impliziert eine relativ flache Hierarchie, in der die Einzelpersonen als Experten ernst genommen werden, was als typisch für innovativ arbeitende Unternehmen gilt. Die spanischen Arbeitnehmer zeigten sich damit sehr zufrieden, besonders hervorgehoben wurden:

1. *Die flexible Arbeitszeit:* Einige Spanier waren von dem Stereotyp geprägt, dass die Arbeitszeit in Deutschland streng gehandhabt werde, und waren überrascht, dass dies in ihrem Unternehmen nicht der Fall war. Dabei ging

³³ Alexander Thomas, „National- und Organisationskultur“, in *Handbuch interkulturelle Kommunikation*, Bd. 1: *Grundlagen und Praxisfelder*, hrsg. von Alexander Thomas u. a. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005), 32–43.

³⁴ Charles B. Handy, „Zur Entwicklung der Organisationskultur eines Unternehmens durch Management-Development-Methoden“, *Zeitschrift für Organisation* 47 (1978): 404–10.

es nicht um die Anzahl der Stunden sondern um deren flexible Handhabung, die in Spanien unüblich ist, wo man eher bis spät in den Abend arbeitet und es als unschicklich angesehen wird, früher zu gehen als die anderen. Die Vermutung, dass durch flexible Arbeitszeiten das kreative Potenzial besser ausgeschöpft wird, scheint sich im Hinblick auf Zufriedenheit und Identifikation mit den Abläufen zu bewahrheiten, die man als Vorbedingung von Kreativität verstehen kann. Hier waren durchweg alle Spanier davon angetan und überzeugt, dass flexible Arbeitszeiten einen positiven Effekt haben.

2. Flache Hierarchie und offene Kommunikation: Als besonders positiv wurde weiterhin bewertet, dass offen kommuniziert werde und man Kontakt zu den Vorgesetzten zweiten oder weiteren Grades habe, was in Spanien unüblich sei. Das Führungsverhalten wurde generell als sehr kollegial eingeschätzt. Ein Arbeitnehmer betonte: „Este trato es de los mejores que he tenido“. [Der Umgang gehört zu den besten, die ich erlebt habe.] Eine andere Person wiederum schätzte den Umgang in Deutschland sogar generell als gut ein und bezeichnete die Deutschen als „gente educada“.

3. Selbstbestimmtes Arbeiten: Generelle Zufriedenheit herrschte auch mit den Arbeitsaufgaben selbst, weil die Anforderungen dem Profil entsprächen, man relativ selbstbestimmt arbeiten könne und zudem beinahe täglich Neues lerne. Gerade hierin kommt das Selbstverständnis junger Hochqualifizierter deutlich zum Ausdruck: Neben einem ausreichenden Gehalt treibt sie vor allem auch der Wunsch an, sich im Beruf konstant weiterzuentwickeln.

4. Urlaubstage: Ebenso zufrieden ist man auch mit der Anzahl der Urlaubstage. In Spanien fällt sie geringer aus, da meist auch die „días naturales“ (Nicht-Werktage) mitgezählt werden.

5.2 Platzierung, rechtlicher Status, Karrierechancen

Unter Platzierung ist die Zusprennung von Rechten in einer Gesellschaft (z. B. Wahlrecht, Staatsbürgerschaft) zu verstehen sowie die soziale Einstufung durch das Einkommen. Demokratische Gesellschaften basieren auf der rechtlichen Gleichstellung ihrer Bürger. Der rechtliche Status ist dabei keine rein formale Angelegenheit, sondern legt zugleich die Grundlage für das Lebensgefühl, die Selbsteinschätzung und damit für die Zufriedenheit der Personen. Dies wird den Betroffenen in der Regel erst dann bewusst, wenn die rechtliche Gleichstellung in irgendeiner Form eingeschränkt wird. Solche Einschränkungen treffen auch auf die spanischen Migranten zu. EU-

Migranten sind zwar rechtlich besser gestellt als solche aus Drittstaaten, weil sie Personenfreizügigkeit und Arbeitnehmerfreizügigkeit genießen. Spanische Migranten können jedoch nicht an Landtags- und Bundestagswahlen teilnehmen; ihre politische Rechtsfähigkeit bleibt auf Kommunalpolitik beschränkt. Dies bestimmt das Medienverhalten mit, denn wenn nur wenig Möglichkeit besteht, politisch zu partizipieren, ist auch der Anreiz gering, deutsche Medien wahrzunehmen. Dies wiederum wirkt sich hemmend auf die Entwicklung der Sprachkompetenz aus.

Gravierend für den Alltag ist vor allem, dass sie nur unzulänglich in der Amtssprache kommunizieren können. Aufgrund ihrer bisher mangelnden Deutschkenntnisse sind sie insofern de facto nicht in der Lage, rechtlich vollwertig zu agieren. Das heißt im Umgang mit Behörden, dass ihre Handlungsfreiheit im Unterschied zu den Deutschen praktisch eingeschränkt ist, was im Alltag psychologisch als Form der Unterprivilegierung erfahren werden kann.

Besonders positiv wurde von den Befragten dasjenige bewertet, was die Forschung als „ökonomische Assimilation“³⁵ bezeichnet. Alle sind mit ihrem Gehalt zufrieden, zum Teil sogar sehr zufrieden. Überrascht war man allerdings über die hohen Steuerabgaben in Deutschland. Eine Person äußerte, dass sich die Nettolöhne dadurch wieder denjenigen in Spanien annäherten.

Eine besondere Rolle spielt auch hier wieder der Aspekt der Karriereplanung. Neben dem Gehalt haben mehrere Personen darauf verwiesen, dass es für sie eine wichtige Motivation darstellt, innerhalb des Unternehmens aufsteigen zu können. Dies dürfte sich auch als wichtiger Faktor auf die tatsächliche Bleibedauer auswirken.

5.3 Interaktion

Unter Interaktion wird vor allem das soziale Umfeld verstanden, in dem sich die Migranten bewegen. Die Beziehungen zu Kollegen gestalten sich hier nicht immer als einfach. Findet die Kommunikation während der Arbeitszeit auf Englisch statt, so „switchen“ die Kollegen außerhalb der Arbeitszeit ins Deutsche oder Bayerische, was solche Treffen anstrengend für die Zuwanderer gemacht hat. Von größerer Bedeutung war daher bisher die sog. Binnenintegration. Darunter versteht man die Eingliederung eines Migranten in die im Ausland lebende Gemeinde seines Herkunftslandes. Regens-

³⁵ Hartmut Esser, *Aspekte der Wanderungssoziologie: Assimilation und Integration von Wanderern, ethnischen Gruppen und Minderheiten. Eine handlungstheoretische Analyse* (Darmstadt: Luchterhand, 1980), 10.

burg verfügt mittlerweile über eine stattliche Anzahl neuer spanischer Migranten, die sich untereinander zum Teil vernetzt haben.

Erwähnenswert ist hierbei u. a. die Facebook-Seite „Españoles en Regensburg“ mit ca. 100 Mitgliedern. Der Umgang miteinander ist durch einen informellen Code gekennzeichnet. Die Mitglieder verstehen sich als „familia“, wodurch der hohe emotionale Status der Gruppe zum Ausdruck kommt. Bei einem genauen Blick auf die Seite fällt allerdings auf, dass sie in erster Linie zur Bewältigung des Alltags in Deutschland genutzt wird. So werden u. a. interessante Kaufangebote gepostet. Insgesamt ist die Seite nicht auffällig aktiv, sondern wird anscheinend nur durchschnittlich genutzt. Auch die hier Befragten kannten diese Seite zwar, aber nur eine Person gab an, sie auch zu frequentieren.

Die Gefahr einer „Parallelgesellschaft“, von der in der öffentlichen Debatte mitunter gesprochen wird, dürfte diesbezüglich nicht existieren. Man muss zudem bedenken, dass auch die aufnehmende Kultur nicht homogen ist. Integration heißt somit eher Teilhabe an der sozialen Struktur und an den Gütern der Gesellschaft. Über die ethnisch abgegrenzte Subkultur erhält der Einwanderer Zugang zu den gesellschaftlichen Gütern und wird dadurch zunächst stärker integriert. Vor allem in der Anfangsphase dürfte die Binnenintegration eher als positiver Faktor zur Integration ins Gewicht fallen.³⁶ Andererseits dürfte dies die sprachliche Aneignung des Deutschen eher weiter bremsen.³⁷

Etwa die Hälfte der Befragten nutzt die Angebote der spanischen Gemeinde Regensburgs, die andere Hälfte schätzt sie nicht als besonders wichtig ein. Sie hat sich eher eine virtuelle zweite Heimat geschaffen und nutzt neben dem Telefon Programme wie Skype oder WhatsApp, um täglich mit der Familie in der Heimat zu kommunizieren.

³⁶ Georg W. Elwert, „Probleme der Ausländerintegration: gesellschaftliche Integration durch Binnenmigration?“, *Kölner Zeitschriften für Soziologie und Sozialpsychologie* 34 (1982): 717–730, hier 718.

³⁷ Je ausgeprägter die innerethnischen Kontakte im Alltag sind (Medienkontakte in der Herkunftssprache, die Muttersprache als Umgangssprache in der Familie, im Freundeskreis etwa), desto größer ist der Nutzen der Herkunftssprache und desto geringer ausgeprägt ist die Motivation, die Mühe des Erlernens der Zweitsprache auf sich zu nehmen. (Elwert, „Probleme der Ausländerintegration“, 720)

5.4 Identifikation

Unter Identifikation wird hier „eine gedankliche und emotionale Bindung“³⁸ bzw. eine Art „Wir-Gefühl“ verstanden, das die individuelle Identifikation des Einzelnen zum Gesamtsystem ausdrückt. Auch wenn dies nach einem Jahr nicht zu erwarten ist, äußern alle Befragten sich durchweg positiv über ihre Erfahrungen in Deutschland, zumal die Stereotype sich nur zum Teil bewahrheitet haben: „La verdad es que la mayoría de las cosas malas que había leído no se han cumplido y las buenas sí.“ [Tatsächlich haben sich die meisten schlechten Dinge, von denen ich gelesen hatte, nicht bewahrheitet, die guten hingegen schon.] Eine Person konkretisierte, dass der Selbstdarstellungsdrang bei den Deutschen geringer ausgeprägt sei als bei den Spaniern und bewertete dies als angenehm. Es geht den Migranten dabei nicht um ein „Entweder-Oder“, alles deutet vielmehr darauf hin, dass sie eine eklektische Haltung gegenüber den kulturellen Standards einnehmen, d. h. dass sie genau auswählen, was für sie gerade angenehm oder opportun ist. Deutsche (Kultur-) Standards werden dann übernommen, wenn sie aus Sicht der Betroffenen überzeugender sind. Insgesamt lässt sich schlussfolgern, dass hochqualifizierte Spanier in Deutschland multipel inkludiert sind, in dem sie an beiden sozialen Systemen – der eigenen ethnischen Gruppe und der Aufnahmegesellschaft – teilhaben.³⁹

6. Schlussfolgerungen

Die bisherigen Ausführungen legen folgende Schlussfolgerungen und Thesen nahe:

1. Große Zufriedenheit der Hochqualifizierten in Regensburg: Insgesamt äußern sich alle Befragten als zufrieden oder sehr zufrieden mit ihrem Leben in Deutschland und in Regensburg. Dies konvergiert mit der statistischen Erhebung über Hochqualifizierte aus Drittstaaten von Barbara Heß.
2. Hochqualifizierte aus EU-Staaten erweisen sich als besondere und äußerst viel versprechende Migrationsgruppe, weil

³⁸ Esser, *Aspekte der Wanderungssoziologie*, 12.

³⁹ Vgl. zur multiplen Inklusion allgemein: Hartmut Esser, „Pluralisierung oder Assimilation? Effekte der multiplen Inklusion auf die Integration von Migranten“, *Zeitschrift für Soziologie* 38, Nr. 5 (2009): 358–78, hier 361–64.

- a) der hohe Bildungsstand inklusiver guter Englischkenntnisse einen mühelosen Einstieg in den deutschen Arbeitsmarkt mit zufrieden stellender Bezahlung erlaubt und
- b) sie eine hohe Anpassungsfähigkeit und Diskriminierungstoleranz besitzen. Dies zeigte sich z. B. bei der Wohnungssuche. Nachweislich werden Bewerber einer Mehrheitsgesellschaft vor denjenigen einer Minderheit bevorzugt.⁴⁰ Die Betroffenen fühlten sich dadurch jedoch nicht als Ausländer diskriminiert, sondern fanden dies „totalmente lógico“ und rationalisierten Formen der Diskriminierung auf praktische Gründe (vor allem auf die leichtere Kommunikation zwischen Mieter und Vermieter etc.); und
- c) sie grundsätzlich eine relativ hohe Migrationsbereitschaft haben. Die Interviews zeigen, dass die Wirtschaftskrise nur als Beschleunigungsfaktor wirkt, aber keinesfalls immer der Hauptgrund zur Migration ist. Die spanischen Hochqualifizierten veranschaulichen, dass der europäische Arbeitsmarkt für junge Menschen längst Wirklichkeit geworden ist, auf dem sie sich relativ frei fühlen und bewegen.

Die Aussage, es sei egal, wo man arbeite, solange es in Europa sei, deutet an, dass unser Kontinent als transnationaler Raum wahrgenommen wird, der medial und infrastrukturell so gut ausgebaut ist, dass Nationengrenzen unbedeutend werden. Die Unionsbürgerschaft ist damit auch identifikatorisch Realität geworden. Die meisten Befragten gehören einer Generation an, die sich als Bürger Europas verstehen und für die territoriale Zugehörigkeit bei Migrationsentscheidungen Nebensache ist. Der europäische Bürgersinn basiert damit auf dem Bewusstsein, dass Europa Mobilität und Freiheit bietet. Um Deutschland im speziellen geht es dabei meistens nur dann, wenn persönliche Gründe vorliegen oder spezifische Industrien in Deutschland besonders ausgewiesen sind und daher eine eigene Sogkraft entwickeln, wie etwa die Autoindustrie.

Als Prognose lässt sich formulieren, dass die Arbeitnehmer wenigstens kurzfristig (ca. fünf Jahre) in Deutschland bleiben werden. Da das erste Jahr am deutschen Arbeitsplatz in allen Fällen gut verlaufen ist, denkt bisher kei-

⁴⁰ Emsal Kilic, „Diskriminierung von Migranten bei der Wohnungssuche: eine Untersuchung in Berlin“, *Deutscher Name – halbe Miete? Diskriminierung auf dem Wohnungsmarkt* hrsg. von der Senatsverwaltung für Integration, Arbeit und Soziales (Berlin, 2010), 25–28, hier 28.

ner der Arbeitnehmer offen über eine Rückkehr nach. Auf die direkte Befragung hin, wie lange sie in Deutschland verbleiben wollen, antworten alle, dass sie ca. fünf Jahre einplanen. Als Obergrenze setzte eine Person zehn Jahre, eine andere nannte lediglich, dass sie sehr lange, aber nicht das ganze Arbeitsleben zu bleiben beabsichtige. Zum Vergleich lohnt sich ein erneuter Blick auf die Aussagen von Migranten aus ausgewählten Drittstaaten,⁴¹ denn die Bleibeabsichten der befragten Spanier konvergieren hier mit denjenigen von Hochqualifizierten aus anderen westlichen Industrieländern, darunter vor allem Kanada und den USA. Angenommen, die spanische Wirtschaft erholt sich innerhalb der nächsten drei Jahre, würde dies mit dem voraussichtlichen Ende der Bleibeabsichten zusammenfallen und könnte bedeuten, dass die Spanier den Arbeitsplatz wechseln.

In den nächsten Jahren wird sich also entscheiden, ob deutsche Unternehmen die Hochqualifizierten längerfristig halten können. Folgende Faktoren könnten die Entscheidung für oder gegen Remigration beeinflussen:

1. die hohe Zufriedenheit mit der Unternehmenskultur in Deutschland; selbst wenn sich die spanische Wirtschaft in den nächsten Jahren erholt, ist auf dieser Ebene wahrscheinlich keine kurzfristige Angleichung zu erwarten;
2. die Möglichkeiten zur beruflichen Selbstverwirklichung bzw. zum Karriereaufstieg innerhalb des Unternehmens;
3. die Entwicklung der Deutschkenntnisse.

Vermutlich wird der Stand der Deutschkenntnisse ein entscheidender Faktor für die Dauer des Aufenthalts sein. Sollten in zwei oder drei Jahren die Niveaus B2 bis C1 erreicht werden, dann stellen Deutschkenntnisse eine wichtige Zusatzqualifikation für den Arbeitnehmer dar, die er bei einer Remigration evtl. verlieren würde. Auch hier ist zu erwarten, dass sich die Sprachkenntnisse ähnlich entwickeln werden wie bei den Hochqualifizierten aus Drittstaaten, wonach die meisten erst mittelfristig (nach ca. 5 Jahren) Sprachkenntnisse erreichen, die eine mehr oder weniger volle Partizipation in Deutschland ermöglichen.⁴² Daher müssen in diesem Bereich bei den bereits eingereisten Spaniern weitere Anstrengungen übernommen werden. Für künftige Arbeitnehmer könnte sich in eine gewisse Entlastung einstellen. Die Arbeits- und Bildungsministerin Madrids kündigte im September

⁴¹ Heß, *Zuwanderung von Hochqualifizierten*, 72

⁴² Heß, *Zuwanderung von Hochqualifizierten*, 38.

2012 an, 20.000 Deutsch-Kurse von jeweils 100 Stunden finanzieren zu wollen. Spanien würde als Personalressource damit noch attraktiver werden; denn es ist damit zu rechnen, dass Arbeitnehmer bereits mit Grundkenntnissen kommen.

Welche Optionen haben die Akteure vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse zur Verbesserung und Konsolidierung der Willkommenskultur und der Integration von Hochqualifizierten? Die Städte – hier exemplarisch Regensburg – sind angehalten, ihre erfolgreichen Programme fortzuführen und evtl. durch die Einrichtung virtueller oder realer „Welcome Centres“ mit Service für Behördenkontakte (z. B. Übernahme der Anmeldung) und Jobvermittlung für Partner zu erweitern. Die Unternehmen sollten überlegen, ihre Willkommenskultur weiter zu entwickeln und vor allem den Hochqualifizierten weitere Karrierechancen zu eröffnen. Universitäten und Hochschulen sind angehalten, ihre Internationalisierung durch Förderprogramme und integrierte Studiengänge zu stärken. Das Wichtigste aber scheint zu sein, gemeinsam Instrumente zur mittelfristigen Sprachförderung zu entwickeln.

Tratta internazionale e sfruttamento lavorativo della comunità punjabi in provincia di Latina

Marco Omizzolo (Phd sociologo, Coop. In Migrazione/Roma)

RIASSUNTO: L'articolo analizza, a partire dai sistemi di tratta internazionale a scopo di sfruttamento lavorativo e caporalato, il caso, originale quanto complesso, della comunità punjabi della provincia di Latina. Uomini e sempre più spesso anche donne costrette a vivere condizioni prossime alla riduzione in schiavitù per via di una consorteria criminale punjabi-pontina composta da trafficanti indiani, caporali, alcuni proprietari di aziende agricole pontine e liberi professionisti.

PAROLE CHIAVE: Braccianti; Punjab; indiani; Latina; caporale; agromafie; sfruttamento; tratta

SCHLAGWÖRTER: Italien; Punjab; indische Migranten; Latina; Landwirtschaft; Arbeitsbedingungen

Introduzione allo sfruttamento lavorativo dei migranti impiegati come braccianti agricoli nelle campagne italiane

In Italia, donne e uomini spesso originari di paesi stranieri, in alcuni casi anche richiedenti asilo o rifugiati, vengono impiegati, a volte attraverso intermediari (i caporali) legati alla criminalità organizzata, come manodopera in attività agricole particolarmente faticose e dannose per la loro salute. Esposti ad un continuo ricatto occupazionale e costantemente intimiditi, essi precipitano spesso in condizioni prossime alla riduzione in schiavitù. Situazioni e condizioni di lavoro che non sono marginali o eccezionali nel sistema agro-industriale ma espressione di un sistema di produzione e commercializzazione fondato sulla complicità strumentale e strutturale di diversi soggetti, come il datore di lavoro, il caporale, il trafficante, impiegati pubblici, liberi professionisti ed esponenti di clan mafiosi. Si compone una consorteria criminale finalizzata ad ottenere profitto e potere realizzata non in antitesi ma all'interno del sistema di produzione economico vigente. Secondo le stime del rapporto Agromafie e caporalato della Flai-Cgil solo in Italia ci sono circa 400 mila lavoratori che ogni giorno subiscono forme varie di ricatto

e sfruttamento o sono esposti al caporalato¹, di cui circa l'80 % composto da migranti. Sono invece circa 100 mila i lavoratori e le lavoratrici in agricoltura sottoposti a condizioni di grave sfruttamento lavorativo. Molte ricerche lasciano poco spazio a dubbi: il 62 % dei lavoratori stagionali migranti impegnati in agricoltura non ha accesso ai servizi agricoli essenziali; il 64 % di loro non ha accesso all'acqua corrente mentre il 72 % presenta dopo le attività di raccolta malattie che invece prima non presentava (malattie osteomuscolari). In Italia si contano circa 80 distretti agricoli a rischio in cui il caporalato è pratica comune; di questi, 33 presentano per i braccianti stranieri condizioni di lavoro "indecenti" e in 22 forme di grave sfruttamento lavorativo. Il caporalato si basa sulla sottrazione di parte dei salari dei lavoratori: si può arrivare a quasi il 50 % del loro reddito per arrivare ad un salario giornaliero che varia tra i 25 euro e i 30 euro al giorno, per una media di 10-12 ore di lavoro. I caporali inoltre impongono tasse che gravano ulteriormente sui redditi dei lavoratori migranti: 5 euro per il trasporto, 3,5 euro per il panino e 1,5 euro per ogni bottiglia d'acqua consumata. Alcuni lavoratori possono essere anche obbligati a pagare un affitto per un posto letto in aree particolarmente malsane (ghetti). Il costo del caporalato è sopportato anche dallo Stato in termini di danno erariale: circa 600 milioni di euro vengono sottratti ogni anno al fisco a causa dell'intermediazione illecita e dell'evasione contributiva in un contesto dove l'economia sommersa nel settore agricolo vale circa 9 miliardi di euro l'anno. In definitiva, sembra delinarsi un capitalismo predatorio fondato sulla tratta internazionale e il grave sfruttamento lavorativo. Filiere produttive, distributive e commerciali che, in ambito agricolo e non solo, sono governate o condizionate da organizzazioni criminali nazionali e transnazionali, anche mafiose, fondate sull'intermediazione illecita di manodopera e sulla tratta internazionale, anticamera dello sfruttamento e della riduzione in schiavitù². La ricerca scientifica, insieme all'attività di al-

¹ Sono invece 880 mila i lavoratori forzati negli Stati dell'Unione Europea.

² Il 20 giugno 2014 la coop. In Migrazione e la Flai-Cgil sono state convocate in audizione presso il V Comitato Testi della Commissione parlamentare bicamerale antimafia del Parlamento italiano. Ciò fu possibile grazie all'On. Davide Mattiello maturato dopo la sua ispezione condotta in alcune aziende agricole della provincia di Latina, coordinata dalla coop. In Migrazione e compiuta con l'On. Khalid Chaouki e l'On. Giuseppe Civati. Si istituì un Comitato sulla tratta e il caporalato interno alla Commissione e furono depositate alcune proposte di riforma, come il ritorno al collocamento pubblico, l'introduzione degli indici di congruità, il blocco dei finanziamenti pubblici alle aziende che praticano lo sfruttamento, l'aggiornamento della legge sul caporalato e, infine, l'introduzione del reato di caporalato nel 416bis (associazione mafiosa).

cune associazioni³ e sindacati, ha fatto emergere casi drammatici, tra i quali braccianti italiani e stranieri deceduti per le loro estreme condizioni di lavoro, a fronte di salari bassi. Ciò è accaduto in particolare in Puglia, in cui vari lavoratori e lavoratrici non hanno resistito alle condizioni di lavoro imposte e sono deceduti. Sono donne e uomini impiegati in un deserto di solitudine quale espressione tipica della *nuova impresa dello sfruttamento*⁴ a volte assunta come costante immutabile del modello di sviluppo vigente, inseriti in un quadro normativo non adeguato a comprenderne la complessità e ad individuarne le relative responsabilità. Sono da ricordare anche i ricatti e le violenze sessuali dei caporali e di alcuni datori di lavoro nelle campagne della provincia siciliana di Ragusa nei confronti delle lavoratrici agricole migranti (soprattutto rumene), il caso, come verrà in seguito analizzato, del doping usato dai braccianti punjabi della provincia di Latina per sopportare lo sfruttamento estremo loro imposto nei campi agricoli, spesso somministrato con la complicità del datore di lavoro e del caporale, e le violenze che insieme alle truffe molti braccianti quotidianamente subiscono. Molti di questi episodi sono continui nel tempo e non episodici ma strutturati nel sistema di produzione agricolo globale. Comportamenti, interessi e prassi che definiscono i contorni di una *nuova organizzazione del lavoro agricolo* che coinvolge tutto l'Occidente e non più solo i paesi meno economicamente sviluppati; casi analoghi a quelli denunciati in questo saggio sono stati rilevati anche in Spagna, Romania, Germania, Grecia, Francia e Inghilterra, oltre che negli Stati Uniti, dove il relativo modello californiano è fondato sul caporalato e lo sfruttamento della manodopera migrante, soprattutto messicana. Indagare questo fenomeno partecipando direttamente alla sua dinamica, per esempio attraverso metodologie di ricerca come l'osservazione partecipata, significa fare esperienza della sua natura sistemica e intimamente capitalista, da cui deriva la riproduzione, nel contempo, di metodologie di reclutamento e gestione dei braccianti migranti tipicamente criminali, quando non direttamente gestite dai clan mafiosi. Secondo il sociologo Nocifora⁵, ad esempio, i

³ In particolare, la coop. In Migrazione, Medici Senza Frontiere, Medici per i Diritti Umani e Amnesty International. Quest'ultima ha denunciato la diffusione dello sfruttamento lavorativo dei migranti braccianti nelle campagne italiane. Esso si manifesterebbe riconoscendo ai lavoratori migranti paghe inferiori al salario minimo contrattuale attraverso azioni intimidatorie, pagamenti ritardati o mancati e lunghi orari di lavoro.

⁴ Marco Omizzolo, "Il movimento bracciantile in Italia e il caso dei braccianti indiani in provincia di Latina dopati per lavorare come schiavi," in *Migranti e territori*, ed. Marco Omizzolo e Pina Sodano (Roma: Ediesse, 2015), 201–66.

⁵ Enzo Nocifora, "L'avvento del lavoro paraschiavistico e le trasformazioni del mercato del

lavori agricoli

in ampie zone del Mezzogiorno, ai prezzi stracciati che il controllo camorristico del commercio all'ingrosso impone, non sarebbero possibili, oggi, senza la disponibilità di grandi masse di manovalanza priva di ogni diritto, che dorme e mangia dove può e quando può, pronta a scappare al più piccolo segnale di controllo imminente.

La formazione di sistemi di reclutamento e sfruttamento formali o implicitamente accettati è condizionata, per quanto riguarda l'Italia, dalla rinnovata ambizione di profitto di una parte del sistema imprenditoriale, incentivata dalla natura iper-competitiva della globalizzazione e spesso soddisfatta dal governo italiano con alcune disposizioni in materia di lavoro (Jobs Act ad esempio), che hanno concorso a limitare la libertà della forza lavoro e dei sindacati. Ciò avalla l'ipotesi che la riduzione o mantenimento in servitù o schiavitù dei braccianti migranti, cioè dello sfruttamento organizzato compreso nel processo produttivo formalmente organizzato, non ha più i connotati di un'anomala eccezione limitata ad ambiti lavorativi specifici o geograficamente collocati, connotati etnicamente o ispirati solo dalla particolare segmentazione del mercato del lavoro. Si tratta, invece, o almeno questo è il rischio, di un'opportunità economica concessa dal governo nazionale, nell'ambito di una nuova divisione internazionale del lavoro, al sistema imprenditoriale, quale contropartita per la cessazione dello sciopero degli investimenti industriali e finanziari e il rientro dei capitali investiti all'estero attraverso la delocalizzazione delle proprie attività.

La comunità punjabi in provincia di Latina: origini di una comunità di “sole braccia”

Lo studio della comunità punjabi in provincia di Latina è il risultato di quasi dieci anni di ricerca-azione, di approfondimento teorico, di osservazione partecipata e *inseguimento di ogni traccia e ipotesi di ricerca* volta a cercare di indagarne l'origine e l'organizzazione sociale. La metodologia adottata è stata quella dell'osservazione partecipata e interviste in profondità, insieme ad elementi specifici di sociologia visuale applicati anche in Punjab (regione nord occidentale dell'India da cui proviene la maggior parte dei membri della comunità pontina), dove si sono continuati gli studi con riferimento al contesto di origine del relativo flusso migratorio e al ruolo delle relative famiglie.

Per circa tre mesi (giugno-agosto 2010) è stato possibile svolgere l'attività di bracciante agricolo al seguito dei lavoratori punjabi nelle campagne della provincia di Latina, così da individuarne, osservarne, comprenderne i sistemi di reclutamento e sfruttamento ai quali essi sono sottoposti, farne esperienza e valutarne la portata e articolazione. Un'esperienza complessa, intima e nel contempo sociale, emotivamente ed umanamente difficile, capace di mettere in gioco articolazioni e snodi della propria personalità insieme a rischi legati all'esperienze empirica dell'azione di ricerca territoriale.

La comunità indiana si insedia in provincia di Latina coi primi punjabi (coloni) a partire dalla metà circa degli anni Ottanta del Novecento, in particolare nelle città di Latina, Sabaudia, San Felice Circeo, Pontinia, Terracina e Fondi, dove è sviluppata un'agricoltura intensiva, spesso serricola, praticata su terreni pianeggianti, con un'organizzazione aziendale diffusa e composta da cooperative agricole o aziende di piccole, medie e grandi dimensioni. Sono aziende impegnate soprattutto nel settore ortofrutticolo, florovivaistico e vitivinicolo, sostenute da un sistema di raccolta e distribuzione dei prodotti agricoli capillare in cui è centrale il Mercato Ortofrutticolo di Fondi (uno dei maggiori mercati ortofrutticoli d'Europa).

La comunità nasce da un nucleo originario di poche decine di persone, prevalentemente giovani uomini provenienti in parte dal Punjab e in parte da altre comunità diffuse in Europa, soprattutto Germania, Inghilterra e Francia. Ad oggi conta circa 30 mila presenze, residenti soprattutto nelle aree transurbane⁶, ossia in aree periurbane o rurali in cui vengono replicati stili di vita, modelli sociali e comportamentali propri della cultura punjabi, responsabili della continua evoluzione dello spazio abitato o socialmente vissuto anche in conseguenze delle relazioni transnazionali che i punjabi residenti sviluppano con il Punjab⁷. Tali aree sono in particolare il residence Bella Farnia Mare (Comune di Sabaudia), San Vito (frazione di San Felice Circeo) e borgo Hermada (Comune di Terracina) insieme allo spazio periurbano della città di Fondi. Prevalentemente impiegati in una specifica nicchia occupazionale⁸, ossia nel bracciantato agricolo, molti lavoratori e sempre più

⁶ Marco Omizzolo, "La formazione dello spazio sociale transurbano e il caso della comunità sikh della provincia di Latina," in *La globalizzazione delle campagne*, ed. Carlo Colloca e Alessandra Corrado (Milano: Franco Angeli, 2013).

⁷ È la natura sostanzialmente transnazionale della comunità punjabi pontina a definire il carattere transnazionale allo spazio urbano e rurale nel quale essa vive.

⁸ Non sono condivisibili le tesi fondate su una presunta predisposizione culturale o religiosa dei punjabi, peraltro di religione prevalentemente sikh, in tali attività lavorative. Il

lavoratrici punjabi sono obbligati a vivere condizioni di grave sfruttamento lavorativo, anche a causa di un sistema di tratta internazionale e caporalato. Queste condizioni consentono di definirla *comunità di sole braccia*, a significare il loro impiego lavorativo strumentale ai soli fini della produzione agricola e relativi profitti, e non soggetti attivi, titolari di diritti, protagonisti di una complessità culturale, sociale e religiosa da comprendere e includere nella società di accoglienza.

La tratta internazionale grigio-nera punjabi-pontina: premessa dello sfruttamento lavorativo

I primi punjabi arrivati in provincia di Latina (coloni) hanno assunto, nel corso degli anni, un ruolo di rilievo nella loro comunità, svolgendo funzioni di rappresentanza e mediazione tra i membri della stessa, con la società di accoglienza e il Punjab. Un ruolo che ha garantito loro di maturare conoscenze avanzate sul funzionamento del sistema amministrativo italiano (pontino in particolare), sulle necessità di molti imprenditori agricoli locali e su alcune prassi informali vigenti, a partire da quelle corruttive. Conoscenze che si sono trasformate nel tempo in prassi e infine in sistemi d'affari informali fondati sulla tratta internazionale di esseri umani a scopo di sfruttamento lavorativo e sul caporalato. Si tratta della formazione di un modello di tratta internazionale punjabi in alleanza con alcuni imprenditori agricoli pontini compiacenti, liberi professionisti dediti all'agevolazione di pratiche utili all'attività criminale, impiegati pubblici e a volte organizzazioni mafiose, dando vita ad una strategica e criminale consorterìa punjabi-pontina⁹ volta al reclutamento internazionale e all'intermediazione illecita di manodopera punjabi da impiegare nei campi agricoli della provincia di Latina.

Le figure apicali della consorterìa criminale sono almeno tre: il trafficante indiano, definito *sponsor* o *mediatore*, l'imprenditore agricolo compiacente e il gruppo di punjabi interessati a migrare in provincia di Latina. A que-

bracciantato agricolo è una nicchia occupazionale sostanzialmente non occupata (o poco occupata) da manodopera autoctona, costituitasi in conseguenza della divisione del lavoro e segmentazione del relativo mercato, che garantisce attività poco remunerate, pericolose e poco prestigiose soprattutto a lavoratori migranti.

⁹ Olga Capasso, "La criminalità di origine estremo-orientale" (studio presentato nell'ambito della relazione annuale sulle attività svolte dal procuratore nazionale antimafia e dalla Direzione nazionale antimafia, nonché sulle dinamiche e strategie della criminalità organizzata di tipo mafioso nel periodo 1 luglio 2011–30 giugno 2012, Roma, 2012) 212–3.

sta triade si sommano altre figure a seconda delle sue necessità organizzative, come liberi professionisti, impiegati e funzionari pubblici; tra questi, in particolare, consulenti del lavoro, impiegati pubblici e agenti delle forze dell'ordine, commercialisti e avvocati, ragionieri, notai e ispettori del lavoro. Si tratta di un insieme di attori senza i cui servizi le organizzazioni criminali punjabi e gli imprenditori pontini collusi non riuscirebbero a realizzare i progetti criminali con la professionalità necessaria alla loro buona riuscita. La figura dello sponsor/trafficante punjabi è di grande interesse. Egli è generalmente della stessa nazionalità dei migranti reclutati ma con una lunga esperienza migratoria in Italia e in particolare nell'area pontina e delle modalità formali di ingresso nel paese, delle prassi per l'inserimento lavorativo dei migranti trafficati nelle aziende agricole pontine e della realtà amministrativa e istituzionale locale. Egli dispone anche di una fitta rete sociale che comprende indiani e italiani residenti nel pontino e in Punjab e di un'ottima conoscenza dell'italiano. Il suo interesse economico deriva dalla sua funzionale relazione con alcuni imprenditori agricoli pontini che necessitano, per ragioni legate al tipo di produzione o ad eventi straordinari, di manodopera punjabi¹⁰ da impiegare. L'imprenditore agricolo pontino si rivolge allo sponsor/trafficante punjabi per soddisfare il suo fabbisogno occupazionale. Per lo sponsor/trafficante indiano, attivarsi per reperire i lavoratori punjabi da occupare nelle aziende agricole pontine significa attivare i componenti delle sue strutture reticolari nel Punjab e spingerli a intensificare le loro relazioni coi connazionali individuati e le loro famiglie. Tale ricerca è rafforzata dalla promessa di fruire di una futura collocazione lavorativa, sebbene come bracciante, e dei servizi correlati, a partire dalla residenza/alloggio e relativa documentazione. I proventi di questa operazione variano dai 5.000 ai 12.000 euro a persona, in relazione al grado di amicizia o parentela dei soggetti individuati con lo sponsor o i suoi referenti locali, alla disponibilità economica della famiglia, ai costi per il reperimento dei documenti e del biglietto aereo. Considerando che ogni arrivo dal Punjab comprende un numero di lavoratori variabile dalle 5 alle 20 unità, ne deriva che lo sponsor/trafficante sviluppa un volume d'affari illegale che varia dai 25.000 ai 240.000 euro. L'imprenditore pontino riconosce la convenienza economica che l'azione illegale dello sponsor/trafficante determina, garantendogli, per ogni lavoratore reclutato, una cifra che varia dai 1.000 ai

¹⁰ La richiesta di manodopera migrante da parte di alcuni imprenditori agricoli pontini deriva dalla loro fragilità sociale che li espone facilmente allo sfruttamento.

3.000 euro. La sua convenienza deriva invece dall'impiego dei migranti punjabi presso la propria azienda, spesso senza regolare contratto di lavoro, a fronte di retribuzioni particolarmente basse¹¹; minore è la retribuzione del braccianti punjabi, prima l'imprenditore rientrerà della somma versata allo sponsor per i suoi servizi.

La consortereria criminale ha inoltre come caratteristica quella di essere a cromatura *grigio-nera*¹², sostenuta da strutture organizzate e persistenti nel tempo, debitamente rodute e attente ad evitare conflitti e attenzione mediatica (processo di mimetizzazione). Essa si posiziona innanzitutto in un'area *grigia*, sfuggente al sistema dei controlli formali grazie alla sua capacità di mimetizzarsi e di mediare il conflitto, e poi in un'area *nera*, caratterizzata da illegalità, violenza e finalizzata alla subordinazione del migrante punjabi e all'estorsione del suo consenso.

La connotazione *nera* del sistema di tratta dei punjabi deriva invece dall'arricchimento illecito del trafficante e del datore di lavoro derivante dallo sfruttamento lavorativo dei braccianti indiani. L'inganno e la truffa rappresentano il *core business* dell'organizzazione mafiosa punjabi-pontina e la subordinazione dei migranti, anche se relativamente non conflittuale, il suo presupposto conveniente¹³.

Le azioni di contrasto della tratta internazionale e sfruttamento lavorativo nel pontino da parte delle forze dell'ordine e della magistratura¹⁴ confermano l'esistenza di un sistema organizzato e rodato nelle forme so-

¹¹ Marco Omizzolo, "Le migrazioni tra terra, capitale e lavoro nell'epoca della globalizzazione. Migranti, caporalato e sfruttamento in provincia di Latina, Caserta, Nardò e Rosarno," *Rivista di Studi sui Servizi Sociali*, n. 4 (2013): 53-89.

¹² Francesco Carchedi e Marco Omizzolo, *Il sistema criminale di reclutamento e di sfruttamento degli indiani punjabi in provincia di Latina* (Milano: Franco Angeli, 2015).

¹³ Un bracciante indiano dichiara: "Il mio ex padrone è un ladro. Volevo la carta d'identità perché senza incontro sempre molti problemi coi Carabinieri. Lui mi ha chiesto 800 euro per fare la mia carta d'identità. Il mio stipendio mensile è di 650 euro. Ho dato i soldi ma poi non ho ricevuto la carta d'identità. Sono così rimasto senza soldi per un mese. Non è possibile questo, non è giusto. Io ho lavorato tanto, pago l'affitto di casa, mando soldi alla mia famiglia in Punjab. (...) Sono un lavoratore bravo e non ho mai creato un problema. La carta d'identità è importante per me", Coop. In Migrazione, "Doparsi per lavorare come schiavi" (Roma, 2014).

¹⁴ Alcune indagini della Magistratura hanno interessato lo sfruttamento dei braccianti indiani, la tratta di esseri umani e le collusioni coi clan delle organizzazioni criminali e imprese agricole pontine. Si citano le inchieste *Bilico* e *Sud Pontino* della Direzione distrettuale antimafia di Napoli che hanno svelato un patto d'affari tra Camorra, 'Ndrangheta e Cosa Nostra. Con la prima inchiesta (22 febbraio 2014) è emerso che al Mercato Ortofrutticolo di Fondi (LT) venivano sottoscritte false assunzioni con falsi documenti di cittadini indiani e

pra descritte. Nel marzo del 2013, per esempio, si concluse una complessa attività d'indagine della squadra mobile di Latina che riuscì a disarticolare un'organizzazione criminale dedita al favoreggiamento dell'immigrazione clandestina, falsificazione e contraffazione di documenti¹⁵. Nell'aprile e nel luglio del 2014 è stata invece individuata un'organizzazione criminale composta da italiani e stranieri, tra cui punjabi, dedita allo sfruttamento di manodopera indiana attraverso l'erogazione di falsi contratti di lavoro finalizzati ad ottenere illegalmente permessi di soggiorno. Nel corso dell'attività investigativa emerse che gli indiani occupati con un contratto di lavoro falsificato dovevano restituire la metà del salario ricevuto ai rispettivi datori di lavoro (circa 500–600 euro su un compenso di 1.000–1.200 euro al mese). Sempre nel 2014, tale pratica è stata contestata anche ai caporali/sponsor indiani. A questo riguardo, la magistratura pontina ha avviato, nel 2015, un importante processo da cui può risultare, se le accuse verranno confermate, la pervasività del sistema criminale delle organizzazioni punjabi-pontine. L'attività criminale era finalizzata a falsificare tutti i documenti utili per il rilascio del permesso di soggiorno in cambio di circa mille euro da ogni lavoratore indiano. I lavoratori *punjabi* testimonieranno di essere stati truffati dal *padrone* italiano e da alcuni loro connazionali. L'udienza preliminare si è conclusa con il rinvio a giudizio degli imputati e l'accettazione di parte civile della coop. In Migrazione e della Flai-Cgil. È la prima volta in Italia che in un processo di questo genere viene accolta come parte civile una cooperativa e un'organizzazione sindacale.

Le condizioni di lavoro dei braccianti punjabi in provincia di Latina: caporalato e sfruttamento lavorativo

I lavoratori e le lavoratrici punjabi nel pontino sono costretti spesso a lavorare dalle 10 alle 14 ore al giorno (sabato e domenica compresi), per circa 3

bangladesi. Alcuni imprenditori, inoltre, richiedevano numerosi nullaosta per lavoro dietro compenso, tentando di sistemare le pratiche senza formalizzare le assunzioni dei migranti. Con l'inchiesta *Sud Pontino*, invece, è emersa la capacità della Camorra di imporre i prezzi dei prodotti agricoli e indirettamente i bassissimi salari dei braccianti.

¹⁵ Sono state eseguite undici misure cautelari. Al vertice vi era un noto avvocato di Latina che in cambio di compensi consentiva l'ingresso illegale in Italia a centinaia di immigrati, in prevalenza indiani, munendoli di falsa documentazione per assunzioni fittizie e finti riaggiungimenti familiari. Il compenso variava dai 6.000 ai 7.000 euro nel primo caso e a mille euro nel secondo. La prima *tranche* veniva versata in India da un intermediario e la seconda all'ottenimento del nullaosta spedito o consegnato a mano da un corriere; alcuni intermediari indiani erano addetti al reclutamento di stranieri nel paese d'origine.

euro l'ora, quando il contratto nazionale provinciale prevede 6 ore e 30 di lavoro giornaliero per circa 9 euro lorde l'ora di retribuzione. Sottoposti al ricatto costante di licenziamento da parte del datore di lavoro, sono spesso obbligati, come forma estrema di subordinazione, a chiamarlo *padrone* e ad abbassare la testa quando si rivolgono a lui. Si aggiungono poi truffe di varia natura: dalle pratiche illegali per rinnovare il permesso di soggiorno, alle buste paga e contratti falsi, dai *salari yo-yo*, ossia pagati per via telematica e poi in parte restituiti dal lavoratore al datore di lavoro in contanti, alle truffe per rinnovare i documenti (alcuni indiani hanno pagato 800 euro per rinnovare la carta di identità), dai salari pagati con ritardi anche di un anno o mai riconosciuti, alle violenze fisiche e continue intimidazioni, sino ai ricatti sessuali alle lavoratrici indiane e rumene. Il sottosalario, i ricatti, le vessazioni, in alcuni casi la riduzione in schiavitù¹⁶, praticate con sistematica perseveranza da caporali e *padroni* concorrono a formare un *sistema di produzione* (e di distribuzione) fondato sull'organizzazione dello sfruttamento e su pratiche di assoggettamento. Ciò permette ad alcune aziende un consistente contenimento dei suoi costi di produzione¹⁷ e la ristrutturazione del suo sistema produttivo mediante una sorta di "delocalizzazione sul posto"¹⁸. Interessante è il caso di un'azienda agricola del pontino che ha assunto tutti i lavoratori punjabi in modo regolare salvo impiegarli con l'illegale *pratica del cottimo* retribuendoli 3 euro ogni 100 mazzetti da 15 di ravanelli raccolti (scarti esclusi). Dopo una piccola rivendicazione dei lavoratori legata alla retribuzione, ai tempi di pagamento, spesso dilatati, e ai famosi 80 euro del governo italiano riconosciuti ad ogni lavoratore ma illegalmente trattenuti dall'azienda, accusati di essersi insubordinati, è stata imposta loro una nuova retribuzione oraria di 2,90 euro per la stessa quantità di prodotto raccolto, una nuova organizzazione delle relazioni tra datore di lavoro e lavoratori tale per cui ogni rivendicazione deve essere presentata per iscritto, firmata e inserita in

¹⁶ Nelle campagne pontine si è avuta prova dell'esistenza della riduzione in schiavitù classica, quale la reclusione di un lavoratore in un ricovero per gli attrezzi in piena campagna e suo rilascio solo per il tempo utile alla produzione agricola. Tale situazione è stata prima assunta dai racconti di alcuni lavoratori punjabi e poi rilevata durante il periodo di osservazione partecipata (giugno-agosto 2010).

¹⁷ Carlo Colloca e Alessandra Corrado, *La globalizzazione delle campagne* (Milano: Franco Angeli, 2013).

¹⁸ Emmanuel Terray, "Le travail des étrangers en situation irrégulière ou la délocalisation sur place," in *Sans-papiers: l'archaïsme fatal*, ed. Etienne Balibar, Monique Chemillier-Gendreau e Jaqueline Costa-Lascoux, Emmanuel Terray (Paris: La Découverte, 1999), 9-34.

una cassetta apposita dalla quale ogni giorno essa viene prelevata e cestinata; è stato inoltre introdotto il caporalato, tutti i braccianti punjabi più anziani licenziati e sostituiti da altri appena giunti dal Punjab e dunque meno propensi a rivendicare diritti e retribuzioni. Lo stesso vale per un'altra importante azienda agricola pontina esportatrice di prodotti ortofrutticoli in tutta Europa che, a fronte di diverse decine di ettari di terreno coltivato, impiega solo poche decine di lavoratori. Una contraddizione esplicita che nasconde un sommerso di vessazioni, evasione contributiva e ricatto occupazionale. Lo stesso caporalato ha assunto caratteri tipici che lo fanno rientrare solo in parte nella più generale fattispecie normativa prevista dall'ordinamento italiano. È poco diffusa infatti la pratica del reclutamento diretto in piazze o strade dei lavoratori, come invece accade in altre regioni italiane. La chiamata del caporale avviene invece spesso mediante messaggi al cellulare dei braccianti selezionati o attraverso convocazione tramite il sistema Whatsapp. Ciò consente di mimetizzare il caporalato e di evitare controlli delle forze dell'ordine. Il lavoratore viene selezionato secondo le convenienze del datore di lavoro (padrone) tra le quali rientrano la sua accondiscendenza nei confronti dello sfruttamento imposto.

A questi casi si sommano gli infortuni sul lavoro, a volte anche drammatici e quasi mai denunciati. Essi avvengono durante l'orario di lavoro e spesso sono occultati onde evitare all'azienda responsabile controlli e denunce. Spesso i braccianti punjabi vengono accompagnati dal datore di lavoro nei pressi di un ospedale o pronto soccorso con la raccomandazione-ricatto di non raccontare la dinamica dell'incidente.

Particolarmente diffuse sono le rapine che i braccianti punjabi subiscono il giorno di paga. A volte la retribuzione viene loro corrisposta in contanti; tornando nei luoghi di residenza spesso in bicicletta o motorino, vengono attesi lungo le strade da gruppi di giovani italiani che li aggrediscono per rubare loro il salario duramente guadagnato. Una pratica diffusa che ha contribuito a generare un clima di sfiducia nei lavoratori, sicuri dell'impunità dei loro aguzzini. Ciò è confermato dalle difficoltà dei lavoratori stessi di rappresentare alle forze dell'ordine quanto accaduto e dalla difficoltà di molti agenti nel comprendere la complessità delle condizioni del lavoratore, le sue ansie e paure. Sono stati inoltre registrati episodi inquietanti come alcuni braccianti punjabi a cui dei criminali italiani hanno tentato di dare fuoco o a cui hanno rotto le gambe con lo scopo di punirli o intimidirli.

Ancora più drammatico è il caso dei suicidi dei lavoratori punjabi pontini.

Uomini che dopo anni di sfruttamento ritengono il suicidio l'unico modo per fuggire da quell'inferno. È accaduto, per esempio, nei pressi del Comune di Sabaudia ad un lavoratore punjabi impiccatosi dentro la serra agricola nella quale lavorava. Il suo datore di lavoro gli riconosceva una retribuzione di appena 250 euro al mese per 26 giorni di lavoro effettivamente lavorati. Una condizione che ha condotto ad uno stato di frustrazione e depressione grave che probabilmente lo ha indotto a compiere un gesto estremo e drammatico. Anche i ricatti sessuali risultano praticati in alcune aziende agricole; pratiche di ulteriore assoggettamento, fondate sulla prevaricazione e la violenza di genere, che colpiscono le lavoratrici indiane e rumene. Una pratica riscontrata anche in altri territori italiani, in particolare nelle campagne del ragusano in Sicilia.

Secondo uno studio di Medu (Medici per i Diritti Umani), condotto con ASGI e LEGAL CLINIC dell'Università RomaTre, le modalità di pagamento più diffuse in provincia di Latina tra i braccianti punjabi è quella a ore; essa riguarda oltre l'80 % delle persone intervistate. Il 67 % di braccianti dichiara di essere pagato direttamente dal datore di lavoro, il 7 % da un intermediario indiano, mentre il 24 % ha preferito non rispondere. Le buste paga e i contratti di lavoro appaiono spesso regolari salvo contenere dati sempre sbagliati a vantaggio del *padrone*: impiegati per dodici o quattordici ore al giorno tutti i gironi del mese si vedono riconoscere solo tre o quattro giorni di lavoro mensili mentre il resto delle ore restano sommerse o segnate a matita su fogli di carta (i *pizzini dello sfruttamento*). Un lavoratore punjabi pontino dichiara:

Il mio padrone mi deve dare ancora 26 mila euro. Sono 7 anni che lavoro in una cooperativa vicino a Sabaudia e da 7 anni prendo 200/300 euro al mese. Non so perché. Io lavoro tutta la settimana, sette giorni su sette, la domenica mezza giornata, per soli 300 euro al mese. Il resto dei soldi il tiene il padrone.¹⁹

La pratica delle buste paga false è assai diffusa, rappresentando lo stratagemma per evitare i controlli e rientrare in un sistema in cui si confondono legalità e illegalità; la prima usata strumentalmente per evitare controlli e determinare condizioni di illegalità e sfruttamento nei confronti dei lavoratori e lavoratrici punjabi. La coop. In Migrazione ha presentato un dettagliato dossier dal titolo "Sfruttati a tempo indeterminato" che ha descritto le modalità attraverso le quali lo sfruttamento, la riduzione in schiavitù, il caporalato assumono parvenze legali, coperti da un sistema amministrativo far-

¹⁹ Intervista della coop. In Migrazione "Doparsi per lavorare come schiavi," (Roma, 2014).

raginoso e iper-burocratico. Altrettanto drammatico è il caso dei lavoratori punjabi pontini indotti a doparsi per lavorare come schiavi dal datore di lavoro/padrone/caporale, dai ritmi di lavoro imposti, dai connazionali pronti a prendere il loro posto di lavoro (processo di sostituzione), dagli obblighi derivanti dagli impegni assunti con la famiglia in Punjab. Essi assumono metanfetamine, oppio e antispastici con lo scopo di reggere le quotidiane fatiche fisiche, psicologiche e le pressioni sociali che quotidianamente subiscono²⁰. Afferma K. Singh, lavoratore punjabi residente in provincia di Latina:

Noi siamo sfruttati e non possiamo dire al padrone ora basta, perché lui ci manda via. Allora alcuni indiani pagano per una piccola sostanza per non sentire dolore alle braccia, gambe e schiena. Il padrone ci dice: lavora, lavora, lavora, forza, forza, e dopo 14 ore di lavoro nei campi come è possibile lavorare ancora? In campagna per raccogliere i ravanelli gli indiani lavorano piegati tutto il giorno in ginocchio; la sostanza ci aiuta per vivere e lavorare meglio ...²¹.

Il contrasto allo sfruttamento lavorativo in agricoltura e le agromafie

Il contrasto allo sfruttamento dei braccianti italiani e stranieri sinora è deludente. Nel 2012 sono state 435 le persone arrestate per riduzione in schiavitù (art. 600 c.p.), tratta e commercio di schiavi (art. 601), alienazione e acquisto di schiavi (art. 602). Dall'entrata in vigore della norma che istituisce il reato di caporalato (art. 603bis del c.p., introdotto dal D.L. 13 agosto 2011, n.138) le persone denunciate o arrestate sono solo 42, di cui circa le metà nel Nord del Paese. Le agromafie sono un settore strategico per molti clan e occasione per riciclare e fatturare milioni di euro. Sono 3.600 organizzazioni mafiose che operano in Europa; la commissione antimafia, istituita presso il Parlamento Europeo, valuta che il processo d'infiltrazione delle mafie nell'economia legale determina all'economia europea un danno di oltre 670 miliardi di euro di mancati ricavi. Transcrime, autorevole centro di ricerca sulla criminalità transnazionale, ha stimato che solo in Italia i ricavi delle organizzazioni mafiose sono almeno di 33 miliardi di euro, pari a 1,7 % dell'intero prodotto interno lordo. La criminalità organizzata controlla e condiziona quasi l'intera filiera agroalimentare: dalla produzione agricola all'arrivo della merce nei porti, dai mercati all'ingrosso alla Grande Distribuzione Organizzata,

²⁰ Questo fenomeno è stato denunciato dalla coop. In Migrazione con il dossier "Doparsi per lavorare come schiavi" (Ibid.).

²¹ Intervista della coop. In Migrazione pubblicata nel dossier "Doparsi per lavorare come schiavi" (Roma, 2014).

dal confezionamento alla commercializzazione, dai grandi mercati ortofrutticoli (ad esempio quello di Fondi, città del Sud pontino) alla logistica, con un giro d'affari, secondo la direzione nazionale antimafia, di 12,5 miliardi di euro l'anno. Sono invece 27 i clan malavitosi che hanno come settore principale le agromafie, la tratta di esseri umani finalizzata allo sfruttamento lavorativo e il caporalato, riciclaggio di capitali illeciti attraverso il lavoro nero, investimenti industriali legati al ciclo della trasformazione, racket e usura a danno degli imprenditori, gestione della logistica e trasporto dei prodotti ortofrutticoli e alimentari di derivazione industriale, gestione diretta dei mercati generali con l'obiettivo di condizionare la borsa dei prezzi e infiltrazione nella filiera della distribuzione e dell'export. Il mancato intervento in questo settore significa condannare parte della filiera agricola italiana e europea ad una gestione criminale e lasciare milioni di uomini e donne sotto ricatto, sfruttamento e intimidazione mafiosa.

Conclusioni

La relazione tra bracciantato, riduzione in schiavitù e sfruttamento, truffe, violenze, mafie e un certo modello di produzione agricolo è ormai sistemica; una parte sempre più rilevante della produzione capitalistica agricola italiana e mondiale, è fondata sull'impiego di *schiafi*, stranieri in primis, costretti a lavorare e vivere in condizioni disumane. In provincia di Latina la comunità punjabi è spesso vittima di un sistema organizzato fondato sullo sfruttamento lavorativo, sulla tratta internazionale e su un insieme di complicità funzionali che ne consentono la mimetizzazione. L'assenza dei controlli, la scarsa volontà politica insieme all'ostracismo di alcuni datori di lavoro, le difficoltà proprie dei braccianti indiani, poco propensi alla denuncia salvo alcune eccezioni, gli interessi di numerosi clan mafiosi, le regole proprie della Grande Distribuzione Organizzata e infine un approccio riscontrato ancora sostanzialmente formale da parte delle forze dell'ordine, impediscono il superamento di tale sistema. Insieme ad alcune importanti proposte normative di riforma, a partire dall'aggiornamento della legge italiana contro il caporalato e la sua introduzione nel 416bis (associazione mafiosa) e il blocco dei finanziamenti pubblici alle aziende colpevoli di sfruttamento, è indispensabile ripensare il mondo del lavoro ponendo al centro i diritti dei lavoratori da coniugare con le legittime aspettative delle imprese mediate da un sistema normativo e istituzionale adeguato per preparazione, capacità predittiva e repressiva. Senza questa inversione di tendenza si rischia di replicare ogni giorno le condizioni nel saggio analizzate e registrare i drammi che

quotidianamente nei territori più esposti colpiscono migliaia di lavoratori e lavoratrici.

Geschichte der Romanistik

Un homme, deux cultures : Charles de Villers entre France et Allemagne, 1765–1815.	375
Monique Bernard	
Tagungsbericht „Schnittstelle(n) (der) Philologie“	387
Luca Melchior, Johannes Mücke und Verena Schwägerl-Melchior	

Un homme, deux cultures : Charles de Villers entre France et Allemagne, 1765–1815

Monique Bernard (Göttingen)

RÉSUMÉ : Rapport du colloque international « Un homme, deux cultures : Charles de Villers entre France et Allemagne, 1765–1815 », du 25 et 26 juin 2015 à l'université de Lorraine à Metz, programme : <http://blog.romanischestudien.de/charles-de-villers-entre-france-et-allemande>

MOTS CLÉS : Villers, Charles de ; relations franco-allemandes ; université de Göttingue
SCHLAGWÖRTER : Tagungsbericht ; Villers, Charles de ; deutsch-französische Beziehungen ; Kulturmittler ; Fachgeschichte ; Universität Göttingen

Les 25 et 26 juin 2015 s'est tenu à l'université de Lorraine à Metz un colloque international réunissant des universitaires français et allemands autour de la figure de Charles de Villers, intermédiaire culturel souvent méconnu entre la France et l'Allemagne, né en 1765 à Boulay, Lorraine, et décédé en 1815 à Göttingen, où il fut professeur dans les dernières années de sa vie. Le bicentenaire de sa mort – ainsi que le 250^e anniversaire de sa naissance – furent l'occasion de cette rencontre franco-allemande, organisée conjointement par Nicolas BRUCKER, initiateur de ce projet, de l'Université de Lorraine à Metz, et Franziska MEIER, de la Georg-August-Universität à Göttingen.

Par sa vie, son action, son œuvre, Villers a illustré la question de l'appartenance simultanée à deux nations, deux esprits, deux cultures. « Janus bifrons », comme l'appelait Goethe, il fut authentiquement franco-allemand en une période où la bi-culturalité était politiquement suspecte. Sa double appartenance l'a cependant placé dans la position d'observateur et d'acteur privilégié des échanges culturels entre les deux pays, mais aussi plus largement de médiateur des peuples avec leur génie. « Apprenons aux Allemands et aux Français quelle est leur valeur réciproque », écrivait-il. Pour conduire cette mission, il est devenu auteur, journaliste, éditeur, traducteur, critique, vulgarisateur, essayiste, déployant une activité incessante, en lien avec les esprits progressistes des deux pays. Dans une perspective comparatiste il présenta à ses compatriotes la philosophie de Kant, la réforme luthérienne, l'université allemande, l'orientation particulière donnée à la littérature en Al-

Allemagne ainsi que les grands auteurs qui l'illustraient, leur opposant pour les déprécier les caractères propres du génie français, ce qui lui valut l'incompréhension et même l'hostilité d'un certain nombre de ses compatriotes. Engagé sur tous les fronts pendant l'époque particulièrement mouvementée de la Révolution française et de l'Empire, il fut également le défenseur des villes hanséatiques, menacées par les restructurations impériales, et des universités allemandes dont il admirait l'esprit et le système d'éducation et qu'il craignait de voir rabaissées au rôle de grandes écoles sur le modèle français. Parmi ses lecteurs nombreux et enthousiastes on trouve en premier lieu Mme de Staël avec qui il entretint de 1802 à sa mort une correspondance pleine de rebondissements. Elle le voyait comme « appelé, par la grâce de son esprit et la profondeur de ses études, à représenter la France en Allemagne, et l'Allemagne en France ».

Ces multiples aspects de l'action de Villers ont fait l'objet des 18 communications présentées par les participants venus d'universités des deux pays, et regroupées dans différentes sessions, dont nous présentons ici l'essentiel. Vu le temps limité, le travail a été très intense et les discussions se sont prolongées souvent lors des pauses et repas.

Villers et la figure du médiateur

La correspondance échangée entre Germaine de Staël et Charles de Villers dans les années 1801 – 1803 constitue un cas de figure très particulier d'un genre qui s'est largement répandu à la fin du XVIII^e siècle, le « Dialogue entre émigrés ». Dans ce dialogue à front inversé entre un émigré qui fait de l'Allemagne sa nouvelle patrie et une exilée qui en fait la terre d'accueil de son exil, l'Allemagne apparaît dans une double perspective largement tributaire du statut respectif des deux protagonistes. La question posée par Charles de Villers « *Serions-nous pas par hasard, chacun à notre place ?* » souligne la distance, voire le décalage qui se creuse entre l'émigré germanisé et l'exilée qui se sent investie d'une mission : « impatroniser l'Allemagne en France ». M.-C. HOOK-DEMARLE¹ met en évidence que ce sont finalement deux approches de l'Allemagne et deux conceptions du rôle de médiateur qui se dessinent à un moment-charnière et se confrontent dans une correspondance qui s'interrompt significativement alors que s'amorcent les premières tentatives d'exploration de l'exilée en terre germanique.

¹ Marie-Claire Hock-Demarle (U. Paris-Diderot), « L'Allemagne, objet de médiation entre émigré et exilée ».

C. SETH² a présenté le texte de Villers connu sous le nom d'*Erotique comparée*, mais paru dans la revue *Polyanthea* sous le titre *Sur la manière essentielle-différente dont les Poètes français et les allemands traitent l'amour* et la signature de « Karl von Villers ». Elle a montré l'importance du contexte de la publication qui situe Villers dans un réseau intellectuel et littéraire. Elle a mis en évidence les positions de l'auteur qui jette les bases du paysage culturel qui sera celui du romantisme français et applique à l'étude des littératures la notion de nationalité. Villers propose une lecture transcendante des relations entre civilisations et productions artistiques. Son essai aura un impact considérable en Allemagne et tend à montrer qu'il est, pour reprendre une image récurrente sous sa plume, l'exemple d'une greffe qui a pris.

H.-J. LÜSEBRINK³ présenta Villers dans son rôle de médiateur interculturel et d'interprète de la culture allemande, qu'il a choisie et adoptée. Il s'adressait autant à ses compatriotes de la France révolutionnaire et impériale, aux Français émigrés qu'à un public allemand. Villers, souvent sollicité, s'est attaqué à différents projets de traduction dans les domaines littéraires, scientifiques et politiques, dont certains ne purent être réalisés. On peut se demander pourquoi. Mais 16 écrits de Villers, dont ses ouvrages essentiels par lesquels il voulait révéler la culture allemande à la France, firent l'objet de nombreuses traductions en allemand, en particulier son *Essai sur la Réformation*, des extraits de sa *Philosophie de Kant* et le *Coup d'œil sur les universités*. Dans la dernière partie de son exposé H.-J. Lüsebrink s'est interrogé sur le rôle de la traduction, qui tient à la fois de la comparaison et du commentaire critique, comme le révèlent les termes de « Einführung » et « Übersetzung » choisis par les traducteurs et commentateurs pour cette activité médiatrice, dans laquelle se manifeste la tendance du traducteur à devenir commentateur critique et éditeur.

Villers et sa réception de l'Allemagne

Ces quatorze lettres, publiées sous le titre *Lettres westphaliennes*⁴, évoquent le paysage westphalien, traitent de la physique, de la chimie, des légendes de l'ancienne Allemagne, des us et coutumes du pays, présentent des ex-

² Catriona Seth (U. Lorraine) : « L'Erotique comparée de Charles de Villers ».

³ Hans-Jürgen Lüsebrink (U. Saarbrücken) : « Les traductions des œuvres de Charles de Villers en allemand : dimensions, adaptations, formes de réception ».

⁴ Charles de Villers, *Lettres westphaliennes, écrites par M. le comte de R. M. à Mme de H. sur plusieurs sujets de philosophie, de littérature et d'histoire et contenant la description pittoresque d'une partie de la Westphalie* (Berlin : Vieweg, 1797).

traits traduits de la *Hermannsschlacht* de Klopstock et témoignent pour la première fois de la profonde impression qu'a faite sur Villers la philosophie de Kant. Dans sa présentation H. KRAPOTH⁵ nous a montré cette image de l'Allemagne telle que Villers voulait la suggérer à ses lecteurs français tout en caractérisant cette œuvre de Charles de Villers et en interrogeant les conditions historiques qui la marquent.

C. JULLIARD⁶ tente d'évaluer dans son étude les dettes éventuelles de Villers vis-à-vis de Kant dans *l'Essai sur l'esprit et l'influence de la Réformation de Luther* (1804) sous l'angle spécifique de la vision de l'histoire, perspective encore non étudiée par la critique, en se demandant si Villers aurait cherché à ré-interpréter la Réforme à l'aune des textes kantien sur l'histoire. Quels sont en particulier les rapports entretenus avec *l'Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* (1784), texte de Kant traduit par Villers dans le *Spectateur du Nord* (1798) ? Une première partie de la contribution examine les présupposés de *l'Essai* – les *Considérations générales* étant riches d'allusions aux concepts kantien de la philosophie de l'histoire – et ceux de *l'Idée* qui se rattache à la philosophie pratique à travers les catégories de la liberté et de la téléologie. Dans la seconde partie elle s'est intéressée aux liens de filiation entre ces deux conceptions de l'histoire : notion de genre humain, évolution vers le mieux, perfectibilité humaine, métaphore de l'asymptote, progrès de nature juridique et politique, rôle de la Providence. La dernière partie souligne les divergences qui séparent les deux auteurs : place de l'individu dans l'histoire, éventuels moteurs de celle-ci, vision anthropologique, perspective de l'historien ou du philosophe. L'étude révèle que l'héritage kantien se trouve infléchi dans un sens idéologique et stratégique.

En 1804 Charles de Villers a publié son *Essai sur l'esprit et l'influence de la Réformation de Luther*, qui fut couronné par l'Institut de France. M. KESSLER⁷ montre qu'à l'époque aucun texte n'a été aussi souvent traduit et publié. Cet essai s'est avéré l'interprétation de la Réforme la plus répandue à l'échelle européenne dans la première moitié du XIX^e siècle. Elle propose une théorie moderne qui trouve son expression dans l'idéalisme allemand et dont argumentation peut être encore saisie aujourd'hui dans ses éléments essentiels. Villers, élevé dans le catholicisme, a fait en Allemagne l'expérience du protes-

⁵ Hermann Krapoth (U. Göttingen), « L'image de l'Allemagne dans les Lettres westphaliennes de Charles de Villers ».

⁶ Catherine Julliard (U. Lorraine), « Charles de Villers et son Essai sur la Réformation de Luther : une vision kantienne de l'histoire ? ».

⁷ Martin Kessler (U. Göttingen), « Villers et la Réforme ».

tantisme allemand, pour lequel son ouvrage demeura une référence jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Villers et ses combats

N. BRUCKER⁸ a étudié les lettres adressées par Samuel Hahnemann à Charles de Villers. Elles n'informent pas seulement sur la pratique homéopathique en 1811, elles jettent aussi un éclairage sur l'état de la connaissance de ce dernier en matière de savoir médical et plus largement sur sa conception philosophique de la nature. La première rencontre des deux hommes remonte sans doute à 1795, c'est-à-dire au séjour à Dribourg. Brandis, alors *Brunnenartz*, aurait servi d'intermédiaire. L'auteur de l'*Essai sur la force vitale* partage avec ses deux amis une même foi dans la vertu thérapeutique de la nature. La théorie du magnétisme animal, que Villers a eu l'occasion d'exposer dès 1787 dans *Le Magnétiseur amoureux*, mais aussi la phrénologie de Gall, dont il a donné un aperçu en 1802, constituent le cadre théorique à partir duquel il pense l'action de la nature en l'homme, son pouvoir curatif et salvifique.

Les événements militaires se déroulant à partir du 6 novembre 1806 à Lubeck représentent non seulement un fait marquant pour la biographie de Charles de Villers, mais se sont également exprimés littérairement dans la *Lettre à Madame le comtesse F... de B...*, contenant un récit des événements qui se sont passés à Lubeck dans la journée du jeudi 6 novembre 1806, et les suivantes, considérée alors en France comme un affront à Napoléon, alors qu'elle fut reçue en Allemagne comme juste témoignage de la barbarie de la Grande Armée. Cette lettre valut à son auteur la persécution du maréchal Davout jusqu'à Göttingen. Bernadotte, comme acteur militaire dans cette occupation, se montra toutefois plus modéré dans son jugement et écrivit à Villers le 10 mai 1807 : « [...] vous avez traité le sujet en poète et en philosophe et vous savez que la philosophie ne s'accorde pas toujours avec le métier des armes. F. SCHMITZ⁹ a analysé les procédés textuels et narratifs utilisés par Villers dans ce « mémoire historique en forme de lettre » pour développer sa double stratégie : décrire d'un côté la brutalité des soldats français pendant l'occupation de Lubeck, tout en essayant de l'autre d'engager Napoléon à verser des réparations pour la ville souffrante.

Suite au traité de Tilsitt en 1807, les cinq universités du royaume nouvellement créé de Westphalie, dont les trois grandes, Halle, Marburg et Göttin-

⁸ Nicolas Brucker (U. Lorraine) « *Vis naturae medicatrix* : Villers et Hahnemann »

⁹ Fabian Schmitz (U. Konstanzt), « La Lettre à Madame la comtesse F... de B... ou la stratégie d'un homme de lettres ».

gen, qui avaient souffert de la guerre et de ce fait pesaient sur le bilan du royaume, étaient menacées de suppression. Villers, sollicité par Jean de Müller, alors directeur général de l'instruction publique à Cassel, ne se fit pas prier pour lui amener son « grand parc d'artillerie » et s'engager dans une véritable bataille en faveur des universités. Dans son *Coup d'œil sur les universités et le mode d'instruction publique de l'Allemagne protestante, en particulier du royaume de Westphalie*, écrit en 1808 et précédé d'une dédicace au roi Jérôme, Villers relève le caractère essentiel des différences entre les peuples et plaide la cause d'une compréhension approfondie entre la France et l'Allemagne. Il esquisse le système d'éducation et d'instruction publique de l'Allemagne protestante, notamment l'organisation de l'université de Göttingen dont il cherche à faire comprendre l'importance et le prestige au niveau européen. Dans son analyse F. MEIER¹⁰ montre que Villers s'est identifié à son image idéalisée de l'Allemagne et replace son écrit dans le débat en cours à l'époque sur la fonction de l'université, dont le modèle français s'opposera aux idées fondamentales de Humboldt sur l'homme intérieur.

Villers et la littérature

La conception idéalisée de l'amour allemand présentée par Villers dans son essai de 1806 *Sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et les allemands traitent l'amour*, qu'il oppose à la tradition du roman galant français dans le but de donner une nouvelle orientation à la littérature française, prend sa source dans la haute estime qu'il a pour la philosophie et la religion allemandes, exprimée dès son *Essai sur l'esprit et l'influence de la Réformation de Luther* de 1804. Les Allemands n'ayant jamais eu à subir la « tyrannie d'une capitale et de la cour », tous les aspects mondains et artificiels, les questions de goût et de courtoisie leur sont étrangers. Villers dresse un bilan dans lequel les violences de la Révolution française sont interprétées comme la conséquence d'un très ancien matérialisme mettant l'accent sur le plaisir et sur le corps, en contraste avec la culture allemande centrée sur l'âme et la vertu. S. ARDISSON¹¹ s'interroge sur les formes que prend selon Villers l'amour en Allemagne, en particulier celles qu'il retrouve chez Dorothea von Rodde-Schlözer, première Allemande à être titulaire d'un doctorat en philosophie, qu'il admirait et qui joua un rôle non négligeable dans sa vie.

¹⁰ Franziska Meier (U. Göttingen), « Villers, sauveur de l'université de Göttingen ».

¹¹ Susanne Ardisson (Berlin), « L'amour allemand, un amour protestant ? Réflexions sur Luther, Charles de Villers et Dorothea Rodde ».

M.-E. PLAGNOL¹² a étudié deux des trois pièces de Villers, manuscrits autographes inédits conservés dans le fonds Villers de la bibliothèque nationale et universitaire de Hambourg : *Isulte et Lénoncourt ou les Preux chevaliers*, comédie héroïque, sans date, dont l'action se situe à Boulay vers 1490 ; *Les Frères rivaux*, tragédie, 1787 ; *Ajax, fils d'O lée*, tragédie, datant de 1791, pour montrer à la fois les débuts littéraires et mondains d'un auteur et les pratiques de sociabilité de l'époque dans un lieu précis, Boulay, ville natale de l'auteur. Recoupant les informations que l'on possède entre les informations sur la pratique amateur de Villers dans le cadre du théâtre de société et les premiers textes théâtraux que l'on a conservés, elle se demande si ces textes étaient destinés à des scènes privées ou s'ils sont des premiers essais littéraires d'un auteur qui en avait soumis certains pour examen à La Harpe.

La culture franco-allemande de Villers

Friedemann PESTEL¹³ illustre dans son exposé le parcours de Villers lors de son émigration par celui d'un autre émigré, Auguste Duvau (1771–1831), qui passa la plupart de ses années d'exil à Weimar. Il montre comment la proximité des classiques de Weimar ainsi que l'infrastructure culturelle de ce petit Etat lui donnèrent l'impulsion pour de nombreuses activités de transfert (traduction, enseignement, publications). Contrairement à beaucoup d'émigrés qui n'ont rien appris, Duvau sut, comme Villers, profiter de sa situation pour se cultiver. Son excellente connaissance de la langue lui permit d'entretenir une correspondance avec ses contemporains allemands et, après son retour en France en 1802, de présenter à un public allemand ses impressions sur la France postrévolutionnaire. Dans la comparaison entre Villers et Duvau, F. Pestel souligne l'importance des lieux où ils vécurent ainsi que l'influence des conditions d'exil sur les parcours d'émigration et les activités de transfert, les cultures nationales gardant leur fonction d'orientation. La différence des réactions de Villers et de Duvau envers la France postrévolutionnaire permet de saisir l'exil dans sa dynamique et de comprendre les options qui s'offraient aux émigrants pour trouver leur place entre les deux espaces culturels.

¹² Marie-Emmanuelle Plagnol (U. Créteil), « Villers : entre théâtre de société et premiers essais dramatiques ».

¹³ Friedemann Pestel (U. Freiburg et Wien), « De ce côté-là, l'émigration m'est devenue chère : Auguste Duvau, médiateur-émigré franco-allemand ».

L'étude de K. KLOOCKE¹⁴ se propose de montrer que l'amitié entre Villers et Constant est fondée non seulement sur les rapports bien connus qui résultent des rencontres fréquentes depuis le séjour à Metz, soit à Paris, soit à Göttingen, mais sur leurs théories scientifiques. Villers et Constant construisent, en adoptant une philosophie du progrès et une philosophie de l'individualité en tant qu'instance morale autonome, une théorie en puissance cohérente pour exploiter le vaste champ des sciences humaines. Cela présuppose une érudition impressionnante et une connaissance des tendances nouvelles des recherches historiques et littéraires ainsi qu'une maîtrise remarquable de la tradition « littéraire » depuis l'antiquité. Une comparaison de plusieurs aspects de leurs théories tente de justifier l'hypothèse selon laquelle on peut découvrir dans leurs écrits l'exemple d'une approche scientifique moderne des études de l'homme.

Villers dans sa correspondance

Le 17 février 1810, Charles de Villers adresse à son collègue Blumenbach une lettre dans laquelle il lui fait part non seulement de la situation délicate où se trouve sa sœur, pour qui il espère obtenir son intervention, mais insère aussi des réflexions critiques sur ses tentatives de rapprochement entre la culture germanique et la culture française, qu'il définit comme « *ein mühsames, grol-lerregendes und wenig belohnendes Geschäft* ». Cette lettre ainsi que celles encore inédites conservées dans les archives de la bibliothèque de Göttingen, s'inscrivent dans la même veine que les nombreuses autres lettres à travers lesquelles Villers présente ses projets à ses différents interlocuteurs dans le but de s'attacher leur possible soutien. Cette correspondance multiple impose ainsi à son auteur un travail sans cesse renouvelé de réécriture d'un même texte ou d'une même idée. En tenant compte du rôle particulier de Charles de Villers comme point de contact entre deux cultures, F. BAUR¹⁵ examine cette correspondance inédite en soulevant quelques questions abordées sous l'angle de l'autoréflexion critique de l'auteur et analysées à la lumière du reste de la correspondance déjà publié.

H.-U. SEIFERT¹⁶ a présenté la correspondance de Villers avec le bibliothécaire trévirois Johann Hugo Wyttenbach. Les cinq lettres qui en subsistent

¹⁴ Kurt Kloocke (U. Tübingen), « Benjamin Constant et Charles de Villers, ou les Dioscures philosophes ».

¹⁵ Freya Baur (U. Göttingen), « Charles de Villers et la République des Lettres franco-allemande d'après sa correspondance inédite ».

¹⁶ Hans-Ulrich Seifert (U. Trier), « Villers et Wyttenbach ».

laissent entrevoir des points de convergence surprenants. Wytttenbach, imbu de vertus républicaines et démocratiques, tout comme Villers, jusqu'à sa fin monarchiste convaincu, font preuve d'un kantisme messianique, s'avèrent de plus en plus sceptiques à l'égard de Napoléon et se retirent dans l'érudition de leurs académies ou cénacles littéraires. S'y joint un esprit de serviabilité aussi prononcé chez l'un que chez l'autre des deux correspondants, qui fait de Villers le Français de prédilection des intellectuels allemands entre 1804 et 1815 et de Wytttenbach un intellectuel recherché de tous ceux qui s'intéressent aux trésors accumulés dans la bibliothèque qu'il dirige depuis sa création par l'administration française à la fin du XVIII^e siècle. Chacun à sa manière fait preuve d'un désenchantement croissant associé à la perception du déclin des idées des Lumières chez Wytttenbach et à l'échec de ses projets de médiation chez Villers.

S'appuyant sur ce qui reste de la correspondance entre Villers et Jean-Baptiste-Antoine Suard, né en 1832 et décédé en 1817, la même année que Mme de Staël dont il était un ami, Eric FRANCALANZA¹⁷ brosse un portrait de leurs relations et échanges littéraires. Villers fit probablement la connaissance de Suard, peut-être par l'intermédiaire de leur ami commun Stapfer, quand il arriva à Paris en 1801 avec sa *Philosophie de Kant*. Ses articles dans le *Spectateur du nord* l'avaient fait connaître en France et mis en contact avec ces réseaux intellectuels qui gravitent autour des *Archives littéraires de l'Europe* et du *Publiciste*. Certains articles parus dans le *Spectateur* et le *Publiciste* témoignent de l'échange et de la communauté d'idées entre les deux hommes qui s'estimaient mutuellement. Esprit ouvert et cosmopolite, Suard était un de ces Français tels que les rêvait Villers pour accueillir sans préjugés des idées nouvelles et les diffuser au sein de la République des Lettres.

Villers et Metz

Les lettres adressées par Christophe-Gabriel Collignon, dit Collignon aîné, imprimeur et libraire à Metz, à Charles de Villers et conservées à la bibliothèque nationale et universitaire de Hambourg – dont sont hélas absentes les réponses de Villers – fourmillent de renseignements biographiques, bibliographiques et historiques sur les échanges entre un libraire entrepreneur, à l'enseigne duquel plusieurs œuvres majeures du littérateur ont été publiées, et un auteur associé de près ou de loin à bien d'autres travaux que ceux identifiés par leur page de titre comme étant issus des presses messines.

¹⁷ Eric Francalanza (U. Brest), « Villers et Suard ».

Ces missives, dont le ton amical et chaleureux ne s'apparente guère à celui de la correspondance commerciale, présentent donc le double mérite d'éclairer d'abord le métier d'imprimeur-libraire dans une ville de province, certes, mais en contact avec une partie non négligeable de l'Europe, et ensuite de faire mieux connaître un littérateur dont les préoccupations intellectuelles transparaissent notamment dans les livres qu'il acquiert auprès de son éditeur et qu'il se fait expédier à Lübeck. S'appuyant sur ce corpus, P. HOCH¹⁸ met en évidence la place de Collignon et de ses prédécesseurs dans l'histoire de la librairie à Metz et précise la nature et l'étendue de la collaboration entre les deux hommes.

Bien que le nom de Charles de Villers soit indissociablement lié à celui de Mme de Staël et à la genèse de son ouvrage *De l'Allemagne*, les circonstances de leur unique rencontre à Metz à l'automne 1803 – en particulier son aspect psychologique – n'ont pas été jusqu'ici suffisamment étudiées, quand elles ne sont pas tout simplement occultées. En contact épistolaire depuis plus d'un an, ils attendaient beaucoup l'un et l'autre d'une entrevue que l'ordre d'exil touchant Mme de Staël les avait obligés d'avancer. Le plus souvent on n'a voulu y voir qu'un épisode dans la vie de celle-ci et en Villers uniquement un de ses nombreux informateurs. En fait les enjeux étaient plus importants pour l'un et l'autre dans ce véritable « drame » qui s'est déroulé pendant ces 13 jours. A travers une lecture attentive de la correspondance qu'ils ont échangée de 1802 à 1814, avant et après leur rencontre à Metz, ainsi que des lettres adressées à leurs proches et amis durant cette période, M. BERNARD¹⁹ montre l'impact de ce « moment psychologique » sur les protagonistes de ce drame, pour mettre en lumière ses répercussions sur la genèse de *De l'Allemagne*, dont Villers apparaît comme le père intellectuel.

Après-colloque

Deux manifestations d'ordre artistique ont accompagné ce colloque. Lors de la réception à la mairie le premier soir, des escrimeurs de l'association Quinte-Septime ont illustré par le verbe et l'épée les combats de Villers contre les critiques de son temps, qui l'attaquaient violemment dans différents journaux. Après la dernière communication deux comédiens professionnels ont lu des passages choisis de la correspondance entre Villers et Mme de Staël, entrecoupés d'intermèdes musicaux. Enfin les participants sont allés visiter ce qui était à l'époque l'« Hôtel de Pont-à-Mousson » (aujourd'hui Hôtel de

¹⁸ Philippe Hoch (Académie nationale de Metz), « Villers et Collignon ».

¹⁹ Monique Bernard (U. Göttingen), « Le drame de Metz. Villers et Madame de Staël ».

la cathédrale) où logeaient Villers et Mme de Staël avec leurs proches lors de leur unique et orageuse rencontre en 1803.

Les activités du lendemain ont permis à ceux qui étaient encore présents de profiter d'une visite guidée du vieux Boulay avec la maison natale de Charles de Villers, et de prendre connaissance de l'exposition, conçue par Nicolas Brucker et Monique Bernard, présentant de nombreux documents illustrant la vie et l'action de Charles de Villers.

A la suite de cette rencontre, riche en échanges et en suggestions de toute sorte, les participants, à l'initiative de Hans-Ulrich Seifert, envisagent de créer un site internet consacré à Charles de Villers, qui ferait l'inventaire de toutes les lettres disponibles, rassemblerait les informations susceptibles d'intéresser un vaste public et permettrait aux chercheurs d'y trouver des documents et d'y publier leurs travaux sur le sujet. Kurt Kloocke propose de lancer une édition des œuvres complètes de Charles de Villers afin de sortir définitivement de son demi-oubli ce médiateur trop souvent méconnu et Monique Bernard est sollicitée pour écrire une biographie.

Les actes du colloque, enrichis probablement de documents inédits, seront publiés dans le courant de l'année 2016.

Tagungsbericht „Schnittstelle(n) (der) Philologie“

Luca Melchior, Johannes Mücke und Verena Schwägerl-Melchior (Graz)

ZUSAMMENFASSUNG: Die Sektion „Schnittstelle(n) (der) Philologie“ fand anlässlich des 9. Kongresses des Frankoromanistenverbandes „Schnittstellen/Interfaces“ (24. – 27. September 2014) an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster unter der Leitung von Luca Melchior, Johannes Mücke und Verena Schwägerl-Melchior statt. Die Vorträge und die sich anschließenden Diskussionen beleuchteten das Sektionsthema aus verschiedenen Perspektiven. Die Sektionsbeschreibung findet sich online.¹

SCHLAGWÖRTER: Tagungsbericht; Fachgeschichte; Romanistik; Philologie; Schnittstelle

Ein Impulsreferat zu Beginn der Sektionsarbeit (Verena SCHWÄGERL-MELCHIOR) zeigte das Potential des Begriffs der „Schnittstelle“ für die interdisziplinäre Auseinandersetzung mit (*per se* interdisziplinärer) Fachgeschichte, insbesondere mit Blick auf das für die Ausdifferenzierung der Philologien entscheidende 19. Jahrhundert, auf. Der bereits zeitgenössisch mehrere Lesarten zulassende Begriff der „Philologie“ wurde anhand von mehreren Zitaten Hugo Schuchardts und anderer Wissenschaftler problematisiert. Davon ausgehend wurden die wichtigsten im 19. Jahrhundert feststellbaren Verschiebungen, Ausdifferenzierungen und Verschränkungen unterschiedlicher Wissenschaftsbereiche skizziert, um im Anschluss die für die Sektionsarbeit maßgebliche Verknüpfung der Begriffe „Schnittstelle“ und „Philologie“ zu illustrieren, die sich auf drei Leitfragen synthetisieren ließ: Inwieweit kann Philologie – als Methode, als Disziplin, als Namensgeber für universitäre Fächer, als Oberbegriff – eine interdisziplinäre Schnittstelle im ausgehenden 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts

⁰ Verena Schwägerl-Melchior und Johannes Mücke sind im FWF-Projekt „Netzwerk des Wissens“ (Projektnummer P 24400-G15) beim Institut für Sprachwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz unter der Leitung von Prof. Bernhard Hurch tätig, das sich der Aufarbeitung der Materialien aus dem Nachlass Hugo Schuchardts widmet (<http://schuchardt.uni-graz.at>). Auch Luca Melchior trug in den letzten Jahren als externer Mitarbeiter zahlreiche Editions- und Forschungsarbeiten zum Thema bei.

¹ https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/romanistik/bauer-funke/140319_sektionen-m__nster_2014.pdf, 21–22.

bilden? Handelt es sich historisch gesehen bei Überschneidungen in Grenzbereichen zwischen Literatur- und Sprachwissenschaft und zwischen den Einzelphilologien schon um interdisziplinäre literatur- und sprachwissenschaftliche Schnittstellen? Oder um Schnittstellen zwischen Einzelphilologien bzw. noch um intradisziplinäre Schnittstellen der Philologie? Inwieweit war und ist Philologie damals wie heute für die Sprach- und Literaturwissenschaften sowie für die Einzelphilologien noch eine Schnittstelle im Sinne eines verbindenden und auch fächer- und disziplinenübergreifend identitätsstiftenden Elements?

Im ersten Vortrag der Sektion „Philologie im Blindflug — ein Zwischenruf!“ ging Wulf OESTERREICHER (München) zunächst auf die wichtige Unterscheidung zwischen *wissenschaftlichen Disziplinen* und *Fächern* ein und wies dabei auf das Fehlen einer „wissenschaftstheoretischen Reflexion über die sprachtheoretisch dimensionierten gegenstandsbezogenen Grundlagen der Disziplin ‚Sprachwissenschaft‘, auf ihre metatheoretischen Optionen in Methodologie und Präsentationstheorie sowie auf die intradisziplinären sachbezogenen Gliederungen der Linguistik“ hin. Als einen nötigen Schritt zur Überwindung der aufgezeigten Missstände nannte Oesterreicher in der Folge für die Linguistik die „Herausarbeitung des *paradigmatischen Kerns der Disziplin*“, welche erst eine richtige Konzeptualisierung von intra- und interdisziplinären Optionen ermöglicht habe, und stellte einen auf Coserius *Drei-Ebenen-Modell* des Sprachlichen beruhenden Vorschlag zur Eingrenzung des „die Sprachwissenschaft konstituierende[n] umfassende[n] *Formalobjekt[s]*“ vor, welches als Verbindungsglied intradisziplinärer Partialisierungen besteht. Nach einer kurzen Darstellung der Bedeutung der ‚Linguistik‘ und der ‚Literaturwissenschaft‘ als ‚Zentralbereiche der Philologien‘ wies Oesterreicher abschließend auf die Wichtigkeit der klaren Gegenstandsbestimmung der Disziplin Sprachwissenschaft für erfolgreiche, den Kern der Linguistik im Blick behaltende, interdisziplinäre und fächerübergreifende Kooperationen – eine „*reflexive Interdisziplinarität*“ – hin.

In ihrer Präsentation „Die gemeinsamen Anfänge der ‚Modernen‘: Zur (Be-)Gründung der ‚neusprachlichen Philologien‘ im 19. Jahrhundert“ ging Ursula SCHAEFER (Dresden/Freiburg) auf die frühe Phase der Philologie moderner Fremdsprachen im 19. Jahrhundert ein. Die Beschäftigung etwa mit dem Französischen und dem Englischen fand zunächst unter dem gemeinsamen Dach der ‚Neuphilologie‘ oder ‚neueren Philologie‘ statt, die sich dadurch von der klassischen, altsprachlichen Philologie des Lateini-

schen oder Altgriechischen unterschied, dass sie sprachforscherische und handfeste bildungspolitische Motive miteinander verband. Mit der wachsenden Nachfrage nach Lehrkräften für den Fremdsprachenunterricht an den Schulen kam zumindest im deutschsprachigen Raum der ‚Neuphilologie‘ auch berufsbildende Funktion zu. Nichtsdestotrotz geschah dies gleichzeitig mit dem allgemeinen wissenschaftlichen Aufschwung in den philologischen Fächern im 19. Jahrhundert, der zur fachlichen und disziplinären Ausdifferenzierung, zur fortschreitenden Institutionalisierung und zur allgemeinen Professionalisierung der sprachbezogenen Wissenschaft führte. Im Spannungsfeld „zwischen den extern bildungspolitischen Motiven und der sich zuerst zögernd herausbildenden wissenschaftlichen Profilierung dieser Disziplinen“, so Schaefer, kam es schließlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Trennung von romanischer und englischer Philologie bzw. Romanistik und Anglistik, wie sie noch heute in der deutschen Universitätslandschaft zu finden ist.

Mit ihrem Beitrag „Zwischen Transzendenz und Positivismus: Friedrich Diez und die Anfänge der Romanischen Philologie als ‚moderne‘ Wissenschaft“ intendierte Johanna WOLF (Salzburg), einen Blick auf Friedrich Diez, den „Begründer der romanischen Philologie“ zu werfen, der möglichst frei von jeglicher Versuchung einer ex-post Interpretation und den Gefahren einer invertierten Teleologie ist. Sie setzte eine mehrdimensionale Analyse, welche die Ideen und Konzepte, die den Rahmen für die Entstehung der romanischen Philologie bildeten, berücksichtigt, als notwendige Anforderung an die historiographische Rekonstruktion an. Sie versuchte am Beispiel des Werks Diez’ die Entstehung und Entwicklung der romanischen Philologie in ihrer Anfangsphase als einen Spannungsprozess zwischen der kantischen Philosophie und der daraus entstehenden Hermeneutik einerseits und den sich in der Wissenschaft allmählich durchsetzenden positivistischen Gedanken andererseits darzustellen, die sich in der Alternanz unterschiedlicher sich kreuzender Diskurse, welche dominant wurden oder verschwanden, widerspiegelt. Die Vielfalt der Einflüsse, die sich darin zeigen, kann, so Wolf, als Erklärungsansatz für die unterschiedlichen gegenwärtigen Konzeptionen der romanischen Philologie gesehen werden.

Silvio MOREIRA DE SOUSA (Graz) und Philipp KRÄMER (Potsdam) beleuchteten in ihrem Beitrag „Le triangle de la créolistique du XIX^e siècle: Rapports textuels et intellectuels entre les créolistes français, portugais et germano-autrichiens“ die zahlreichen Verbindungen, die sich zwischen den französi-

schen und portugiesischen Kreolisten sowie dem Vorreiter der Kreolistik im deutschsprachigen Raum Hugo Schuchardt im 19. Jahrhundert etablierten. Hierbei wurde zunächst das Korrespondenznetzwerk in den Blick genommen, danach wurden aber auch andere textuell-diskursive Zusammenhänge illustriert und schließlich insbesondere anhand der ideologischen Ausrichtung der unterschiedlichen Autoren und der von ihnen vertretenen Thesen epistemologische Aspekte in den Blick genommen. Die gemeinsame und verknüpfte Betrachtung der verschiedenen „nationalen“ Traditionen der Kreolistik deckte mannigfache Beziehungen und Wechselwirkungen zwischen einzelnen Akteuren und Gruppen von Akteuren auf.

Pierre SWIGGERS (Leuven/Louvain) bot mit seinem Vortrag „Plaque tournante et regards croisés: la linguistique européenne orchestrée depuis la Villa Malwine“ methodologische und terminologische Überlegungen für die Fachgeschichtsschreibung. Zunächst unterschied er zwischen den Ebenen der „realités linguistiques“ als „living floor“, der „pratiques et réflexions“, welche die Geschichte der Linguistik bilden einerseits, und der beschreibenden und interpretativen Historiographie der Disziplin andererseits, welche wiederum auf dokumentarischen Grundlagen („épihistoriographie“ in den Worten Swiggers), aber auch auf einem theoretischen Referenzrahmen („métahistoriographie“) basiert. Er plädierte für eine soziologische und anthropologische Ausrichtung der Fachhistoriographie, die sich von einer bloßen thetischen Perspektive befreit. Danach bot er konkrete Einblicke in die fachhistoriographische Arbeit: Nachdem er auf die Mehrdimensionalität der Korrespondenzen zwischen Wissenschaftlern und ihrer Funktionen hingewiesen hatte, illustrierte er am Beispiel von Hugo Schuchardt vor dem sprachwissenschaftlichen und politischen Hintergrund der Zeit – mit der Infragestellung des junggrammatischen Modells, der Öffnung gegenüber der Soziologie und mit dem ersten Herauskommen der Konzepte von „System“ und „Struktur“ einerseits, den politischen Spannungen und kriegerischen Auseinandersetzungen in Europa zwischen 1848 und 1930 andererseits – einige wichtige Schnittstellen, insbesondere das komplexe Verhältnis Schuchardts zu Frankreich und seine Beziehung zu Meillet. Hier lenkte er den Blick insbesondere auf die Diskussion zwischen den beiden Linguisten über die Frage nach der Sprachverwandschaft, die sich nicht nur in der Korrespondenz manifestiert, sondern auch durch gegenseitige Rezeption und Bezugnahmen bezeugt wird.

Eine wenig bekannte Figur der Fachgeschichte beleuchtete Harald VÖLKER (Zürich) in seinem Vortrag „Charles Bonnier, philologue et socialiste“. Nach der Vorstellung einzelner Quellen zum Leben Bonniers, durch die bereits dessen wissenschaftlichen und politischen Interessen aufgezeigt wurden, illustrierte Völker Bonniers verhindertes akademisches Fortkommen nach der Ablehnung seiner Dissertation durch Paul Meyer. Die von Bonnier angemerkte Divergenz zwischen gesprochenen *patois* und *scriptae* der „chartes médiévales“ wurde, wie Völker ausführte, erst sehr viel später wissenschaftlich anerkannt, sie stand damals nicht im Einklang mit der Auffassung Meyers. Im Anschluss an diese Darstellung von „Bonnier philologue et linguiste“ warf Völker Licht auf „Bonnier wagnérien“, dessen Rolle für die Wagner-Rezeption in Frankreich, und „Bonnier socialiste“, dessen politische Positionierung im Rahmen der sozialistischen Bewegung. Abschließend verknüpfte er die verschiedenen biographischen Fäden, um der Frage nachzugehen, ob diese durch ein gemeinsames Leitmotiv zusammen gehalten wurden.

In seinem Vortrag „Einblicke ins Privatarchiv Carlo Tagliavini. Einige wissenschaftsgeschichtliche Ergebnisse“ präsentierte Elton PRIFTI (Mannheim) ausgewählte Aspekte seiner Arbeit mit Materialien aus dem Nachlass des italienischen Sprachwissenschaftlers Carlo Tagliavini. Nachdem er die reichen Bestände des Privatarchivs und einige bereits erfolgte bzw. beabsichtigte Analyse- und Publikationsprojekte kurz vorgestellt hatte, illustrierte Prifti anhand von unterschiedlichen Materialtypen (Notizbücher, Briefwechsel, Manuskripte) einige wichtige Gesichtspunkte des Werks von Tagliavini, dessen wissenschaftlichem und privatem Netzwerk sowie seiner Arbeitsweise. Durch die Analyse des Wirkens einer zentralen Figur der europäischen Sprachwissenschaft des 20. Jh. konnte Prifti beispielhaft Momente einer vor allem für die Rumänistik und Balkanologie wichtigen Entfaltungsphase rekonstruieren. Darüber hinaus präsentierte Prifti auch methodologisch-theoretische Überlegungen zur Arbeit mit Archiv- und Nachlassmaterialien für die Rekonstruktion interner und externer Faktoren, die die Entwicklung der Disziplin maßgeblich beeinflussten, wobei er den Fokus „auf die Interdisziplinarität“ legte, wie Prifti selbst betonte.

Bernhard HURCH (Graz) erläuterte in seinem Beitrag „Vascoromanica: Eine Reprise. Zur Rolle des Baskischen im 19. Jahrhundert und danach“, inwiefern einzelne Sprachforschende die fachlichen und disziplinären Grenzen der Romanistik immer wieder durch ihre eigenen Forschungsinteressen

verschoben. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Baskischen im Verhältnis zu allgemeiner Linguistik und Romanistik ist hierbei exemplarisch. In einem weiten Bogen von Humboldt zu Schuchardt ging Hurch der Fachgeschichte der Baskologie im 19. Jahrhundert nach und zeigte dabei, wie zahlreich und individuell die verschiedenen Ansätze zur Untersuchung der baskischen Sprache vor allem im deutschsprachigen Raum waren. Die Veränderungen im wissenschaftlichen Kommunikationssystem, der Einfluss von Informationsvermittlung durch Postsystem und Zeitschriftengründungen bei einer gleichzeitig bleibenden ‚gefühlten Exotik‘ des Baskenlandes im übrigen Europa führten am Ende des Jahrhunderts in eine neue, wissenschaftlich fundierte Untersuchung des Baskischen. „Es war ein großes Verdienst Hugo Schuchardts, nicht immer als solches erkannt, das Baskische in die Romanistik geholt, oder zumindest die Romanistik ans Baskische herangeführt zu haben“, resümierte Hurch.

Die Beiträge der Sektion erfüllten in ihrer inhaltlichen Spannweite ein bereits von Schwägerl-Melchior im Impulsreferat für die Sektionsarbeit skizziertes Anliegen, indem sie Schnittstellen der Philologie unterschiedlichster Natur aufdeckten: Personen, Methoden und Theorien, Gegenstände, Publikationsorgane und -formen, Institutionen sowie geographische, politische und sprachliche Einheiten und Grenzen. Diese fungierten als inter- bzw. intradisziplinäre Verbindungsglieder zwischen „der“ Philologie und anderen Wissenschaften bzw. zwischen „der“ Philologie und den sich daraus etablierenden Disziplinen Sprachwissenschaft, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft, zwischen „der“ Philologie und den Einzelphilologien, zwischen verschiedenen Einzelphilologien, sowie zwischen diesen und anderen Wissenschaften.

Entfallen mussten leider die geplanten Präsentationen von Klaus GRÜBL (München) zum Thema „Gaston Paris, Hermann Suchier und das ‚Französische‘: zur Konstruktion eines nationalphilologischen Mythos im deutsch-französischen Wissenschaftstransfer des 19. Jahrhunderts“, von Rainer SCHLÖSSER (Jena) zum Thema „Schnittstelle Mittelmeer“ sowie von Maria SELIG (Regensburg) zum Thema „Grimm und Diez oder: Philosophische Spekulation, emphatischer Historismus und empirische Methode“.

Eine Open-Access-Sammelpublikation der Sektion wird derzeit geplant.

Ars legendi

Sprache ohne Kultur?	395
Zur Kompetenzorientierung in den Fremdsprachen (am Beispiel des Französisch- unterrichts in Österreich)	
Monika Neuhofer	
Die schönste Schule der Welt	413
Christine Michler	

Sprache ohne Kultur?

Zur Kompetenzorientierung in den Fremdsprachen (am Beispiel des Französischunterrichts in Österreich)

Monika Neuhofer (Salzburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Beitrag betrachtet die Auswirkungen der Kompetenzorientierung im Fremdsprachenunterricht und stellt die Frage nach der Aufgabe von Fremdsprachen im Kontext einer humanistisch orientierten Allgemeinbildung. Postuliert wird, dass eine ausschließliche Ausrichtung am Kompetenzparadigma bildende Inhalte verflacht oder sogar ausschließt, Sprache entkulturalisiert sowie entpolitisiert. Die Beobachtungen verdanken sich der schulischen Praxis an einem österreichischen Gymnasium und nehmen explizit auf die Veränderungen im Rahmen der neuen kompetenzorientierten Reifeprüfung in Österreich Bezug.

SCHLAGWÖRTER: Kompetenzorientierung; Bildung; Französischunterricht; neue Reifeprüfung; österreichische Matura; Literaturunterricht

1. Neue versus alte Reifeprüfung

Anfang Mai dieses Jahres wurde in Österreich erstmals flächendeckend an allen Gymnasien¹ die neue Reifeprüfung durchgeführt. Diese Form der kompetenzorientierten Matura sieht nunmehr zentrale Klausuren im schrift-

⁰ Ich danke den Peer Reviewern für die Rückmeldungen zum Artikel. Der Beitrag spiegelt eine schulische Sichtweise wider und verfolgt das Ziel, über bildungspolitische Maßnahmen und die Auswirkungen von Bildungsreformen zu diskutieren. Für die Fremdsprachendidaktik kann ein solche Herangehensweise bestenfalls indirekt Impulse liefern. Mein Dank gilt Wolfram Aichinger von der Universität Wien, dessen Beitrag *Zur Abschaffung der Literatur an Schule und Universität*, *Romanische Studien* 2 (2015): 261–70, <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/28>, diesen Artikel angeregt und einen regen Gedankenaustausch nach sich gezogen hat.

¹ In Österreich lautet die offizielle Bezeichnung für diesen Schultyp „Allgemeinbildende Höhere Schule“ (AHS). Er umfasst zumeist eine vierjährige Unterstufe (= Sekundarstufe I) sowie eine vierjährige Oberstufe (= Sekundarstufe II). Französisch wird üblicherweise als zweite lebende Fremdsprache, in manchen Fällen über sechs Jahre, häufiger nur in der Oberstufe, d. h. über vier Jahre gelehrt. Das Gymnasium, in dem ich unterrichte und das als Beispiel für die Ausführungen in diesem Artikel dient, ist ein Wirtschaftskundliches Realgymnasium (WRG). Französisch wird dort wahlweise neben Latein und Spanisch ausschließlich in der Oberstufe angeboten. Das WRG schließt wie jede AHS mit der Reifeprüfung, die in Ös-

lichen Teil und schulspezifische Prüfungen nach genauen Vorgaben im mündlichen Bereich vor.² Auf der Internetseite des für die Konzeption der neuen Matura zuständigen Bundesinstituts für Bildungsforschung, Innovation und Entwicklung des österreichischen Schulwesens (*bifie*) werden die Leitgedanken des Konzepts formuliert. Demzufolge

gewährleiste die neue Reifeprüfung unter anderem höchstmögliche Transparenz und Vergleichbarkeit der Prüfungsanforderungen, Objektivität, Vergleichbarkeit und somit Fairness der Beurteilungsverfahren, die nachhaltige Absicherung von Kompetenzen.³

Neben Zielen wie Transparenz, Vergleichbarkeit und Objektivität ist es insbesondere der Begriff der Kompetenz, der im Zentrum der Prüfungsreform steht. Das heißt, die neue Matura orientiert sich inhaltlich weniger an dem, was Schüler wissen oder gelernt haben sollen, als an den Kompetenzen⁴, über

reich „Matura“ genannt wird, ab. Um die seit 2015 verbindliche – kompetenzorientierte – Form des Examens von der bisherigen Matura abzugrenzen, wird nunmehr verstärkt von „Neuer Reifeprüfung“ gesprochen. Der in Österreich stark nachgefragte Schultyp der „Berufsbildenden Mittleren und Höheren Schulen“ (BMHS) bleibt in diesem Artikel unberücksichtigt. Zum Bildungswesen in Österreich siehe die Internetseite des Bundesministeriums für Bildung und Frauen (BMBF): <https://www.bmbf.gv.at/schulen/bw/index.html>.

² Hinzu kommt als drittes Element (bzw. „erste Säule“) der neuen Reifeprüfung die so genannte „vorwissenschaftliche Arbeit“ (VWA). Zu den drei Säulen, auf denen die neue Reifeprüfung basiert, siehe: <https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/ba/reifepruefung.html>.

³ <https://www.bifie.at/srdp>.

⁴ Der vorliegende Artikel erhebt nicht den Anspruch, einen theoretischen Beitrag zum Diskurs der Kompetenzorientierung in der Fremdsprachendidaktik zu leisten. Es geht lediglich darum, die konkreten Auswirkungen der Kompetenzorientierung in der schulischen Praxis sichtbar zu machen. Zu diesem Zweck sei auf die Definition des Begriffs „Kompetenzen“ nach Franz Weinert verwiesen, auf die sich die österreichische Bildungsreform gemeinhin beruft. Demzufolge sind Kompetenzen „die bei Individuen verfügbaren oder durch sie erlernbaren kognitiven Fähigkeiten und Fertigkeiten, um bestimmte Probleme zu lösen, sowie die damit verbundenen motivationalen und sozialen Bereitschaften und Fähigkeiten, um die Problemlösung in variablen Situationen erfolgreich und verantwortungsvoll nutzen zu können.“ Siehe dazu beispielsweise den Eintrag auf der Internetseite des Ministeriums: https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/ba/reifepruefung.html#heading_Was_sind_Kompetenzen_. Für eine weiterführende Begriffsdiskussion sowie speziell zur Kompetenzorientierung im Französischunterricht vgl. u. a. Daniela Caspari, „Kompetenzorientierter Französischunterricht. Zentrale Prinzipien und ihre Konsequenzen für die Planung von Unterricht“, *französisch heute* 40, Nr. 2 (2009): 73–8; Eynar Leupold, „Kompetenzorientiert Französisch lehren und lernen – und alles bleibt beim Alten?“, *französisch heute* 41, Nr. 2 (2010): 57–62; Barbara Schmenk, „Mode, Mythos, Möglichkeiten: das Lernziel kommunikative Kompetenz heute“, *Zeitschrift für Fremdsprachenforschung* 16, Nr. 1 (2005): 57–87; Michael Legutke, Hrsg., *Kommunikative Kompetenz als fremdsprachendidaktische Vision* (Tübingen: Narr, 2008).

welche die Schüler am Ende ihrer Schullaufbahn verfügen sollen. Was bedeutet das konkret für die Reifeprüfung in den Fremdsprachen, respektive in den zweiten lebenden Fremdsprachen, als die die romanischen Sprachen, allen voran Französisch, zunehmend häufiger auch Spanisch, in Österreich normalerweise unterrichtet werden?

Bis vor Kurzem war es üblich, die schriftliche Matura in Form eines längeren Essays (350–400 Wörter) sowie zweier kürzerer Texte (2 x 150–200 Wörter) abzulegen. Dafür gab es eine individuell für jede Klasse erstellte Themenliste, die sich aus den tatsächlich im Unterricht behandelten Themen ergab. Gefordert war z. B. am WRG Salzburg im Jahr 2012 ein für alle verbindlicher Essay zum Thema „Les visages de Paris“ sowie die wahlweise Behandlung der Themen „Amitié“ oder „Pauvreté – solidarité“ in Form von je zwei Kurztexten. In allen Arbeiten hatten verschiedene im Unterricht besprochene Aspekte eines Themas, die u. a. Romanen, Theaterstücken oder Filmen entnommen werden mussten, zur Sprache zu kommen. So umfasste das Thema „Amitié“ etwa auch (als einen der zwei geforderten Kurztexte) ein Porträt der Figur Momo aus Eric-Emmanuel Schmitts Roman *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*.

Der Stoff für die mündliche Reifeprüfung wurde in ein vom Schüler selbst gewähltes „Spezialgebiet“ und einen allgemein verbindlichen „Kernstoff“ aufgeteilt. Bei der Prüfung musste sowohl eine Frage zum Spezialgebiet als auch eine Frage zum Kernstoff (die wiederum aus zwei vorgelegten Fragen gewählt werden konnte) beantwortet werden. Eine solche Prüfung sah beispielsweise folgendermaßen aus:⁵ Das gewählte Spezialgebiet lautete „Tahar Ben Jelloun: *Le Racisme expliqué à ma fille*“. In ca. sieben bis acht Minuten mussten der Autor vorgestellt sowie das Buch und seine Themen präsentiert und in einen politischen Kontext gestellt werden. Insbesondere sollte dabei auch der Begriff „bouc émissaire“ erklärt und reflektiert werden. Des Weiteren konnte zwischen zwei Fragen zum Kernstoff gewählt werden, in diesem Fall: „Vivre en centre-ville / vivre en campagne“ oder „*Le petit Nicolas*“. Auch für die Beantwortung dieser Frage stand ungefähr dieselbe Zeit zur Verfügung.

Die neue Reifeprüfung in den Fremdsprachen orientiert sich nun, wie in international zum Einsatz kommenden Sprachtests üblich, an den bekannten Teilqualifikationen und den allgemein verbindlichen Sprachniveaus, wie sie seit 1998 im *Gemeinsamen europäischen Referenzrahmen* (GER) des Europa-

⁵ Das Beispiel stammt aus dem Jahr 2014 und bezieht sich wieder auf das WRG Salzburg.

rats definiert werden. Das heißt: Bei der schriftlichen, zentral erstellten Matura werden die Fertigkeiten Lesen, Hören, Sprachverwendung im Kontext und Schreiben überprüft,⁶ bei der mündlichen die Fertigkeit Sprechen (monologisch sowie dialogisch). Thematisch bleibt die Überprüfung der Sprachkompetenz im Bereich des Alltäglichen und den Schülern aus ihrer Lebenswelt Bekannten und Vertrauten.⁷ Über den Wortschatz hinaus spielen Inhalte keine Rolle, weder müssen Themen inhaltlich vertieft werden, noch brauchen Fakten gewusst oder bestimmte Texte gelesen werden. Die Neu- konzeption der Matura und die Orientierung am Leitbegriff der Kompetenz haben weitreichende Konsequenzen. Diese erschöpfen sich mitnichten in einer anderen Prüfungsform, vielmehr bedeuten sie einen veritablen Paradigmenwechsel in der Betrachtungsweise von Fremdsprachen, ja eigentlich auch in der Frage nach dem Sinn des Sprachenlernens, die frei nach Friedrich Schiller lauten könnte: Was heißt und zu welchem Ende lernt man eine Sprache?

2. Kompetenzen statt Inhalte im Lehrplan der AHS

Bereits seit der in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erfolgten kommunikativen Wende werden Fremdsprachen primär unter dem Aspekt der Kommunikationsfähigkeit gelehrt. Die bis dahin übliche Beschäftigung mit Übersetzung spielt seither kaum mehr eine Rolle. Trotz der grundsätzlichen Orientierung an der Kommunikationsfähigkeit blieb bis vor einigen Jahren aber die Vermittlung von Literatur ein erklärtes Ziel des Fremdsprachenunterrichts, zumindest im Gymnasium. So wird im früheren Lehrplan der AHS-Oberstufe aus dem Jahr 1989 als eines von vier Zielen angeführt, der Unterricht solle dazu dienen, „Kenntnisse aus ausgewählten Bereichen der Landes- und Kulturkunde Frankreichs und der übrigen französischsprachigen Länder, einschließlich Literatur“ zu vermitteln. Für das dritte und vierte Lernjahr wird dort „Verstehen authentischer Gebrauchstexte sowie literarischer Texte“ explizit als Lernziel der Teilfertigkeit Leseverstehen und Lesen genannt. Und die angeführten Lerninhalte geben im Bereich Lektüre

⁶ Die Materialien sind kurz nach dem jeweiligen Prüfungstermin alle auf der Homepage des *bifie* frei zugänglich: [https://www.bifie.at/downloads?schulfach\[\]=92](https://www.bifie.at/downloads?schulfach[]=92).

⁷ Die im Fachleitfaden für die lebenden Fremdsprachen empfohlenen Themengebiete beziehen sich ebenfalls auf den GER, für das Niveau B1 etwa werden 18 Bereiche angeführt, von 1. Familie und Freunde, 2. Wohnen und Umgebung, 3. Essen und Trinken bis 16. Medien und Kommunikation, 17. Natur, 18. Moderne Technologien. Siehe hierzu: https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/ba/reifepruefung_ahs_lflfsp.pdf?4nwt85.

genau vor: „Texte aus den Massenmedien; literarische Texte vorwiegend aus dem 20. Jahrhundert, gelegentlich Proben aus den übrigen Epochen. Mindestens eine Ganzschrift. [...] Privatlektüre in angemessenem Umfang ist zu empfehlen und zu fördern.“⁸

Im aktuell gültigen Lehrplan für die lebenden Fremdsprachen aus 2004 spielt Literatur nur mehr eine schwach wahrnehmbare Rolle. Im Vordergrund der Fremdsprachendidaktik steht nunmehr ein handlungsorientierter Ansatz, in dessen Zentrum die Ausbildung von kommunikativer Kompetenz steht. Daneben soll der fremdsprachliche Unterricht zwar auch interkulturelle Kompetenz zeitigen, der kommunikative Aspekt aber steht klar an erster Stelle. Im ersten didaktischen Grundsatz⁹ heißt es:

Dem handlungsorientierten Ansatz gemäß stellt die kommunikative Sprachkompetenz das übergeordnete Lehr- und Lernziel des Fremdsprachenunterrichts dar. Das heißt, fremdsprachliche Teilkompetenzen sind in dem Maße zu vermitteln, wie sie für erfolgreiche mündliche und schriftliche Kommunikation nötig sind.¹⁰

Um dies zu gewährleisten, sollen unter anderem möglichst vielfältige Themenbereiche und Textsorten zur Sprache kommen. In diesem Zusammenhang findet sich im Lehrplan eine Auflistung verschiedener weiterer didaktischer Grundsätze, wobei in einem dieser auch Literatur explizit erwähnt wird: „Im Sinne einer humanistisch orientierten Allgemeinbildung ist bei der thematischen Auswahl fremdsprachiger Texte auch literarischen Werken ein entsprechender Stellenwert einzuräumen.“ – Genauer wird nicht erklärt. Möglicherweise stellt dieser Hinweis ein Relikt aus einem früheren Bildungsverständnis dar, der quasi als didaktisches Feigenblatt in den gegenwärtigen Lehrplan Eingang gefunden hat. Bei genauerer Überlegung stellt die Erwähnung der „humanistisch orientierten Allgemeinbildung“ vor

⁸ Die alten Lehrpläne aus dem Jahr 1989 sind auf der Homepage des Ministeriums zugänglich. Der *Lehrplan Französisch 2* findet sich unter: https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/lp/franzenoisich2_ost.pdf?4vvnw3.

⁹ Die einzelnen Fachlehrpläne regeln neben der „Bildungs- und Lehraufgabe“ (d. h. Selbstverständnis des Gegenstandes, Hauptziele) und den „Didaktischen Grundsätzen“ vor allem den Lehrstoff. Sämtliche gültigen Lehrpläne für die AHS-Oberstufe finden sich unter: https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_ahs_oberstufe.html.

¹⁰ *Lehrplan Lebende Fremdsprache (Erste, Zweite)*, 2. Der Lehrplan findet sich auf der Homepage des Ministeriums unter: https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_ahs_os_lebende_fs_11854.pdf?4dzgm2. Dagegen bildet die Beherrschung sprachlicher Grundfertigkeiten im alten Lehrplan (1989) nur eines von vier gleichrangig angeführten Zielen (siehe: *Lehrplan Französisch 2*, 1).

dem Hintergrund der umfassenden Kompetenzorientierung nämlich ebenso einen Anachronismus dar wie die allgemeine Bildungs- und Lehraufgabe „Interkulturelle Kompetenz“ weitgehend folgenlos bleibt: Der Lehrstoff, d. h. die „verbindlichen Vorgaben, welche Lernziele die Schüler/innen erreichen sollen“,¹¹ umfasst im aktuell gültigen Lehrplan ausschließlich die Vermittlung der international standardisierten Kompetenzniveaus (A1, A2, B1 und B2). Weder wird versucht, die Bildungs- und Lehraufgabe der interkulturellen Kompetenz hier abzubilden (oder auch nur zu erwähnen), noch werden mögliche Lerninhalte (wie im alten Lehrplan) angeführt.

3. Bildung in Zeiten der Kompetenz- und Outputorientierung

Zweifellos wirken sich all diese Neuerungen auf den schulischen Unterricht aus. Immer wieder werden in der schulischen Praxis Stimmen laut – insbesondere von Proponenten der Kompetenzorientierung und der neuen Reifeprüfung –, die einmahnen, dass der Unterricht im Gymnasium natürlich auch weiterhin viel mehr umfassen solle und könne als das, was am Ende der schulischen Laufbahn überprüft werden kann. Dieser Forderung ist grundsätzlich zuzustimmen, allerdings muss diesbezüglich eingehender nachgefragt werden, was damit konkret gemeint ist. Dass sich nämlich durch eine derart gravierende Veränderung der Abschlussprüfungen keinerlei Rückkoppelungseffekt auf den Unterricht einstellen würde – zumal, wie sich gezeigt hat, ja auch bereits der Lehrplan eine Abkehr von Inhalten zugunsten einer Fokussierung auf handlungsorientierte Kompetenzen vornimmt –, ist hochgradig unwahrscheinlich und kann nicht im Sinne des Erfinders sein. Es besteht aber natürlich die reelle Gefahr, dass LehrerInnen gewissermaßen übers Ziel hinausschießen und künftig verstärkt – insbesondere wenn es Richtung Matura geht – eine Art „teaching to the test“ betreiben. Doch selbst wenn dies nicht der Fall ist, bleibt die Frage, was Fremdsprachenunterricht eigentlich leisten soll und kann.

Wie Adelheid Hu aufzeigt, hat vor allem der Gemeinsame europäische Referenzrahmen mit seiner pragmatisch-funktionalen Betrachtungsweise von Sprachen großen Einfluss auf die Vorstellungen von sprachlicher Kompetenz genommen:

Weitreichenden Einfluss hatten insbesondere die Unterteilung allgemeiner fremdsprachlicher Kompetenzen in Teilkompetenzen wie Hörverstehen

¹¹ https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_ahs_oberstufe.html.

oder Leseverstehen sowie die Niveaustufenbeschreibungen/Deskriptoren (A1–C2) für einzelne Teilkompetenzen.¹²

Auch am derzeitigen österreichischen Lehrplan für die lebenden Fremdsprachen wird dies ersichtlich, orientiert sich doch, wie bereits erwähnt, die gesamte Aufteilung des Lehrstoffes nach diesen Vorgaben. Während sich dieser nunmehr darin erschöpft, Lernziele zu formulieren, wurden im alten Lehrplan (1989) den Lernzielen noch Lerninhalte zur Seite gestellt wurden, aus denen „die Lehrkräfte auswählen und gewichten“ sollten.¹³

Mit der Kompetenzorientierung einher geht die Kompetenzmessung, d. h. die empirische Überprüfbarkeit des erreichten Niveaus. Um die erworbenen Kompetenzen messen und vergleichen zu können, wurden und werden spezifische Testformate entwickelt, welche die Teilkompetenzen voneinander isoliert überprüfen. So wird beispielsweise die Teilkompetenz Hörverstehen bei der derzeitigen Reifeprüfung mittels der Methoden „Zuordnen“, „Kurzantworten“ oder „Multiple Choice“ gemessen, die Teilkompetenz Sprechen (monologisch und dialogisch) wird mit Hilfe eines Beobachtungsbogens, der die Kriterien „Erfüllung der Aufgabenstellung“, „Flüssigkeit und Interaktion“, „Spektrum gesprochener Sprache“ sowie „Richtigkeit gesprochener Sprache“ umfasst, beurteilt.¹⁴ Sämtliche Tests sind „kriteriumsorientiert“ und können „somit als Aussagen erworbener Kompetenzen interpretiert werden.“¹⁵

¹² Adelheid Hu, „Überlegungen zum Kompetenzbegriff in der Fremdsprachendidaktik“ (o. J.): 1–7, hier 1–2, http://www.uni-saarland.de/fileadmin/user_upload/Einrichtungen/zfl/PDF_Fachdidaktik/PDF_Kolloquium_FD/Kompetenzbegriff_in_der_Fremdsprachendidaktik_Statement.pdf.

¹³ Vgl. die entsprechenden Formulierungen zum Punkt „Lehrstoff“ im aktuell gültigen Lehrplan (2004) und im alten Lehrplan (1989). Im neuen Lehrplan heißt es: „Hier wird in verbindlichen Vorgaben formuliert, welche Lernziele die Schüler/innen erreichen sollen. Die zeitliche Gewichtung und die konkrete Umsetzung der Vorgaben obliegen den Lehrkräften.“ Im alten Lehrplan hingegen steht: „geteilt [...] nach Lernzielen (was die Schüler/innen erreichen sollen) und Lerninhalten (Aufzählung möglicher Inhalte, aus denen die Lehrkräfte auswählen und die sie gewichten sollen)“.

¹⁴ Ein Überblick über die aktuell angewandten Testformate im schriftlichen Bereich findet sich unter: https://www.bifie.at/system/files/dl/srdp_lfs_testformate_14-15_ahs_2014-11-20.pdf. Die Unterlagen zur Beurteilung der Kompetenzen im mündlichen Bereich können unter https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/ba/reifepruefung_ahs_lflfspbub_24029.pdf?2k21fm eingesehen werden.

¹⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen auf die Frage „Was sind Kompetenzen“ auf der Homepage des Ministeriums unter: https://www.bmbf.gv.at/schulen/unterricht/ba/reifepruefung.html#heading_Was_sind_Kompetenzen_.

Ein Problem ergibt sich bei der Überprüfung der interkulturellen Kompetenz, die ja zumindest in den allgemeinen Bildungs- und Lehraufgaben explizit erwähnt wird. Weder das *bifie* noch das österreichische Bildungsministerium widmen sich diesem Problem. Adelheid Hu gibt zu bedenken, dass „die Entwicklung und Förderung dieser Domäne sprachlich-kulturellen Lernens in einem standard- und kompetenzorientierten Unterricht insofern bedroht [erscheint], als sie zu den wenig operationalisierten und schwer – möglicherweise zum Teil gar nicht – messbaren Bereichen gehört.“¹⁶ Auch in einem Positionspapier von Vorstand und Beirat der Deutschen Gesellschaft für Fremdsprachenforschung (DGFF) wird darauf hingewiesen, dass von einer „systematischen Entwicklung“ interkultureller Kompetenzen bislang nicht die Rede sein kann. Zwar gebe es Versuche, interkulturelle Kompetenzen im Zusammenhang mit sprachlich-funktionalen Kompetenzen zu fördern, ein wesentliches Problem dabei bilde jedoch die mangelnde Überprüfbarkeit. Ohne ‚echte‘ Referenzaufgaben könne das Erreichen des Ziels bzw. der Norm nicht überprüft werden.¹⁷

Noch gravierender gestaltet sich die Situation im Bereich der ästhetisch-imaginativen Funktion der Sprachverwendung, also im Bereich der rezeptiven und produktiven Auseinandersetzung mit Literatur. Diese Funktion werde in den Standards der Kultusministerkonferenz („KMK-Standards“) „völlig ausgeblendet“¹⁸, was in gleicher Weise für den österreichischen Lehrplan und die neue Reifeprüfung gilt. Laut Hu seien zwei Szenarien vorstellbar, wie mit dem Defizit der fehlenden Messbarkeit in diesen Bereichen umgegangen werden kann:

Entweder wird gewährleistet, dass neben den leichter testbaren Kompetenzen wie z. B. informationsentnehmendem Lese- und Hörverstehen genügend Freiräume für interkulturelle, reflexive, ethische und ästhetische Aspekte sprachlichen Lernens bleiben – auch wenn sie sich nicht der Philosophie der Niveaustufung und Outputorientierung unterwerfen. Die andere Option besteht darin, auch die schwer messbaren Kompetenzen so weit zu operationalisieren, zu stufen und durch Aufgaben zu normieren, dass sie – zumindest teilweise – evaluierbar werden.¹⁹

¹⁶ Hu, „Überlegungen zum Kompetenzbegriff“, 2.

¹⁷ Vgl. „Kompetenzorientierung, Bildungsstandards und fremdsprachliches Lernen – Herausforderungen an die Fremdsprachenforschung“, Positionspapier von Vorstand und Beirat der DGFF (Oktober 2008), 12, http://www.dgff.de/fileadmin/user_upload/dokumente/Sonstiges/Kompetenzpapier_DGFF.pdf.

¹⁸ „Kompetenzorientierung“, 12.

¹⁹ Hu, „Überlegungen zum Kompetenzbegriff“, 2.

Möglicherweise sind diese beiden Szenarien die am wahrscheinlichsten, warum sie allerdings auch die Grenzen des Denkbaren markieren sollen, entzieht sich m. E. der Nachvollziehbarkeit. Denkbar ist schließlich auch, dass Sprache weitgehend auf die funktional-kommunikativen Kompetenzen eingeschränkt wird und kaum bzw. nur wenig Freiräume für interkulturelle, ästhetische, reflexive Aspekte bleiben. Zumindest in Ansätzen ist ein solches Szenario bereits Realität, wenn man die achtzehn Themenbereiche des Niveaus B1, die für die österreichische Matura relevant sind, mit den tatsächlich zur Verfügung stehenden Unterrichtsstunden über nicht einmal vier Lernjahre zusammendenkt. Von „genügend Freiräumen“ kann hier jedenfalls nicht mehr die Rede sein.

Doch noch einmal zu den beiden von Hu skizzierten Szenarien: Unter den gegebenen Bedingungen der umfassenden Kompetenzorientierung erscheint das Szenario der Freiräume eindeutig als das geringere Übel. Zwar steht zu befürchten, dass solche Freiräume bei tatsächlichem oder auch vermeintlichem Druck schnell zusammenschrumpfen würden, zumal sich die Inhalte der Freiräume ja kaum auf die Examensnoten auswirken dürften. Eine Schule, die auf die Ausgestaltung der Freiräume verzichtet und stattdessen forciertes prüfungsrelevantes Kompetenztraining anbietet, würde hingegen möglicherweise einen besseren Notenschnitt produzieren – in Zeiten, in denen Bildungsinstitutionen, ergo auch Schulen, einem permanenten Ranking unterzogen werden, könnte das nicht unerheblich sein.

Dennoch erscheint die Vorstellung der normierten und isolierten (!) Überprüfung des ‚Outputs‘ in den Bereichen interkulturelle, ästhetische oder reflexive Kompetenzen als noch problematischer. Hier zeigt sich nämlich die geistige Beschränktheit und der ökonomisch-pragmatische Hintergrund des Kompetenzparadigmas, das sowohl die Segmentierung von Sprache als auch die Messung des ‚Outputs‘, also der Lernergebnisse, impliziert. Wie aber sollte sich ästhetische Kompetenz unabhängig von Lesekompetenz messen lassen? Wie interkulturelle, reflexive oder ethische Kompetenz? Müsste es, um in diesen Bereichen relevante Aussagen treffen zu können, nicht genau darum gehen, Sprache in ihrer kulturellen Verankerung sowie umgekehrt Kultur in ihrer textuellen Verfasstheit wahrzunehmen? Kann – und sollte – diese Wahrnehmung punktuell messbar sein?

Bei der diesjährigen mündlichen Reifeprüfung im Juni war zu beobachten, dass bereits die Sprechkompetenz, wenn sie isoliert, d. h. einzig durch Bildimpulse angeregt und gänzlich ohne Textgrundlage performt und ge-

messen werden soll, allerhand inhaltsloses und klischeehaftes Geschwafel zu Tage fördert.²⁰ Wie haben wir uns demzufolge interkulturelle Kompetenz ohne Inhalte vorzustellen?

Das Problem ist m. E. jedoch weniger die mangelnde Überprüfbarkeit bestimmter Kompetenzen als vielmehr die alleinige Orientierung am Kompetenzparadigma, die für den Fremdsprachenunterricht, so er denn als Teil einer „humanistisch orientierten Allgemeinbildung“ zu verstehen ist, nichts weniger als eine Bankrotterklärung und möglicherweise sogar eine reale Gefahr bedeutet. Denn wozu soll man eigentlich wirklich eine zweite Fremdsprache neben dem Englischen lernen, wenn Sprache weitgehend entkulturiert und auf ihre kommunikative Dimension reduziert wird? Zwar ist viel die Rede vom dezidierten Bekenntnis zur Mehrsprachigkeit der europäischen Institutionen, die Realität jedoch sieht anders aus: Die unangefochtene globale Verkehrssprache ist Englisch, um international handlungsfähig zu sein, benötigt man kaum eine weitere Sprache, auch auf europäischer Ebene gilt vielfach und zunehmend das Prinzip „*English only*“²¹. Allenfalls könnte man darüber hinaus noch motiviert sein, sich eventuell rudimentäre Spanischkenntnisse anzueignen – Spanisch gewissermaßen als Sprache einer globalisierten Freizeit- und Unterhaltungsindustrie für den Urlaub und das Mitträllern von Popsongs – warum aber sollte man, so man nicht ein spezifisch-persönliches Interesse daran hat, eine andere Sprache – z. B. Französisch – lernen? Um über die Vor- und Nachteile von Fast Food oder Sport und Freizeit auf Französisch zu reden?

Dass eine alleinige Kompetenzorientierung kaum mit einem Konzept von (humanistischer) Bildung vereinbar ist, liegt auf der Hand und wurde von Kritikern bereits vielfach moniert.²² Aber auch in dem Positionspapier der DGFF kommen die Autoren, wiewohl sie der Ansicht sind, dass Kompetenzorientierung und das Anstreben von Bildungszielen im Fremdsprachenunterricht sich nicht ausschließen müssten, u. a. zu dem Ergebnis, dass eine

²⁰ Einen kurzen und subjektiven Erfahrungsbericht über die mündlichen Prüfungen im Fach Englisch habe ich in dem Blog *hingehört & draufg(e)schaut ... und nachgedacht* veröffentlicht: [https://draufg\(s\)chaut.wordpress.com/2015/06/27/das-ende-schulischer-bildung-ein-abgesang-auf-die-englischmatura/](https://draufg(s)chaut.wordpress.com/2015/06/27/das-ende-schulischer-bildung-ein-abgesang-auf-die-englischmatura/).

²¹ Der Ausdruck verweist auf einen Artikel des Salzburger Romanisten Hans Goebel, der sich mehrfach kritisch zur Anglisierung der Wissenschaften geäußert hat. Vgl. Hans Goebel, „*English only*: nichts als Probleme“, in *Quo vadis Romania* 40 (2012): 22–38.

²² Vgl. Konrad Paul Liessmann, *Geisterstunde: die Praxis der Unbildung. Eine Streitschrift* (Wien: Zsolnay, 2014), oder Jochen Krautz, „Kompetenzen machen unmündig“, hrsg. v. Fachgruppe Grundschulen, GEW Berlin, (Juni 2015), http://www.gew-berlin.de/public/media/20150622_streit1-kompetenzen.pdf.

„Diskussion über geeignete – bildungsrelevante – Inhalte für den Fremdsprachenunterricht“²³ stattfinden müsse.

Einen solchen Versuch, interkulturelle Kompetenz sowie Reflexions- und Sprachlernkompetenz systematisch in den Fremdsprachenerwerbsprozess einzubeziehen, stellt der erstmals 2007 vom Europäischen Fremdsprachenzentrum des Europarats in Graz herausgegebene *Referenzrahmen für plurale Ansätze zu Sprachen und Kulturen* (REPA) dar. Damit sollen nun genau jene Defizite, die der GER im Bereich der nicht messbaren ‚weichen‘ Kompetenzen hat, ausgeglichen werden. Im REPA wird konsequent ein weit gefasster Kompetenzbegriff verfolgt, der sich aus dem Zusammenspiel von Wissen, Einstellungen und Haltungen sowie Fertigkeiten ergibt. Diese Elemente werden als „Ressourcen“ bezeichnet, die wiederum mit Hilfe von „Deskriptoren“ beschrieben werden. Das Ergebnis ist ein über hundertseitiges Instrumentarium, das versucht, sämtliche Aspekte, die beim Sprachenlernen zusammenwirken, zu bündeln.²⁴ Daran wird auf durchaus eindrucksvolle Weise ersichtlich, was und wieviel zusammenkommt, wenn man das Erlernen von Sprachen in seiner Pluralität und Komplexität betrachtet. Aber auch hier bleibt das Kompetenzparadigma das Maß aller Dinge: Sprachenlernen soll „operationalisierbar“ werden, die REPA-Deskriptoren liefern „Kriterien für den Prozess des Unterrichts, der zur Qualität des Produkts führt“, der REPA versteht sich als „Hilfsmittel bei der Erstellung kompetenzorientierter Aufgaben sowie als Werkzeug der Qualitätsentwicklung“.²⁵

Auch damit ist also kein Schlüssel gefunden, um das Kompetenzparadigma mit einem Konzept von humanistischer Bildung zu versöhnen. Viel eher ist es der Versuch, quasi sämtliche Implikationen und Bezugnahmen, die im sprachlichen Handeln auftreten können, als Kompetenz zu beschreiben. Wenn sich aber der Diskurs über Sprache, so wie es derzeit geschieht, vollständig den Vorgaben und der Terminologie des Ökonomischen unterwirft, bleiben Sprache und ihre Inhalte letztlich rein funktionalistisch und ziel- bzw. produktorientiert.

²³ „Kompetenzorientierung“, 13.

²⁴ http://archive.ecml.at/mtp2/publications/c4_Repa_090724_IDT.pdf.

²⁵ Franz-Joseph Meißner, „Die REPA-Deskriptoren der ‚weichen‘ Kompetenzen – eine praktische Handreichung für den kompetenzorientierten Unterricht zur Förderung von Sprachlernkompetenz, interkulturellem Lernen und Mehrsprachigkeit“ (2013), 1–58, hier 2–3, <http://www.uni-giessen.de/cms/fbz/fbos/romanistik/institut/personal/profs/emeritus/meissner/externe-veranstaltungen/RUB/REPA-Kurzform>.

Meinem Verständnis nach müssten tatsächlich bildende Inhalte jedoch gerade der Skalierung und Beschreibung im Rahmen von Kompetenzmodellen entzogen werden, um so wenigstens partiell dem „Verwertungs- und Praxiszwang“²⁶ zu entgehen. Auf diese Weise würde für die dominierende empirische Bildungsforschung zwar ein ‚blinder Fleck‘ entstehen, der jedoch notwendig wäre, um humanistische Bildung zu ermöglichen. Bildende Inhalte könnten sodann dem Kompetenzbegriff ein Anderes entgegensetzen, das sich nicht vereinnahmen ließe, dafür aber sämtliche Kompetenzen in einem größeren Ganzen verankern und reflektieren vermöchte.

4. Kompetenzen statt Bildung: Bericht aus der schulischen Praxis²⁷

In der (sprachlichen) Reflexion über Sprache wird sinnfällig, dass Sprache und Denken nicht voneinander zu trennen sind. Selbst Menschen mit fortgeschrittenem Sprachniveau sind bei der Benutzung einer Fremdsprache in ihrem Ausdrucksvermögen eingeschränkt. Um kompliziertere Sachverhalte zu artikulieren, bleibt oft nur der mühsame Umweg über die Übersetzung, was jedoch im Rahmen von mündlicher Kommunikation ein eher untaugliches Mittel ist. Eine andere effektive Möglichkeit zur Steigerung der eigenen Ausdrucksfähigkeit besteht darin, sich an vorgegebenen Inhalten quasi sprachlich entlangzuhanteln bzw. sich mit Inhalten so eingehend auseinanderzusetzen, dass über diese sodann gesprochen werden kann. Auf einer profunden Wissensbasis kann es nämlich gelingen, auch Sachverhalte sprachlich zu realisieren, die über dem eigentlichen Sprachniveau liegen. Diesen Mechanismus machte man sich in Österreich bei der Matura über viele Jahre zunutze.

Die Verknüpfung von Sprache mit Inhalten erhöht jedoch nicht nur die Sprechkompetenz. Sie ermöglicht darüber hinaus die Verankerung des fremdsprachlichen Unterrichts in einem Konzept von Allgemeinbildung. Denn: Auch wenn internationale Sprachzertifikate ausschließlich dem Modell der Kompetenzniveaus folgen, muss doch die Frage zulässig sein, ob ein Fach wie Französisch (bzw. eine Fremdsprache) im Gesamtzusammenhang gymnasialer Bildung nicht auch noch ganz andere, zusätzliche Aufgaben – seien sie persönlichkeitsbildender, ethischer, kultureller oder humanisti-

²⁶ Liessmann, *Geisterstunde*, 10.

²⁷ Die folgenden Ausführungen beschränken sich der Übersichtlichkeit halber auf die mündliche Reifeprüfung.

scher Natur – zu übernehmen hätte, und zwar nicht nur am Rande und falls Zeit bleibt, sondern im Kern.

Wie bereits erwähnt, fußte die bisherige mündliche Matura auf der Wahl eines Spezialgebiets, auf das sich die Schüler mit Unterstützung des Lehrers individuell vorbereiteten und deren Inhalte sie sich aneigneten. In meinem konkreten Fall betraf dies im letzten Jahr folgende Themen: Frankreich während der *Occupation* am Beispiel des Filmes *La nouvelle guerre des boutons*; *Les Misérables* von Victor Hugo; Tahar Ben Jelloun: *Le racisme expliqué à ma fille*; Camille Claudel. Diese vier Themen wurden von meinen Maturantinnen gewählt und mit Hilfe von Primär- und Sekundärliteratur, aber auch mit Hilfe von vereinfachten Textausgaben oder pädagogisch bearbeiteten Texten aufbereitet. Das schriftliche Dossier wurde von mir korrigiert und mit Anmerkungen sowie weiterführenden Hinweisen versehen. In den Wochen vor der mündlichen Prüfung wurde im Rahmen der vorgesehenen Vorbereitungsstunden jedes Thema in Form eines Referates durchbesprochen und gemeinsam diskutiert. Bei der mündlichen Prüfung konnte sich jede Schülerin auf die Frage zu ihrem Spezialgebiet so weit verlassen, dass das Thema bekannt und vorbereitet war, es aber auf Zwischenfragen und/oder Nuancierungen in der Fragestellung spontan zu reagieren galt.

Immer wieder wurde gegen diese Form der Prüfung eingewandt, dass es sich dabei weniger um die Demonstration von mündlicher Sprachkompetenz als vielmehr um Auswendiglernen handeln würde. Aus meiner Erfahrung kann ich darauf nur antworten: Weder noch. Es stimmt, dass diese Prüfung nicht wirklich die tatsächliche mündliche Sprachkompetenz abtestet, zumindest nicht in der Weise, wie es einer „objektiven“ Kompetenzmessung entspricht. Dass es sich dabei jedoch um Auswendiglernen gehandelt hätte, ist ebensowenig der Fall. Vorbereitetes Sprechen ist nicht mit wortwörtlicher Wiedergabe deckungsgleich. Geht es bei Ersterem um inhaltliches Wissen, das zwar immer schon sprachlich verfasst erscheint, aber in jedem Fall situationsadäquat wiedergegeben, angewendet und kombiniert werden muss, würde Zweiteres ein unreflektiertes Eins-zu-eins-Abspulen vorgefertigter Inhalte bedeuten. Ausschließlich Ersteres spielte eine Rolle bei den vier Prüfungen, die ich im letzten Jahr abnahm.

In diesem Jahr wurde die mündliche Matura erstmals nach dem neuen Format durchgeführt. Dafür mussten zu jedem der achtzehn Themenbereiche kompetenzorientierte Aufgabenstellungen vorbereitet werden. Das heißt, jede Frage musste drei Teile aufweisen, eine Reproduktions-, eine

Transfer- und eine Reflexionsleistung. Der Impuls, um über ein Thema zu sprechen, hatte von Bildern auszugehen, die Integration von Texten oder auch nur kurzen Zitaten, Aphorismen o. ä. war nicht vorgesehen. Im Anschluss an den monologischen Teil der Prüfung, der für das Niveau B1 vier Minuten zu umfassen hatte, wurde in weiteren fünf Minuten das dialogische Sprechvermögen überprüft. Dafür musste ein Dialog mit einem weiteren Gesprächsteilnehmer (Lehrer oder gegebenenfalls ein anderer Schüler) zu dem gleichen Thema nach genau geregelten Vorgaben geführt werden. Auf diese Weise (und mit Hilfe des weiter oben bereits erwähnten Beurteilungsbogens) sollte die mündliche Kompetenz in ihrer offenbar „reinen“ Ausprägung, objektiv und vergleichbar gemessen werden.

Worin liegt nun der Vorteil des neuen Prüfungsformates? Es misst wohl tatsächlich, wenn man so will, die mündliche Sprachkompetenz, losgelöst von Wissen oder anderen kulturellen Inhalten, unabhängig von gelesenen oder gehörten Informationstexten oder anderen sprachlich verfassten Beigaben. Thematisch muss sich eine solche Kompetenzmessung auf die vorgegebenen allgemeinen Bereiche beschränken, jedwede inhaltliche Vorbereitung erübrigt sich ebenso wie die theoretische Möglichkeit des Auswendiglernens. Mit diesen wenigen Vorteilen gehen allerdings gravierende und weitreichende Nachteile einher, die ich abschließend thesenartig anführen möchte.

1. Ausschließliche Kompetenzorientierung führt zu einer massiven Verflachung der Inhalte: Selbst Schülern mit gutem Leistungsniveau gelingt es aufgrund der wenigen und ausschließlich bildlich-klischeehaften Sprechimpulse nicht, auf tiefergehende Inhalte zurückzugreifen, auch wenn diese eigentlich bekannt sein müssten. Statt Wissen abzurufen beschränken sich auch diese Schüler in der Prüfungssituation auf eine mehr oder weniger inhaltslose, sprachlich jedoch mit zahlreichen Wendungen und Floskeln durchsetzte Sprache, die gänzlich im Bereich des inhaltlich Beliebigen bleibt. Möglicherweise ist hierfür auch bereits das vermehrte Training der Teilkompetenzen im Unterricht mitverantwortlich. Konzentration und Nervosität in einer Prüfungssituation gehen jedenfalls notgedrungen mit der Fokussierung auf Eingübtes einher und verunmöglichen den allermeisten Schülern ein weitergehendes selbstständiges Verknüpfen und Vernetzen. Gerade deshalb ist es nicht egal, welche Inhalte im Unterricht gelernt wurden und für die Prüfung relevant sind.

2. Ausschließliche Kompetenzorientierung entkulturalisiert Sprache: Egal, ob es sich um Prüfungen aus dem Fach Englisch oder dem Fach Französisch gehandelt hat, die Themen und die besprochenen Inhalte waren die gleichen, mit dem einzigen Unterschied des unterschiedlichen Niveaus (B2 bzw. B1) und der größeren möglichen Anzahl thematischer Bereiche (24 bzw. 18) im Englischen. Darüber hinaus aber hatte die gewählte Sprache kaum eine Auswirkung auf die Inhalte. Sämtliche kultur- oder landesspezifischen Fragestellungen waren von vornherein nicht vorgesehen, bis auf ganz wenige Reste interkultureller Inhalte, beispielsweise die Frage nach dem typischen Essen in Frankreich, gab es keine Spezifika zu beobachten. Mit der Vorgabe, die Themenbereiche hätten aus der Erfahrungswelt der Schüler zu stammen, wird so einerseits verordnet, was und welche Themen den Schülern bekannt und vertraut zu sein haben, und andererseits wird die Sprache, die abgetestet wird, durch die Ausklammerung von Texten von der jeweiligen Kultur vollkommen willkürlich abgetrennt.²⁸ Vergleichbar wird folglich das Sprachniveau über verschiedene Einzelsprachen hinweg, sämtliche Inhalte, die eine Einzelsprache ausmachen und individualisieren – Geschichte, Literatur, Landes- und Kulturkunde im weitesten Sinn – fallen hingegen weg. Übrig bleibt eine Sprachhülle, die mit dem gefüllt ist, was – so die präskriptive Annahme – den Alltag von Schülern zu prägen hat.

3. Ausschließliche Kompetenzorientierung bedeutet Entpoetisierung und damit auch Entpolitisierung von Sprache: Anknüpfend an den Mechanismus der Entkulturalisierung wird sowohl durch die vorgegebenen Themenbereiche, mehr aber noch durch die kompetenzorientierte Form der Prüfung – d. h. die Messung von Teilkompetenzen und der damit einhergehenden Ausklammerung von (literarischen) Texten – jede Sprache ihrer eigenen Möglichkeiten der Sprachkritik, des Sprachspiels, der Mehrdeutigkeit, der Nuancierung, der Ironie, der Poesie etc. beraubt. Auf diese Weise wird Sprache zu einem eindimensionalen Konstrukt, das auf Fragen einer komplexen und widersprüchlichen Wirklichkeit kaum Bezug nehmen kann und vom Sprecher keinerlei Haltung einfordert. Konsequenterweise müssen Verstörendes und Fremdes, aber auch das Imaginäre und Phantastische, kurz:

²⁸ Zweifellos prägt Kultur auch den Wortschatz einer Sprache. Demzufolge ist auch ein einfaches Gespräch über Freizeitaktivitäten oder Wohnformen immer schon bis zu einem gewissen Grad kulturell vorgeformt. Durch die bewusste Ausklammerung von Inhalten aber wird die Verbindung zum kulturellen Gedächtnis einer Sprache – das sich insbesondere in Texten materialisiert – durchtrennt.

sämtliche Möglichkeitswelten ausgespart werden. Klischeehaft Verfestigtes aus der eigenen Erfahrungswelt, Alltäglich-Belangloses tritt an seine Stelle.

5. Fazit

Die Vermittlung von Sprache im Fremdsprachenunterricht läuft Gefahr zu einer weitgehend inhaltslosen, entkulturalisierten und entpolitisierten Angelegenheit zu werden, die sich in der bloßen Performance von Schreib-, Hör-, Lese- und Sprechkompetenz (mit interkulturellen Einsprengseln) erschöpft. Die österreichische Matura in ihrer neuen Form beraubt die Fremdsprachen fast sämtlicher Inhalte und trennt dadurch die Fremdsprachenfächer sowohl von den anderen Schulfächern als auch vom Anspruch auf Allgemeinbildung ab. Einzig den einzelnen (Fremd-)Sprachen untereinander bleiben Anknüpfungsmöglichkeiten. Die AHS mit ihrer Reifeprüfung agiert diesbezüglich wie eine beliebige Sprachschule, die verschiedene Sprachzertifikate verleiht, ohne diese in einem größeren Bildungskontext zu positionieren. Für den künftigen Fremdsprachenunterricht eröffnen sich demzufolge drei Szenarien:

1. Man akzeptiert die derzeit betriebene ausschließliche Kompetenzorientierung in den Fremdsprachen und gibt sich damit zufrieden, dass Schüler in einer Sprache vor allem handlungsfähig werden. Den bescheidenen Anteil, den solcherart zugerichtete Sprachen zur Allgemeinbildung beitragen, nimmt man in Kauf.
2. Inhalte aus dem Unterricht dürfen/müssen sich (wieder) im finalen Examen widerspiegeln. In diesem Fall könnten bildende Inhalte zu einem tatsächlichen und für sich stehenden Lernziel werden, das den Erwerb sprachlich-funktioneller Fertigkeiten sinnvoll ergänzen könnte und Sprache an Kultur und darüber hinaus an unsere Welt rückbinden würde.
3. Man überträgt den Lehrern die Verantwortung, den Schülern über die reine Kompetenzorientierung hinaus auch noch bildende Inhalte zu vermitteln. Dieser (typisch österreichische?) Weg impliziert, dass Fremdsprachen mit inhaltlich-bildendem Anspruch unterrichtet werden können – aber auch ohne. Es ist Sache des Lehrers bzw. der Lehrerin, ob es ihm bzw. ihr gelingt, die Schüler von der Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit nicht-maturarelevanter humanistisch orientierter Bildungsinhalte zu überzeugen. Wie er oder sie die Anforderungen des zu erreichenden Sprachniveaus inklusive aller vorgegebenen Themen-

bereiche mit dem Anspruch auf Bildung vereinbart, bleibt ungelöst. Manchen Lehrern wird es gelingen, anderen nicht, viele werden es gar nicht versuchen.

In jedem Fall aber, damit die Vermittlung von Inhalten überhaupt zur Sache des bzw. der Lehrerin werden könnte, bedürfte es einer Lehrerschaft, die zumindest während ihres Studiums an der Universität erfahren hätte, welche Inhalte ein Fach wie Französisch jenseits der Kompetenz-, Praxis- und Didaktikorientierung überhaupt aufweisen könnte. Wer vor seiner Tätigkeit in der Schule nicht gelernt hat, was Sprache im vollen Umfang sein kann, wie sich die Literaturgeschichte einer Kultur darstellt, warum es sinnvoll, ja notwendig ist, sich mit Literatur und anderen interkulturellen Inhalten zu beschäftigen, was Liebe zur Sprache und zum Land bedeutet, kurz: wer kein philologisches Studium durchlaufen hat, der hat der funktionellen Zurichtung von Sprache und ihrer Aufdröselung in Kompetenzen wohl kaum etwas entgegenzusetzen.

Natürlich lassen sich auch in die beste aller schulischen Welten literatur-, kultur- oder sprachwissenschaftliche Inhalte nicht einfach übertragen. Aber es ist eine Binsenweisheit, dass eine Lehrperson selbst viel mehr wissen, können und sein muss, als sie je vermitteln kann, damit sie überhaupt etwas davon vermitteln wird. Ob ein künftiges Lehramtsstudium mit „allgemein bildungswissenschaftlichen Grundlagen“ und einem darauf aufbauenden Fachstudium mit mindestens zwanzigprozentigem Fachdidaktikanteil allerdings jene Form der „Professionalisierung“ hervorbringen wird, die vonnöten wäre, um Sprache und Kultur (wieder) als Einheit zu denken und der es gelänge, über den schulisch verwertbaren Horizont hinauszuweisen, bleibt abzuwarten.²⁹ Sehr wahrscheinlich ist es nicht.

²⁹ Vgl. Barbara Hinger, „LehrerInnenbildung Neu aus der Sicht der Romanistik“, in *Quo vadis Romania?* 44 (2014–15), 17–38, hier 19–20. Zum Thema der Neukonzeption der Lehrerbildung in Österreich aus der Perspektive der romanistischen Sprachwissenschaft und sprachwissenschaftlich ausgerichteten Fachdidaktik siehe auch die gesamte Ausgabe 44 der Zeitschrift *Quo vadis Romania* mit dem Titel: *PädagogInnenbildung Neu: Auf dem Weg zu Professionalisierung und Kompetenzorientierung?*

Die schönste Schule der Welt

Christine Michler (Bamberg)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Beitrag diskutiert die Verwendung des Films *La scuola più bella del mondo* im Italienischunterricht aus fachdidaktischer Sicht und schlägt einen Fragenkatalog vor.

SCHLAGWÖRTER: Italienischunterricht; Film; Miniero, Luca; Italien; Afrikabild; Nord-Süd-Konflikt; Filmkomödie

La scuola più bella del mondo, Regie und Drehbuch: Luca Miniero (Italien: Universal Pictures Italia, 2014), DVD (Cattleya e Universal Pictures International, 2015), ca. 94 min.

*

**

Der Film *La scuola più bella del mondo* (Filmstart November 2014), für dessen Drehbuch und Regie Luca Miniero verantwortlich zeichnet, nimmt Vorurteile zwischen Nord- und Südtalienern aufs Korn, indem er zwei grundsätzlich verschiedene Schulen und Lebenswelten kontrastiert. Miniero greift damit das Thema seiner Erfolgsfilme *Benvenuti al Sud* (2010) und *Benvenuti al Nord* (2012) auf und variiert so noch einmal den französischen Kassenschlager *Bienvenu chez les Ch'tis* (2008).

Das Cover der DVD situiert den Film, der mit bekannten und beliebten italienischen Schauspielern besetzt ist, in die Sparte der Komödien, denn zwei Männer mittleren Alters sitzen aneinander gelehnt auf viel zu kleinen Fahrrädern und lachen breit in die Kamera. Christian de Sica, der 2007 den „Telegatto“ als bester Darsteller erhielt, verkörpert Filippo Brogi, einen korrekten, gut angezogenen Schuldirektor aus der Toskana, Rocco Papaleo, der mehrfach mit dem David di Donatello ausgezeichnet wurde (bester Nachwuchsregisseur, beste Musik), den in Kleidung und Wesensart unkonventionellen Lehrer Gerardo Gregale aus dem Süden. Die weibliche Hauptrolle spielt Angela Finocchiaro, die zweimal den David di Donatello für weibliche Nebenrollen erhielt. Sie stellt im Film Wanda Pacini, eine ursprünglich aus der Toskana kommende, inzwischen in Südtalien lebende Lehrerin dar, die überdies die Ex-Verlobte von Brogi ist und kein gutes Haar an ihm lässt. Ihr

Beharren auf dem korrekten Gebrauch des *congiuntivo* bei Schülern und Lehrern sorgt für einen *running gag* des Films.

Die Handlung beginnt in einem heruntergekommenen Viertel der Stadt Acerra nördlich von Neapel. In der Eingangssequenz wird der desolate Zustand der *scuola media* veranschaulicht, denn der *preside* schreibt auf einem vorsintflutlichen Computer und das provisorische Lehrerzimmer ist in einem Vorraum der Schülertoiletten untergebracht. Das Klischee, dass Schüler in solchen Stadtgebieten schwierig und undiszipliniert sind, illustriert eine Szene, in der sich die Jugendlichen nicht darum kümmern, dass die Lehrkraft das Klassenzimmer betritt, sondern einfach weiter toben. Der betroffene Lehrer, Gregale, denkt seinerseits nicht daran, Ordnung zu schaffen, sondern setzt Kopfhörer auf und macht es sich am Lehrerpult bequem.

Gegensätzlicher kann die andere Schule nicht sein. Sie liegt in San Quirico d'Orcia (Toskana), einer sehr gepflegten Stadt. Schüler und Lehrkräfte verhalten sich so, wie man es gemeinhin in einer Schule erwartet. Um den Wettbewerb um die beste Schule zu gewinnen, will Direktor Brogi Studenten aus Accra (Ghana) zum kulturellen Austausch einladen. Der Plan wird unbeabsichtigt durch den Hausmeister vereitelt, der die Einladung schreiben soll, aber keine Verbesserung vornimmt, als das automatische Korrekturprogramm des Computers aus Accra *Acerra* macht. In der süditalienischen Schule nimmt man das Angebot nach einigem Zögern an. Begleitpersonen der Schülergruppe sind Gregale und Wanda Pacini. Bei der Ankunft in San Quirico d'Orcia interpretieren die Jugendlichen aus Acerra den aufwendig inszenierten Willkommensgruß für die afrikanischen Schüler als einen gegen Süditalien gerichteten Affront und sprengen die Feier. Es kommt zu Tumulten und Handgreiflichkeiten, und auch danach stehen sich die Beteiligten aus den beiden Landesteilen verständnislos, sogar feindselig, gegenüber. Während die Lehrkräfte der toskanischen Schule versuchen, dem Projekt eine neue Richtung zu geben und – obwohl sie immer wieder betonen, dass die Toskana nicht „der Norden“ sei – den Ausgleich von Gegensätzen zwischen Nord- und Süditalien in den Mittelpunkt zu rücken, kommt es zu weiteren Verwicklungen und skurrilen Szenen, denn der Sponsor des Projekts darf nicht erfahren, dass statt afrikanischer süditalienische Schüler angekommen sind. Nach und nach finden aber beide Gruppen zusammen, und ein gefühlvoller Abschied mündet in das vorhersehbare Happy-End, bei dem jeweils zwei Schüler und zwei Lehrkräfte aus den beiden Schulen zu Paaren werden.

In der Komödie werden typische Elemente des Genres verarbeitet: vielfach überdrehte Spielweise der Schauspieler, plakative Darstellung, Überzeichnung der meisten Figuren sowie Dominanz von Szenen, in denen Klamauk, Chaos und Turbulenzen vorherrschen. Daneben gibt es allerdings romantische Szenen, Zeichentricksequenzen, Gesangs- und Tanzeinlagen zu Rap und anderer Musik. Das temporeiche und teilweise von grotesker Situationskomik geprägte Verfahren rückt den Film in die Nähe von Screwball-Komödien, die häufig durch das Aufeinanderprallen von (Geschlechter-)Gegensätzen, Verwechslungen, Verkleidungen und Anspielungen charakterisiert sind. Letztere kann in *La scuola ...* wohl oft nur das italienische Publikum wirklich entschlüsseln. Nicht umsonst ist der Film (bislang) nicht synchronisiert, und auch Untertitel für Hörgeschädigte gibt es nur in italienischer Sprache.

**

Die bizarre Komödie über die Gegensätze zwischen Nord- und Süditalien basiert jedoch auf einem ernsthaften Problem, das nicht erst seit der Initiative der *Lega Nord*, den reichen Norden vom armen Süden abzuspalten,¹ die italienische Realität prägt und seitdem wenig an Brisanz verloren hat. Deswegen und weil Filme aufgrund ihres Stellenwerts im außerschulischen Leben der Jugendlichen das Interesse für Italien und seine Bewohner wecken und so Motivationspotential enthalten, kann der Einsatz des Films im Italienischunterricht in Deutschland an fortgeschrittene Lernende reizvoll sein. Die Auseinandersetzung mit Inhalt, narrativer Struktur und kinematografischen Techniken liefert zahlreiche für den kommunikativen Italienischunterricht wertvolle Sprechanlässe, denn das Sprechen über einen Film führt dazu, dass die Fremdsprache nicht, wie in vielen anderen Unterrichtssituationen, selbst Gegenstand der Betrachtung ist, sondern über Inhalte kommuniziert wird.

Analog zur Arbeit mit literarischen Texten nach dem bekannten Dreischritt *prima – durante – dopo* schafft ein brainstorming *prima della vista* beispielsweise über das Thema „Immaginate come dovrebbe essere la vostra scuola ideale“ einen Erwartungshorizont, der durch andere Methoden krea-

¹ Vgl. http://www.leganord.org/elezioni/2008/politiche/dati_elettorali.pdf, Aufruf am 10.09.2015. Vgl. auch Christine Michler, „Das Nord-Süd-Gefälle in Italien als Thema des Landeskundeunterrichts“, in Ruedi Ankli und Hannelore Martin, Hrsg., *Aufbrüche – Umbrüche: Aufsätze zur Didaktik des Italienischen*, Akten der Sektion Didaktik des Deutschen Italianistentages „Inquietudini“ in Marburg 2008, (München: Oldenbourg/Verlag für deutsch-italienische Studien, 2010), 72–83.

tiver Vorarbeit ergänzt werden kann (z.B. Sensibilisierung für den Film über Gattungseigentümlichkeiten, über Standbilder, Vorspielen von Filmmusiknummern, Eingehen auf soziolinguistische Besonderheiten, Erstellen von Wortfeldern, die das Verstehen unterstützen).

Didaktisch ist eine vertiefte Auseinandersetzung mit Filmen nicht allein aufgrund der impliziten Sprechanlässe erstrebenswert, sondern auch weil Schüler durch Filme einen authentischen Zugang zur Zielkultur erhalten. Landeskundlich-interkulturelle Aspekte können *durante la vista* immer wieder aufgegriffen werden. So erweitern beispielsweise die Gegenden, in denen der Film gedreht wurde (Montepulciano u.a.), topographische Kenntnisse und geben plastische Eindrücke der mittel- und süditalienischen Landschaft. Außerdem erwerben die Schüler Grundlagenwissen über das italienische Schulsystem (*scuola media* vs. Mittelschule) und über Lebensverhältnisse in der Mitte und im Süden Italiens. Vor allem aber werden die Jugendlichen mit dem Problem des ‚Nord-Südgefälles‘ und mit Vorurteilen innerhalb der italienischen Bevölkerung konfrontiert, so dass sie Einblicke in Mentalität und gesellschaftliche Gegebenheiten des fremden Landes gewinnen.

Zusätzlich zu landeskundlich-interkulturellen Kompetenzen fördern Filme die Schulung der fremdsprachendidaktisch überaus bedeutsamen Fertigkeiten des Hör- und insbesondere des Sehverstehens, denn Bildinformationen sind gewöhnlich dichter als sprachliche. Als Hinführung zum Film sind verschiedene methodische Verfahren wie die Wiedergabe einer Szene ohne Ton (nur Bild) oder die Wiedergabe nur der Tonspur (ohne Bild) zweckmäßig, um die Aufmerksamkeit der Schüler zu lenken und sie Hypothesen über Dialoge bzw. bildliche Inhalte aufstellen zu lassen. Die Lernenden gewöhnen sich an Intonation, vor allem aber an die Sprechgeschwindigkeit der italienischen Sprache und üben so das Hörverstehen authentischer Texte. Durch die Kombination von Ton und Bild erhalten sie überdies Einblicke in landestypisches situatives Sprachhandeln, Mimik und Gestik und lernen, prosodische Mittel (z.B. Lautstärke) zu deuten, was bei der Bewältigung interkultureller Begegnungssituationen eine wichtige Rolle spielen kann. Im Fall von *La scuola...* ist allerdings für deutsche Schüler die Unterstützung durch italienische Untertitel wohl unabdingbar, um die sicher auftretenden Verständnisschwierigkeiten aufzufangen.

Ein wesentlicher Faktor der Filmbetrachtung ist der Beitrag zu Literaturkompetenz. (Spiel-)Filme sind Bestandteil des erweiterten Literaturbegriffs,

und ihre Integration in den Unterricht wird verbreitet in curricularen Vorgaben gefordert. Durch heute weithin übliche Unterrichtsverfahren, die auf rezeptionsästhetischen Grundsätzen beruhen, werden Fragestellungen hinsichtlich der Wirkung des Films auf den Leser, der individuellen Wahrnehmung und Füllung von Leerstellen sowie des persönlichen Verstehens der im Film implizit oder explizit dargebotenen Phänomene fokussiert. So ist ein intensiver Interaktionsprozess der Schüler mit dem Film gewährleistet, durch den sie sich mit der fremdkulturellen Welt verschiedene Konzeptionen von Wirklichkeit erschließen und ihre Persönlichkeitskompetenz erweitern. Wie bei der Arbeit mit einem literarischen Text in Printform bieten sich vielfältige methodische Möglichkeiten an wie *vero-falso*-Fragen, Mutmaßungen über den Fortgang der Geschichte (z.B. nach der Vorstellung der beiden Schulen zu Beginn des Films), die Weiterentwicklung der Geschichte ab einem bestimmten Moment (z.B. nach Erhalt der Einladung), das Nacherzählen bestimmter Sequenzen oder die Dokumentation des ersten Eindrucks.

Nicht zuletzt erwerben die Schüler durch Filme Medienkompetenz. Im Fremdsprachenunterricht sollten Filme auf keinen Fall nur als ‚Lückenfüller‘ vor den Ferien fungieren. Die Schüler sollen vielmehr angeleitet werden, über das reine Konsumverhalten hinauszukommen und statt dessen ein filmspezifisches Textverständnis zu entwickeln, indem sie lernen, kritisch-bewertend auf Filme zu reagieren, über filmische Kunstgriffe zu reflektieren und über – im weitesten Sinn – cineastisches Leben Bescheid zu wissen. Dazu eignet sich *La scuola...* durch die verschiedenartigen Techniken und Sequenzen, so dass sich mediendidaktisch ein weites Feld eröffnet. Die Schüler werden durch die inhaltliche und formale Auseinandersetzung mit dem Film zum Hinterfragen der Medienwirklichkeit angeregt (z.B. Ist die Darstellung der Schule in Acerra realistisch?), zum Vergleich verschiedener Techniken in ihrer Wirkung, zur Diskussion filmspezifischer Darstellungsverfahren und zur semiotischen Analyse von Filmbildern (z.B. Spielfilmsequenzen bzw. Zeichentricksequenzen in ihren Funktionen). Dazu bedarf es selbstverständlich eines Grundstocks filmanalytischer Fachbegriffe, die nach und nach in den Unterricht einfließen sollten (z.B. *rallentatore*, *montaggio*, *panoramica*, *effetti di luce*, *operatore di ripresa*, *ripresa cinematografica*, *attrezzeria*, *accessoria di scena*, *linguaggio del corpo*, *costumi*, *angolo di campo*, *tecnica di taglio* u.v.a.m.).

Dopo la vista empfiehlt sich ein Gedankenaustausch der Schüler über die jeweils subjektive, individuelle Einschätzung des Films. Auch das Nachspielen

kurzer Szenen, das Entwickeln eines anderen Schlusses (z.B. Wanda bleibt in der Toskana und heiratet Brogi) oder die Entfaltung grundsätzlicher inhaltlicher Alternativen (was wäre passiert, wenn die ghanaischen Schüler angekommen wären?) sind erprobte Verfahren, die zu einer vertieften Reflexion von Inhalt und Machart führen. Außerdem können in interessierten Klassen deutsche und italienische Komödien im Allgemeinen und über Schulen insbesondere verglichen werden.

*

**

Moderner Italienischunterricht darf sich nicht nur auf die Vermittlung von Sprache und landeskundlichen Besonderheiten konzentrieren. Er soll einen Beitrag zur Medienerziehung leisten und die ästhetische Bildung der Schüler vorantreiben. Diesen Aufgaben kann der Italienischunterricht gerecht werden, wenn der Inhalt von *La scuola più bella del mondo* kritisch hinterfragt wird, wenn Struktur und technische Mittel des Films zum Untersuchungsgegenstand werden. Allerdings scheint, obwohl der Film mit einer Dauer von ca. 94 Minuten sich durchaus dazu eignet, in voller Länge gezeigt zu werden, das sequentielle Verfahren bzw. die Verwendung von Auszügen wegen der sicher auftretenden Sprachschwierigkeiten und der vielen tumultartigen Szenen angebrachter, nicht zuletzt auch, weil die Aufmerksamkeit der Schüler gerade bei fremdsprachigen Filmen durch die Verständnisschwierigkeiten schnell erlahmt.

*

**

Möglicher Katalog von Fragen bzw. Aufgaben

1. Immaginate come dovrebbe essere la vostra scuola ideale.
2. Fate una rete di vocabolario delle parole ‚scuola‘ e ‚pregiudizio‘.
3. Informatevi su Internet sopra gli attori principali e istruite dopo li compagni di classe.
4. La musica del film vi sembra adeguata?
5. Parlate con il vostro vicino dell' impressione delle prime scene.
6. Descrivete la fotogramma introduttiva del preside della scuola ad Acer-
ra.
7. Immaginate la continuazione della trama dopo la presentazione delle
scuole.
8. Spiega al tuo compagno cos'è la scuola media rispetto alla *Mittelschule*
tedesca.
9. Che cosa hai imparato durante la vista del film a proposito delle diffe-
renze tra il Nord e il Sud?
10. Descrivete la maniera de parlare in Toscana e nel Sud.
11. Quale sono i gesti tipici dei protagonisti del film?
12. Descrivete la funziona dei fumetti/cartoons.
13. Descrivete la foto della DVD. Vi sembra bene riuscita riguardo al con-
tenuto?
14. Parlate in due e dopo in classe: Il film era interessante per voi? Perché
si, perché no?
15. Immaginate un'altra fine.
16. Che cosa sarebbe successo se gli allievi ghanesi fossero arrivati?
17. Paragonate una commedia tedesca che conoscete con questa commedia
italiana. Quale sono le differenze/le somiglianze le più importanti
secondo voi?
18. Fate ipotesi: Le due coppie saranno ancora felici dopo un anno?
19. Scrivete un articolo per il vostro giornale di scuola sopra il film.
20. Quali sono, secondo voi, gli elementi realistici nel film. Dove la rappre-
sentazione vi sembra molto esagerata?

Rezensionen

- Im Medium des Ästhetischen geopfert 423
 Zur Festschrift *Ethos und Form der Tragödie*
 Alexander Nebrig
- Vom Orpheo zur Cavalleria rusticana – italienische Theaterkultur
 anschaulich gemacht 429
 Zum Sammelband *Italienisches Theater: Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890* von
 D. Winkler, S. Schrader und G. Fuchs
 David Nelting
- Die Vielschichtigkeit der *oratione* in Claudio Monteverdis Madrigalœuvre . . . 435
 Über Christophe Georis' Monographie *Claudio Monteverdi letterato ou les métamor-
 phoses du texte*
 Katelijne Schiltz
- Die Frottola als Innovation der *poesia per musica* 441
 Florian Mehlretter
- Nachwirkungen des italienischen Kriegstraumas 1915 – 1918 445
 Besprechung des Themenhefts *Zibaldone 57*
 Brigitte Sertl
- Berlusconis Mediokratie und italienische Fernsehgeschichte 453
 Kathrin Ackermann
- Zum spanischen Kolonialismus in (Nord-)Afrika. 457
 Stephanie Fleischmanns Monographie über das Desaster von Annual als „textuelles
 Ereignis“
 Christian von Tschilschke
- Bolaño und die Folgen: der globale Roman aus lateinamerikanischer
 Perspektive 467
 Samir Sellami
- Zur historischen Aufarbeitung und medialen Vermittlung der Shoah in
 Italien und Deutschland 477
 Peter Kuon
- Unheimliche Nachbilder der Katastrophe 483
 Judith Kasper
- Zeugnis als Genre und Schreibpraxis 493
 Zu Peter Kuons *L'écriture des revenants*
 Isabella von Treskow
- Histoire de la recherche allemande sur la France et de la recherche française
 sur l'Allemagne 499
 Joris Lehnert

Medien: ihre Grenzen, Gefahren und Potenziale	507
Zum Sammelband <i>Rumänien: Medialität und Inszenierung</i>	
Christina Vogel	

Im Medium des Ästhetischen geopfert

Zur Festschrift *Ethos und Form der Tragödie*

Alexander Nebrig (HU Berlin)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Tragödie; Form; Ethos; Bender, Niklas; Grosse, Max; Schneider, Steffen; Moog-Grünewald, Maria

Niklas Bender, Max Grosse und Steffen Schneider, Hrsg., *Ethos und Form der Tragödie*, Für Maria Moog-Grünewald zum 65. Geburtstag, Germanisch-Romanische Monatsschrift: Beihefte 60 (Heidelberg: Winter, 2014), 518 S.

**

Die Ansicht, poetisch-literarische Texte seien im Unterschied zu anderen Textsorten, die sich ethischen Fragen widmen, stärker durch Sinnlichkeit der Sprache, ihrer Tropen, Figuren und Argumente markiert, ist dahingehend zu korrigieren, dass die Sinnlichkeit erst aus der Perspektive des Kritikers wahrnehmbar wird. Die Form des moralischen Gegenstandes ist nicht substantiell gegeben, sondern steht in einer relationalen Beziehung zum Betrachter, weshalb es angebrachter ist, anstatt von unpoetisch-abstrakten und poetisch-sinnlichen Ethiken zwei Zugangsweisen zur Literatur anzunehmen: eine unsinnlich-abstrakte und eine sinnlich-konkrete. Sobald etwas sinnlich erscheint, wird es ästhetisiert. Auch die Ethik von Texten ist in einer Form begründet, und der Literaturwissenschaft käme es als Disziplin zu, diese Begründungsart zu untersuchen. Grammatik, Rhetorik, Gattungszugehörigkeit und ganz allgemein die Frage, wie die Beschreibung, Inszenierung, Normierung, Performanz, Reflexion und Vermittlung des moralischen Wissens literarisch bewältigt werde, erhalten jedoch wenig Aufmerksamkeit seitens der literaturwissenschaftlichen Ethik. Sie hat es bisher versäumt, den wechselseitigen Zusammenhang von poetischer und ethischer Dimension historisch und systematisch zu untersuchen.

Daher ist man gespannt zu sehen, auf welche Weisen die hier versammelten Beiträge das Verhältnis von Ethos und Form in den Blick nehmen. Auch ist die Tragödie wie keine andere Gattung ethisch relevant, nicht nur wegen ihrer öffentlichen Wirkungsdimension und Performanz, sondern

auch strukturell aufgrund der Gestaltung verschiedener ἦθη (*ēthē*) in der Rede. Aristoteles, der als Diskursbegründer des literarischen Ethos gilt, hat im Nachvollzug des nachgeahmten Ethos das „Ereignis von Kunst“¹ gesehen und dabei der Tragödie eine Schlüsselstellung zugesprochen. Somit ist das Anliegen des Sammelbandes von großer Relevanz. Bedingt allerdings durch den lockeren Charakter des wissenschaftlichen Mediums Festschrift,² aber auch durch das Fehlen einer den Band erschließenden Einleitung, ist es nicht immer leicht, den Bezug der siebzehn Beiträge zur Problemstellung zu erkennen. Diese wiederum wird knapp in einem Vorwort skizziert. Ethos bezeichne zum einen „den Charakter des tragisch Handelnden“, zum anderen die „kollektiven sittlichen Konventionen“ (viii). Somit kommt in diesem Wort schon immer der tragische Grundkonflikt zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft zum Tragen. Normerfüllung und Normverletzung werden gleichermaßen als tragische Konflikte erkannt. Erst aus der Wirkungsabsicht gegenüber dem impliziten Publikum jedoch wird erkennbar, weshalb überhaupt eine ethische Spannung inszeniert wird. Denn nicht nur der tragische Held trägt den ethischen Konflikt aus, sondern das Publikum wird mit diesem Konflikt konfrontiert und zugleich normiert. Der tragische Held, der auf der Bühne im Medium des Ästhetischen geopfert wird, erhält eine ethische Vorbildfunktion. Die zweite Orientierungsgröße der Beiträge bildet das Formkonzept, dessen Wandel, so die Herausgeber, im Zusammenhang mit dem ethischen Konflikt stehe. Akzentuiert wird dabei die formalistische Annahme, dass neue Formentscheidungen neue Ausdrucksmöglichkeiten schufen: So ergäben sich aus dem „Einsatz bestimmter formaler Mittel stets auch neue Möglichkeiten, das Ethos zu denken und darzustellen.“ (viii) Auch kämen in der Form ethische Aspekte zum Tragen, insofern ästhetische Ordnungsstrategien an moralische Konzepte geknüpft sind.

Die Skizze des Vorwortes und die weltliterarischen Beispiele, die im Band diskutiert werden, hätten das Zeug zu einer komparatistischen Geschichte der Ethos-Ästhetik im Medium der Tragödie. Doch das Potential wird aufgrund einer einheitlichen Perspektive nicht ausgeschöpft. Irritierend ist es

¹ Anton Sergl, *Literarisches Ethos: Implikationen von Literarizität am Beispiel des konservativen Publizisten V. V. Rozanov*. Mit einem abschließenden Exkurs zu A. P. Čechov (München: Sagner, 1994), 14.

² Hierzu kritisch Ernst Osterkamp, „Medien der Germanistik: Anspruch und Praxis literaturwissenschaftlichen Publizierens. Vorbemerkungen zu einer Diskussion“, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001): 1–7.

zudem, dass sich einzelne Beiträge explizit dem in der Literaturwissenschaft populäreren Pathos-Begriff widmen.³

Zu den behandelten Gegenständen zählen Sophokles' *König Ödipus*, Aristoteles' Katharsis, die Theaterkultur der italienischen Renaissance, Tassos *Tancredi*, Shakespeares Affektpoetik, das Pathos-Konzept, Seneca-Rezeption, Corneilles Tragödien, Racines *Britannicus* und *Phèdre*, die Affektrhetorik des französischen Klassizismus und ihr Missverständnis durch Leo Spitzer, die Aufklärungstragödie, Manzonis Tragödientheorie, Georg Büchner, Miguel de Unamuno, die Aufhebung der Tragödie im zwanzigsten Jahrhundert, Pasolinis *Edipo Re* sowie Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie*.

Eine größere Einheit bilden die Beiträge zur französischen Klassik, die wiederum genealogisch mit der antiken Tragödie verbunden ist. Lobend hervorzuheben ist angesichts des Versäumnisses in vielen Beiträgen, den Bezug zur Gesamtkonzeption des Bandes deutlich zu machen, der Beitrag von Patricia Oster, der sich als einer der wenigen (neben denjenigen der Herausgeber) explizit dem Verhältnis von Ethos und Form widmet. Oster zeichnet nach, mit welcher Präzision Corneille in seiner Tragödie *Horace* den ethischen Konflikt zwischen politischem Opferwillen und kreatürlichem Mitleid codiert. Halbverse und Zäsuren werden ethisch besetzt. Corneilles Gespür für rhetorische Effekte ist nicht nur ein Phänomen auf Makroebene der Form, sondern auch auf ihrer Mikroebene. Solche Analysen hätte man sich durchaus mehr gewünscht in diesem Band. Dass man sowohl das Ethische als auch das formale Problem trotz mangels an Explikation dennoch instruktiv erfassen kann, sei an vier Beiträgen verdeutlicht.

Der Zusammenhang von Charakter, Handlungsform und moralischer Aussage wird im Beitrag von Arbogast Schmitt analysiert. Der Gräzist setzt eine *Ödipus*-Interpretation fort, die er 1988 im *Rheinischen Museum* begonnen hatte, und eröffnet den epistemologischen Horizont, vor welchen sich sowohl das historische als auch das gegenwärtige Publikum gestellt sieht. Der 62 Seiten starke Aufsatz, der die Handlungsentwicklung am Charakter des Protagonisten präzise nachvollzieht, lehnt zwei in der Geschichte der Kritik wiederkehrende Deutungen der Tragödie ab. Weder sei Ödipus der unschuldig Schuldige, der rechtschaffen seine kriminellen Taten aufdecken wolle, noch sei er charakterlich vom „Jähzorn“ (48) depraviert. Beide Deutungen berücksichtigten nicht, dass hier ein „eigentümliches Verhal-

³ Vgl. Cornelia Zumbusch, Hrsg., *Pathos: zur Geschichte einer problematischen Kategorie* (Berlin: Akademie-Verlag, 2010).

ten“ (50) dramatisch entwickelt werde. Dieses ergebe sich aus außergewöhnlichen Herausforderungen. Schmitt lenkt die Aufmerksamkeit auf die zeitgenössische Sophistik, indem er Sophokles' Vorliebe für ‚Fehl-Urteile‘ betont (50–1). Nicht etwa stehe die Vernunft als solche in der Kritik, sondern die „logischen Defekte“ einer „Wahrscheinlichkeitslogik“, wie sie später von philosophischer Seite durch Platon und Aristoteles erkannt worden seien: „Bei Sophokles spielen diese logischen Fragen natürlich keine theoretische Rolle, er hat aber die Wirkung der sinnlichen Präsenz auf ein Denken, das sich an ihr orientiert, gut beobachtet und demonstriert, wie es Ödipus dazu (ver-)führt, sich auf das jeweils Gegebene zu fixieren“ (53). Sophokles mache seinem Publikum klar, dass es selbst den ‚Fehl-Urteilen‘ des gesunden Menschenverstandes (*doxa*) ausgesetzt sei, und der von ihm eingesetzte Charakter versinnbildliche genau dieses moralische Problem. Keine Hybris, kein heroisches Wissen-Wollen, sondern ein Mensch, der sich zwar von sinnlich wahrgenommenen, aber dennoch falschen Annahmen leiten lässt und so seinem Untergang entgegenschreitet. Schmitts Leistung besteht nicht nur in der genauen Rekonstruktion der mit diesem Charaktertypus verbundenen Handlungsform, sondern auch in dem Nachweis, dass Ödipus in der Forschung seit der Epoche der Aufklärung nicht mehr als ein moralisch Fehlender gilt. Am Ende des Aufsatzes zeigt er dem gegenwärtigen Publikum, wie problematisch eine solche Sichtweise ist, die emphatisch und gebetsmühlenartig von der „Begrenztheit der menschlichen Erkenntnisfähigkeit“ (58) spricht. Gegen sie empfiehlt er: „Von Sophokles kann man lernen, daß die scheinbar vernünftige Beschränkung auf das in direkter Bekanntschaft gewonnene Wahrscheinliche eine grundsätzlich riskante Urteilsbasis ist.“ (57) Schmitts Überlegungen sind damit selbst wieder in einen moralischen Rahmen gefasst. Denn er bringt *Ödipus* in Stellung gegen ein Denken, das die gegenwärtige epistemische Konstellation charakterisiere: „Visualisierung jeder Art von Erkenntnisfindung und -vermittlung und der logische (oft pseudologisch assoziative) Umgang mit dem sinnlich Präsenten“ (58).

Die Überlegung, dass die rein affektrhetorische Konzeption der Tragödie so nicht von Aristoteles gemeint gewesen sein kann, bildet den Anlass für Karlheinz Stierle, einen „Webfehler“ (65) in der aristotelischen Tragödienpoetik zu erörtern. In der Tat muss man sich fragen, wozu es der komplexen sprachlichen Form und des Handlungszusammenhangs (*praxis*) bedürfe, wenn es nur darum ginge, Emotionen freizusetzen und in welche Richtung

auch immer zu kanalisieren. Eine „öffentliche Hinrichtung“ (65) könne ebenso *phobos* und *eleos* hervorrufen. Dazu müsse man nicht Tragödien schreiben. Für Stierle ist es geradezu skandalös, dass der Rezipient der Gattung nicht als ästhetischer, sondern rein rhetorischer Mensch gedacht ist. Die Tragödienform vereinige „emotive Nähe und ästhetische Distanz“ (82), was einem „Besserwisser“ und „Pedant“ (70) wie Lessing entgangen sei, was aber dagegen die von ihm kritisierten Franzosen, vor allem Racine erkannt hätten. Das „Vergnügen an der ästhetischen Rationalität des Werks“ (77) sei ein Vergnügen, das Aristoteles mitgedacht, aber nicht ausdrücklich artikuliert habe und das schließlich in der historischen Form der *tragédie classique* zum Tragen gekommen sei. Über Lessings „Theorie ästhetischer Aufmerksamkeit“ erschließt Stierle nicht nur die Katharsisproblematik, sondern auch „die Formproblematik der Tragödie des französischen Klassizismus“ (73). Aristoteles habe stillschweigend zugrunde gelegt, dass die Tragödie auf eine „Reinigung durch Form, nicht Reinigung als Mäßigung der Emotion durch sich selbst“ (73) abziele.

Die Nähe des Bandthemas zum Gebiet der literarischen Ethik lassen mehrere Beiträge erkennen. So widmet sich Rudolf Behrens dem Zusammenhang von Politik und Ästhetik bei Racine. Deutlich wird dabei, wie *Britannicus* am bösen antiken Beispiel die gute absolutistische Herrschaft Ludwigs XIV. nicht nur feiert, sondern für die Akteure seines politischen Systems Verhaltensmuster liefert und somit ihr Ethos konditioniert. Einmal mehr zeigt sich, dass das Ästhetische in dieser Epoche kein autonomer Bereich ist oder allein als Mittel der Unterhaltung oder der Affekterregung dient, sondern integraler Teil der Machtordeung ist.

Joachim Küpper fragt nach den Glücksansprüchen in Racines *Phèdre* und stellt sich damit ins Zentrum der literarischen Ethik. Die Protagonistin der Tragödie wird in ihrem Verblendungszusammenhang als Nachfahrin Don Quijotes und als Vorgängerin Emma Bovarys gelesen: „Die drei Figuren vereint die Essenz des Moderne-Syndroms, der absolute, auf die Gegebenheit nicht reflektierende Glücksanspruch.“ (312)

Der Band ist so angelegt, dass die Themenvorgabe Ethos und Form eher als Rahmen fungiert, in welchem die Beiträge zu lesen sind. Die Herausforderung besteht darin, den Bezug beider Kategorien jeweils selbst zu schaffen. Das Sachregister, das an sich hilfreich ist und sowohl das hohe Niveau als auch die begriffliche Differenziertheit der versammelten Autorinnen und Autoren spiegelt und das jedem als Impulsgeber empfohlen sei, der sich

komparatistisch mit der Tragödie befassen will, bringt die Nichtbeachtung der Fragestellung des Bandes zum Ausdruck. Von den beiden Haupttermini findet nur der Ethos-Begriff Eingang, aber außer im erwähnten Beitrag von P. Oster wird er nicht strukturbildend verwendet. Auch erscheint er im Vergleich zu *pathos*, *eleos*, *prodesse*, *phobos*, Rhetorik, Zuschauer eher marginal zu sein (obgleich er implizit die Texte bisweilen organisiert). Das Fehlen der ‚Form‘ im *index rerum* wiederum mag daran liegen, dass sie ubiquitär ist. Alles ist eine Frage der Form, und die Genauigkeit der Beiträge resultiert eben auch aus einer Sensibilität für das Formale.

Vom Orpheo zur Cavalleria rusticana – italienische Theaterkultur anschaulich gemacht

Zum Sammelband *Italienisches Theater: Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890* von D. Winkler, S. Schrader und G. Fuchs

David Nelting (Bochum)

ZUSAMMENFASSUNG: Rezension; italienisches Theater; Drama; Theatergeschichte; Gattungsgeschichte

Italienisches Theater: Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890, hrsg von Daniel Winkler, Sabine Schrader und Gerhild Fuchs, Recherchen 118 (Berlin: Theater der Zeit, 2015), 367 S.

*

**

Seit einiger Zeit festigt sich in Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen der Eindruck, dass der Hiat zwischen einer theoretisch avancierten und in ihrem Zuschnitt möglichst drittmittelaaffinen literaturwissenschaftlichen Forschung auf der einen Seite und der universitären Lehre auf der anderen Seite zunehmend größer wird. Dabei scheint mir dieser Eindruck nicht nur einer geisteswissenschaftlichen Neigung zu larmoyanter Überzeichnung geschuldet, sondern vielmehr einer tatsächlichen Entwicklung. Hochschulpolitische Konjunkturformeln wie Initiativen zu Forschendem Lernen wirken mitunter wie angestrengte Beschwörungen eines universitären Miteinanders im wissenschaftlichen Diskurs, das offenbar als Leerstelle wahrgenommen wird und allenfalls mit Mühe (wieder?) herzustellen ist. Ob eine solche Entwicklung nun der Einführung der (vermeintlich) ‚verschul-ten‘ Studiengänge anzulasten ist, ob der kompetenzorientierten Ausbildung der Schülerinnen und Schüler, durch die zumindest Teile kulturhistorischer Bildung auf der Strecke bleiben, ob dem mancherorts politisch beförderten Geltungsverlust einer – abendländischem Kulturkonservatismus verdächtigen – literarischen Überlieferung, oder ob vielleicht auch ebenso hermetische wie aktualisierende Tendenzen einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft hier von Belang sind, vermag ich nicht zu entscheiden.

Vermutlich spielen viele Faktoren eine Rolle. Jedenfalls scheint es in der post-modernen Aufmerksamkeitsgesellschaft vor allem die historische Literaturwissenschaft zusehends schwerer zu haben, Studierende und Interessierte anzusprechen. Das ist besonders bedauerlich, weil gerade in diesem Bereich Studierende die Fähigkeit entwickeln können, sich durch die Abstraktion gegebener Textstrukturen den Zugang zu anderen Rationalitäten zu eröffnen, was meiner eigenen Anschauung nach regelmäßig ein hohes Maß an intellektueller Befriedigung bei den Beteiligten herzustellen imstand ist. – Die Sensibilität unseres Faches für diesen Problemzusammenhang scheint mir freilich umfänglich geweckt; in dieser Zeitschrift ist erst kürzlich ein engagiertes Plädoyer gegen die „Abschaffung der [älteren] Literatur an Schule und Universität“ formuliert worden. Und auf genau dieses wichtige Handlungsfeld, literarhistorische Morphologien und Wissensbestände gegenstandsadäquat für Studierende unserer Gegenwart transparent und auch anziehend zu machen, zielt der vorliegende, schon äußerlich sehr ansprechend aufgemachte und angemessen illustrierte Band. Erklärtes Ziel der Herausgeber ist es, durch exemplarische Einzelanalysen von Szenarien und Stücken die „Theatergeschichte Italiens in ihrer Vielfalt“ zu präsentieren und „Studierenden wie Interessierten als Einführungslektüre“ zu dienen (7). In ihrem prägnanten Einleitungsaufsatz, „Italienisches Theater in Europa“ (7–32), beschreiben die Herausgeber auf angenehm lesbare, aber stets auch wissenschaftlich untadelige Weise die Geschichte des italienischen Theaters in ihren Grundzügen als epochale Transformationsgeschichte vom Mittelalter bis zum Risorgimento, wobei literatur- und kulturhistorische Aspekte anschaulich miteinander verbunden werden und einen klaren Rahmen für die Einzeldarstellungen liefern. Auch begründen die Herausgeber die Kriterien der Gegenstands Auswahl. Mit den siebzehn Einzelanalysen sei es nicht nur darum gegangen, Gattungsp aradigmen panoramatisch abzubilden, sondern auch darum, Werke vorzustellen, die „auf unterschiedliche Weise die kulturelle und theatrale Praxis der jeweiligen Epoche bestimmt haben. So wurde bewusst auf Beiträge zu Stücken [*sic!*] und Autoren wie etwa Federico della Valle oder Alessandro Manzoni verzichtet, die zwar für die Literatur-, aber nicht die Theatergeschichte repräsentativ sind“ (8). Die Argumentation ist nachvollziehbar. Gewünscht hätte ich mir freilich gerade unter diesen Vorzeichen einen Beitrag zu Guarinis *Pastor fido* als Beginn der europäischen Modegattung der *tragicommedia (pastorale)*; und eine Behandlung des barocken Märtyrerdramas wäre nicht nur dessen rezeptionsseitiger Bedeutung für die gegenreformatorische Alltagskultur gerecht

geworden, sondern hätte auch die mitunter aus ideologischen Gründen erfolgte Marginalisierung der Gattung auf innovative Weise berichtigen können. In Hinblick auf die historische Extension – die Reihe endet mit der 1890 uraufgeführten *Cavalleria rusticana* – wird die Herausbildung „dessen, was wir heute mit der italienischen Theater- und in der Folge auch Opernkultur verbinden“ (8) als entscheidend angesetzt. Auch wenn man hier vielleicht noch einen Pirandello erwartet hätte, so scheint mir doch die Zäsur 1890 insgesamt gut gewählt – und im Übrigen liegt für das 20. Jahrhundert ja der vorzügliche, 2008 von Manfred Lentzen herausgegebene Band *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen* vor.

Die einzelnen Beiträge lese ich insgesamt mit großer Zustimmung, was wohl u.a. auch dem Umstand geschuldet sein dürfte, dass die Herausgeber in vielen Fällen je ausgewiesene Spezialistinnen und Spezialisten als Beiträger gewinnen konnten. Das Spektrum umfasst, beginnend mit Polizianos *Orpheo* (Solveig Malatrait), Trissinos *Sophonisba* (Rolf Lohse), Ariostos *La Lena* (Rudolf Behrens), Machiavellis *Mandragola* (Angela Oster), Tassos *Aminta* (Andrea Grewe), Ruzantes *Dialogo primo* (Sabine Schrader), zwei *Commedie all'improvviso* aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Stefan Hulfeld), Ferdinando Saracinellis/Francesca Caccinis *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Katharina Piechocki), Pietro Metastasio's *Didone abbandonata* und das Modell der *Opera seria* (Andrea Sommer-Mathis), Gennaro Antonio Federicos/Giovan Battista Pergolesis *La serva padrona* (Florian Mehlretter), Goldonis *Servitore di due padroni* (Angelo Pagliardini), Gozzis *Turandot* (Susanne Winter), Maffeis und Alfieris *Merope*-Varianten (Daniel Winkler), Silvio Pellicos *Francesca da Rimini* (Raimondo Guarino), Sterbinis/Rossinis *Barbiere di Siviglia* (Arnold Jacobshagen), Boitos/Verdis *Otello* (Alberto Bentoglio) und schließlich Vergas/Mascagnis *Cavalleria rusticana* (Sebastian Werr). Während die dritte Abteilung des Bandes, „Wege zum Nationaltheater“, mit einer recht griffigen Formel überschrieben ist, indizieren die Titel der beiden anderen Abteilungen eher das Phänomen einer epochalen Vielfalt, die sich offenbar nur schwer auf einen Nenner bringen lässt („Theaterformen im Rinascimento“; „Theaterboom & -diversifizierung zwischen Barock & Aufklärung“). Der im Klappentext bescheiden als ‚Studienbuch‘ ausgewiesene Band hebt sich nicht nur durch die exemplarische, anschaulich werkbezogene Anlage wohltuend von vielen Überblicksdarstellungen oder manchen handelsüblichen italienischen Literaturgeschichten ab, sondern auch durch einen ausgeprägten und meist entschieden markierten Forschungsbezug.

Die jeweilige Forschungssituation wird von den Beiträgen durchweg ebenso akkurat wie treffend nachgezeichnet; vorbildlich für Studierende wird meist gezeigt, wie Forschungsstände ohne umständliche Paraphrasen oder Referate besonnen und produktiv in flüssige Argumentationen mit klar umgrenzter Problemstellung und gleichzeitiger Textnähe eingearbeitet werden können.

Es kann hier nicht der Ort sein, die siebzehn Beiträge eigens, und sei es nur zusammenfassend, zu würdigen. Ich habe das entfaltete Spektrum als vielfach anregend, stets als belastbar und informativ empfunden; die Lektüre des Bandes dürfte insgesamt für Studierende ebenso wie für Kolleginnen und Kollegen ergiebig sein. Daher möchte ich an dieser Stelle nur einige wenige subjektive Lektüreeindrücke herausgreifen. Als auffallend umsichtig in der Einarbeitung unterschiedlicher Forschungslinien und einer hochkomplexen, ja scheinbar widersprüchlichen Werkstruktur in eine eigenständig geradlinige Darstellung ist mir u.a. der Beitrag von Andrea Grewe zum *Amin-ta* aufgefallen, in dem die Vf.in es auf gut 16 Seiten schafft, poetologische, amorologische und höfisch referentielle Dimensionen der *favola boschereccia* zusammenzuführen und das für Tasso ja auch andernorts – ich denke an die *Liberata* – bezeichnende Zusammenwirken von Regel und Regelverstoß, von hedonistischer Lust und keuscher Ehrbarkeit, von Hofkritik und Fürstenlob in einem Werk, ja mitunter in einer Figur, nachzuzeichnen. Vorzüglich überzeugt hat mich dabei die Tatsache, dass die Vf.in die unterschiedlichen Text- und Handlungsschichten weder dekonstruktiv kassiert noch dichotomisch festigt und zugunsten einer Seite entscheidet, sondern in der harmonisierenden Verschränkung der zunächst gegenstrebigem Sinn- und Formangebote Tassos Pastorale als (semantisches wie morphologisches) Erfolgsmodell in seiner Epoche verstehbar macht. Als ebenso gegenstandsadäquat, im Habitus aber ‚kantiger‘ habe ich den Aufsatz von Rudolf Behrens wahrgenommen. Kulturhistorisch ausgreifend und gleichzeitig textphilologisch hochpräzise verknüpft Behrens am Beispiel von Ariostos *La Lena* von 1528 raumsemantische und poetologische Fragen. Insbesondere die Verhältnisse zwischen Sprache, rinascimentaler Stadt- und Architekturtheorie, Perspektivenlehre, monetärem Tauschverhalten urbaner Kaufmannskultur und fiktionstheoretischen Implikaten des *fin gere* bestimmen die Darstellung. Nicht nur relativiert Behrens durch diesen entschieden auf die Kontextualität des Werks – höfische Repräsentationskultur und bürgerliche Stadtgesellschaft – ausgerichteten Zugriff die Topik, Ariostos

Komödien seien letztlich intertextuelle Abgüsse plautinischer und terenzianischer Vorlagen. Auch vermag er zu zeigen, dass und wie die Komödie hier nicht gegensinnig zur Lebenswelt steht, sondern vielmehr in ein referentielles Verhältnis zu ihrem historischen Kulturraum eintritt. Dabei werden freilich keine modernisierenden Verkürzungen freigesetzt – also etwa die rinascimentale Komödie als Lehrstück oder gar als Sozialkritik zu lesen –, sondern es wird gezeigt, wie Ariosto, durchaus in einer karnevalesken Satiretradition, in „unendlichen Illusionsverkettungen“ und „unentscheidbaren Zweideutigkeiten“ (79) ästhetische und semantische Ambiguitäten schafft, die metonymisch mit nichts weniger als der epochalen Rationalität des *Primo Cinquecento* verknüpft sind. Ariostos unauflösliche Überblendung unterschiedlicher Bezugssysteme bringt eine *episteme*, für die Wahrheit und Schein ineinandergreifen, diskursiv und performativ zur Darstellung.

Im postrinascimentalen Theater ab dem Seicento wird bekanntermaßen mit dem Erfolg des *Dramma per musica* oder *Melodramma* die Musik ein prägendes Element des italienischen Theaters; während das Komische dabei in der Tragikomödie des Seicento noch einen gewissen Platz in der Leitgattung hatte, wird es im Settecento mit dem Siegeszug der *Opera seria* im Sinne des arkadischen Klassizismus aus der hohen Gattung ausgelagert und findet sich musikdramatisch nur noch in Intermezzi, wo es vielfach mit (an sich unkomischen) Sprach- und Verhaltensmustern der Galanterie verbunden wird. In diesem Feld verortet Florian Mehlretter das nach dem Libretto von Gennaro Antonio Federico 1733 von Pergolesi in Neapel vertonte Intermezzo *La serva padrona* im Spannungsfeld zwischen *Opera seria*, *Commedia per musica* und *Opera buffa*; kulturgeschichtlich ist für Mehlretter dabei nicht nur von Belang, dass mit der virtuosen *Serva padrona* die Kleingattung aufgrund ihres überwältigenden Erfolgs in der höfischen Kultur des europäischen 18. Jahrhunderts beinahe umgehend die Hauptgattung verschattet und gleichzeitig Ansätze zur Herausbildung der *Opera buffa* liefert. Auch zeichnet Mehlretter die Rolle der *Serva padrona* für den aufklärerisch geprägten französischen Buffonistenstreit (*Querelle des Bouffons*) nach. Im knappen Raum des Aufsatzes dekuviert Mehlretter sehr genau und einleuchtend, wie die Transposition der *Serva padrona* in Rezeptionszusammenhänge, die von der librettistischen wie musikalischen Entstehung des Werks her so nicht absehbar waren, verblüffend weitreichende ästhetische und epistemische Neuerungen freisetzt: während in der Herkunftskultur des Werks das Naive vor allem komisch besetzt war, wird es im französischen Kontext dann als Mo-

mentum unmittelbarer Affektivität aufgewertet. Von Grimm bis D'Alembert bringen die *Philosophes Federicos/Pergolesis* kleine Oper als Gegenmodell zu der von der Académie Royale de Musique autoritativ gesicherten *tragédie lyrique* in Anschlag, und zwar als Ausdrucksdispositiv einer einfachen Natürlichkeit. Dabei zeichnen sich durchaus unterschiedliche Argumentationslinien ab: einerseits (*Lettre de M. Grimm sur Omphale* a.d.J. 1752) wird leicht paradox argumentiert, gerade die Kunst der italienischen Oper sei in besonderem Maße dazu angetan, den Mangel an Naturwahrscheinlichkeit im allzu künstlichen Opernduett zu beheben (221–2), andererseits findet sich in D'Alemberts *De la liberté de la Musique* von 1754 die Feststellung, *La serva padrona* stehe schlichtweg für einen „style vrai, noble, & simple“, der als „imitation de la nature“ geradewegs in eine „vérité de l'expression“ münde (226). Hier wird die ganze Spannweite und eben auch die historische Bedeutsamkeit des Settecento als Übergangsjahrhundert deutlich, in dem aus einem Meisterstück des napoletanischen Huldigungstheaters heraus eine Ausdrucksästhetik entwickelt wird, welche im Großen und Ganzen die moderne Kunstauffassung im Kern prägen sollte. Freilich scheint mir nicht nur die erhebliche ästhetik- und rationalitätsgeschichtliche Reichweite des Beitrags über das kleine Intermezzo seine besondere Stärke auszumachen; auch die beeindruckende Fähigkeit des Vf., das Zusammenspiel von Libretto und Musik in seiner Funktion durchsichtig und in seiner Wirkung nachgerade präsent zu machen, stellt einen außerordentlichen Vorzug des Mehlretterschen Textes dar. Überhaupt ist – nicht zuletzt in Anbetracht des von den Herausgebern angezielten Publikums – als ausgesprochen verdienstvoll hervorzuheben, dass der Band die italienische Oper (und nicht nur deren Librettistik) entschlossen in den Blick rückt. Zwar wird meist die Textualität der Opern etwas stärker gewichtet (dies wird teils historisch begründet, wenn Katharina Piechocki betont, die Oper habe bis ins 18. Jahrhundert hinein als „eher literarisches Genre“ gegolten, 175), stets aber wird ihre Musikalität so behandelt, dass sich auch hier ein aussagekräftiges und anregendes Bild ergibt. – Der von Anlage, Anliegen und Umsetzung her erfreuliche Band wird seine Wirkung in der *community* italianistisch Forschender, Lehrender und Studierender sicher nicht verfehlen.

Die Vielschichtigkeit der *oratione* in Claudio Monteverdis Madrigalœuvre

Über Christophe Georis' Monographie *Claudio Monteverdi letterato ou les métamorphoses du texte*

Katelijne Schiltz (Regensburg, Inst. für Musikwissenschaft)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Monteverdi, Claudio; Madrigale; réécriture; Buchstruktur; Georis, Christophe

Christophe Georis, *Claudio Monteverdi letterato ou les métamorphoses du texte*, Bibliothèque de littérature générale et comparée 113 (Paris: Champion, 2013), 743 S.

*

**

Angesichts des von Claudio Monteverdi in einem Brief vom 9. Dezember 1616 geäußerten Statements „questa professione della poesia non è mia“, mag der Titel von Christophe Georis' 2013 erschienener Monographie überraschen. Denn wie kann Monteverdi (1567–1643), der wie kein anderer Komponist den Übergang von der Renaissance zum Barock verkörpert, als *letterato* gelten? (Die Pluralität der Bedeutungen des italienischen Terminus – Literat, gelehrt, belesen – wird auch hier zunächst einmal stehen gelassen.) In seinem Manifest für die *seconda pratica* plädierte Monteverdi zwar mit dem mittlerweile berühmten Motto „l'oratione sia padrona del armonia e non serva“ für die Vorrangstellung der *oratione* (zur genauen Bedeutung dieses Terminus s. unten) über die *armonia* und legitimierte somit angebliche Regelverletzungen des klassischen Kontrapunkts (von ihm als *prima pratica* bezeichnet), aber als Dichter trat er nie in Erscheinung.

Die in der Einleitung zu Georis' Buch zitierte Aussage von Angelo Grillo, das musikalisch vertonte Gedicht sei wie ein Phönix – es stirbt und wird wieder geboren –, dürfte den Kern der Studie ziemlich genau treffen. Georis betrachtet Monteverdis Madrigalbücher in erster Linie nicht als musikalisches Œuvre, sondern er lenkt den Fokus dezidiert auf die vertonten Texte. Er ist nicht der erste, der dies tut, aber hier geschieht das zum ersten Mal systematisch und unter Einbeziehung aller Madrigalbücher: Vor dem

Hintergrund sowohl der einzelnen Texte (diese werden als „microtexte“ bezeichnet) als auch der Struktur des jeweiligen Gesamtbuchs (der „macrotexte“) untersucht er die literarischen Entscheidungen des Komponisten: von der Auswahl des Dichters und des Gedichts über die unterschiedlichsten Adaptionen der Vorlage (durch Weglassung, Hinzufügung, Extraktion, Substitution usw.) bis hin zur Platzierung des Stückes innerhalb der Sammlung. Durch „Monteverdi *letterato*“ will Georis – so könnte die These der Monographie lauten – „Monteverdi *musico*“ besser verstehen.

Den Grundstein für diese Studie scheint Georis vor ungefähr fünfzehn Jahren gelegt zu haben: In dem Aufsatz „*Métamorphose du texte: musique et poésie chez Monteverdi*“¹ thematisierte er anhand eines Madrigals aus Monteverdis achtem Madrigalbuch den Umgang des Komponisten mit dem Text. Der Begriff „*réécriture*“ nimmt auch in der Monographie eine zentrale Stellung an. Für Monteverdis Neuformulierungen/Neufassungen von Gedichten, in denen teilweise die Syntax und die Prosodie respektiert werden und er teilweise dagegen verstößt, gibt es laut Georis mehrere Gründe. Er unterscheidet im dritten Kapitel (57–78) vier Kategorien bzw. Strategien der „*réécriture*“ und belegt diese mit zahlreichen Beispielen: literarisch (hier wird nochmal zwischen „*coupures*“ und „*substitutions*“ unterschieden), musikalisch (insb. wenn das prosodische Schema eines Gedichts durch eine musikalische Segmentierung verändert wird, wie z. B. in *Vago augelletto* aus dem achten Madrigalbuch), repräsentativ (dies ist oft bei monodischen Passagen ab dem fünften Buch der Fall; in Giambattista Marinos *Misero*, *Alceo* [Buch 6] werden mehrere Pronomina geändert) und metadiskursiv (wenn Monteverdi etwa die Betonung auf die Kunst der Musik oder des Singens – statt des Dichtens – lenken will; in *Zefiro torna* ändert er gleich am Anfang die „*soavi odori*“ in „*soave accenti*“). Gleichzeitig muss bei der Kartierung von „*réécritures*“ dem Umstand Rechnung getragen werden, dass es bereits bei der Überlieferung des literarischen Textes zu einer Variabilität kommen kann. Denn die Frage, ob eine Variante dem Komponisten oder einer unbekanntem bzw. verloren gegangenen Version zuzuschreiben ist, kann nicht immer eindeutig beantwortet werden.

Vor dem Hintergrund dieser notwendigen methodischen Vorsicht analysiert Georis die acht Madrigalbücher Monteverdis, deren Komposition sich

¹ Christophe Georis, „*Métamorphose du texte: musique et poésie chez Monteverdi. Le VIII^e livre de madrigaux, 'Ogni amante è guerrier'*“, *Revue de la Société liégeoise de Musicologie* 13–14 (2000): 73–121.

über eine Zeitspanne von mehr als fünfzig Jahren erstreckt: Der noch in seinem Geburtsort Cremona entstandene *Primo libro* wurde 1587 gedruckt, die *Madrigali guerrieri, et amorosi* 1638, fünf Jahre vor seinem Tod. (Die postum erschienenen *Madrigali e Canzonette* von 1651 werden nicht berücksichtigt.) Bevor er im zweiten Teil der Studie zu einem *close reading* aller Madrigalbücher gelangt, beleuchtet Georis in Kapitel 4 (79–92) den Sonderfall des *Combattimento di Tancredi e Clorinda* aus dem achten Madrigalbuch. Hier rekurriert der Komponist auf zwei Vorlagen: Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* und dessen *Gerusalemme conquistata*. Eine Untersuchung von Monteverdis Vertonung zeigt die „stratégie sélective“ des Komponisten und bringt Prozesse wie „extractions“, „coupures“ und „ajoutes“ besonders deutlich zu Tage. Das (sehr kurze) Kapitel 5 (93–5) greift am Schluss des ersten Teils noch einmal die Bedeutung der „oratione“ (vgl. oben) auf. Statt sie als Synonym für „Text“ zu verstehen, deutet Georis den Begriff überzeugend als eine „réalité distincte“, die nicht einfach mit „poesia“ gleichzusetzen ist. Für ihn ist die „oratione“ ein eigener Prozess, das Ergebnis einer „réécriture“ (in syntaktischer, prosodischer und/oder klanglicher Hinsicht). „Oratione“ ist somit ein integraler Bestandteil des musikalischen Werkes und das Resultat der literarischen Arbeit eines Komponisten.

*

**

Der zweite Teil öffnet mit einer sehr lesenswerten Reflexion über das Buch als Makrotext. Die Madrigalsammlung als Sammlung sei, so Georis, ein „objet artistique négligé“. Tatsächlich richten die meisten Monteverdi-Forscher ihre Aufmerksamkeit auf einzelne ausgewählte Stücke innerhalb eines Buchs. In der Forschung werden üblicherweise literarisch und musikalisch auffällige Madrigale hervorgehoben, während andere Stücke als weniger interessant oder ambitioniert eingestuft und somit nahezu vernachlässigt werden. Jedoch trägt jedes Werk zum *libro de' madrigali* bei. Das Buch, als Gerüst und als Bezugssystem, nennt Georis ein „œuvre implicite“ (100). Jeder von Monteverdis *libri* ist geprägt von Entscheidungen hinsichtlich der Intention, der Wahl der Texte (wie etwa epische Dichtung in Buch 3), der Bandbreite der Kompositionstechniken (wie etwa Basso continuo am Ende von Buch 5 oder das *genere concitato* in Buch 8), der Anordnung der Stücke usw. Hier wäre allerdings anzumerken, dass Georis immer nur von Monteverdi als einzelner Entscheidungsträger ausgeht. Man müsste wenigstens die Möglichkeit erwägen, dass weitere Personen an der Organisation einzelner *libri* beteiligt gewesen sein könnten, auch wenn sie nicht beim Namen

genannt werden. So wäre es nicht undenkbar, dass etwa ein Drucker wie Ricciardo Amadino (bei dem Monteverdi den Großteil seiner Madrigalbücher veröffentlichte) oder ein Editor mitverantwortlich für die Gestaltung der Bücher waren.

Seinen Analysen legt Georis einen theorischen Rahmen (107–20) zugrunde. Er knüpft an die Forschungen zur Intertextualität (Genette) und zur strukturellen Semiotik (Greimas) an und untersucht auf dieser Grundlage die Narrativität der einzelnen Bücher.² Zu den Kategorien, die er unterscheidet, gehört auch die „iconocité diagrammatique“ (115–6). So ist beispielsweise der Anfang des zweiten Madrigalbuches mit Tassos *Non si levava ancor l'alba novella* von einem inchoativen Gestus geprägt, während das letzte Stück mit Bembos *Cantai un tempo* (von dem nur die beiden Quartette vertont werden) einen rückblickenden Charakter hat. Darüber hinaus wird das Anbrechen eines neuen Tages in *Non si levava* mit der „neuen“ Dichtung Tassos verbunden, während für die *partenza* im letzten Madrigal ein Gedicht des „Klassikers“ Bembo gewählt wird. (Hier wäre allerdings zu fragen, ob man unbedingt auf die Theorie der Semiotik zurückgreifen muss, um zu dieser Interpretation zu gelangen.)

Es ist im Rahmen einer Rezension unmöglich, Georis' Befunde zu allen Madrigalbüchern zu präsentieren. Seine Interpretationen bieten viele neue Impulse für die Monteverdiforschung im Allgemeinen und das Verständnis der Madrigale im Besonderen. Besonders beeindruckend ist, wie Georis auch zwischen den einzelnen Büchern Kontinuitäten aufweisen kann und wie er die Paratexte in die Interpretation der Gedichte einbezieht (z. B. die Verbindung zwischen *Ecco Silvio* und dem berühmten Vorwort an die „studiosi lettori“ im fünften Buch). Im sechsten Madrigalbuch werden erstmals zwei große Namen vertont: Petrarca und Marino. Allerdings sind es Texte von zwei weiteren Dichtern, die die Struktur des Buches vorgeben: Ottavio Rinuccinis berühmte Lamento von Arianna *Lasciate mi morire* und Scipione Agnellis Sestina *Incenerite spoglie*. Dass in diesem Zusammenhang der Beitrag von Lothar Schmidt zur Struktur des sechsten Buchs nicht genannt wird, ist freilich bedauerlich.³ (Insgesamt fällt auf, dass Georis die deutsch-

² Überraschenderweise wird Neil Fraistat, Hrsg., *Poems in their Place: the Intertextuality and Order of Poetic Collections* (Chapel Hill–London: University of North Carolina Press, 1986), nicht genannt. Insbesondere die „Introduction: the Place of the Book and the Book as Place“ (3–17) hätte hier aus literaturwissenschaftlicher Perspektive viel beisteuern können.

³ Lothar Schmidt, „Monteverdis ‚Lagrima d'Amante al sepolcro dell'Amate‘ und die Anlage des 6. Madrigalbuches“, in *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*, hrsg. von Günter Fleisch-

sprachige Sekundärliteratur unerwähnt lässt. Von Monteverdi-Forschern wie Silke Leopold oder Linda Maria Koldau werden nur Veröffentlichungen auf Englisch oder Italienisch genannt.)

Das Kaiser Ferdinand III. gewidmete achte Madrigalbuch, das zugleich als Testament und Synthese betrachtet werden kann, nimmt logischerweise den größten Raum ein. Auf die Analyse des Vorworts folgen Überlegungen zur Anlage des Buchs. Gemäß dem im Vorwort formulierten Motto, „che gli contrarij sono quelli che movono grandemente l’animo nostro, fine del movere che deve havere la bona Musica“, sind die *Madrigali guerrieri, et amorosi* trotz des hohen Maßes an *varietas* (hinsichtlich Textur, Stil, Besetzung, poetischen Gattungen, Dichtern usw.) durch eine klare Struktur gekennzeichnet. Die von der Bipolarität Krieg – Liebe (vgl. den Titel) bestimmte Zweiteilung wird immer wieder durch strukturelle Parallelen bestätigt, gleichzeitig spielt – so argumentiert Georis – Monteverdi auch mit den Grenzen der Gegenüberstellungen.

*

**

Der Anhang (343–703) nimmt ziemlich genau die Hälfte des Buchs ein. Georis präsentiert hier zu jedem Madrigalbuch den Text und die Übersetzung aller vertonten Texte und versieht sie mit einem Kommentar, der unter anderem Informationen zum Reimschema, zu literarischen Besonderheiten (etwa Wortspielen), zur Textgattung und selbstverständlich zur literarischen Quelle enthält. (Eine Besonderheit sind die dem *Ballo delle ingrato* hinzugefügten Anmerkungen aus Federico Follinos *Compendio* von 1608; diese Quelle enthält interessante Details zur Inszenierung des *Ballo* in Mantua.⁴) Auch die Widmung und die Tavola sind jeweils abgedruckt.

Das Buch ist sehr sorgfältig gestaltet, eine Bibliographie (705–26) und ein Index der besprochenen Kompositionen (727–34) runden den üppigen und erkenntnisreichen Band ab. Es ist sehr zu hoffen, dass Georis’ Buch, das die Frucht von vielen Jahren Arbeit darstellt, auch von einer nicht-französischen Leserschaft rezipiert werden wird. Für unsere heutige Wissenschaftspraxis, bei der nicht zuletzt im angelsächsischen Raum fremdsprachige Sekundär-

hauer, Wolfgang Ruf, Bert Siegmund und Frieder Zschoch, Michaelsteiner Konferenzberichte 59 (Michaelstein-Blankenburg, 2001), 63–81.

⁴ In diesem Zusammenhang ist es bedauerlich, dass Georis Bernhold Schmid’s Interpretation des *Ballo delle ingrato* nicht verwendet: Bernhold Schmid, „Claudio Monteverdi ‚Ballo delle ingrato‘ – eine Persiflage auf den Totentanz?“, in *Tod in Musik und Kultur: zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 2 (Tutzing: Hans Schneider, 2007), 377–98.

literatur leider allzu oft „ausgeblendet“ wird, wäre dies ein wichtiges, aber dringend notwendiges Signal.

Die Frottola als Innovation der *poesia per musica*

Florian Mehlretter (München)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Frottola; poesia per musica; Hofmusik; Cara, Marchetto; Mantova; Renaissance; poetische Gattungen; Meine, Sabine

Sabine Meine, *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*, Centre d'études supérieures de la Renaissance (Tours), *Épitome musical* (Turnhout: Brepols, 2013), 430 S.

*

**

Die Frottola, eine auf den ersten Blick überraschend schlichte Liedgattung im Italien des frühen 16. Jahrhunderts, ist lange Zeit eine Provokation der Literatur- und Musikwissenschaft gewesen: Wie erklärt sich ein scheinbar so unterkomplexes Gebilde in der Epoche des *Cortegiano* und der *Asolani*? Gelegentlich wurde hier das Zauberwort ‚volkstümlich‘ bemüht, aber abgesehen von allen anderen Schwierigkeiten, die man mit diesem Konzept haben mag, reibt sich eine solche Einordnung an der dezidiert höfischen Natur des zu erklärenden Kunstprodukts.

Aufbauend auf vereinzelt Arbeiten vor allem italienischer Forscher, aber mit hohem und originellem wissenschaftlichem Eigenanteil, hat nun Sabine Meine mit ihrer hier vorzustellenden Habilitationsschrift erstmals eine umfassende Analyse der Gattung der Frottola vorgelegt, und zwar gleichermaßen überzeugend hinsichtlich ihrer musikalischen wie literarischen Dimensionen und eingebettet in eine genaue kulturwissenschaftliche Untersuchung gerade des höfischen Umfelds der Frottola.

Die Gattung (oder metrisch gesehen: Gattungsgruppe) erneuert am Ende des 15. Jahrhunderts (ähnlich wie die geistliche Lauda) die in der italienischen Lyrik ansonsten bereits im Hochmittelalter verloren gegangene Einheit von Lyrik und Musik wie sie die Trobadorkanzone einst gekannt hatte. Damit ist nicht die Möglichkeit gemeint, Gedichte nachträglich mit einer Melodie ‚einzukleiden‘ (diese war nach wie vor gegeben), sondern eine quasi ursprüngliche Bindung zwischen Musik und Text, die nicht selten mehr oder weniger gleichzeitig entstanden.

Im Unterschied zur herkömmlichen Praxis des ‚Einkleidens‘ mit einer Melodie ist bei der Frottola die Musik zudem mehrstimmig (weitgehend homophon). Aber nicht nur die Musik und ihr Verhältnis zum Text sind neu gedacht, auch die Dichtung ist von anderer Natur als vordem: Sie präferiert andere metrische Gattungen und ist oft von einer provozierenden oder sogar irritierenden Schlichtheit. Sie ist *poesia per musica* in dem Sinne, dass die Texte auf die Musikalisierung zugeschnitten sind und außerhalb ihrer so gut wie nicht tradiert werden. Poesie hat also nicht mehr selbstverständlich eine ‚Weise‘ (wie die ältere Kanzone), aber es handelt sich auch meist nicht um ‚Vertonungen‘ unabhängig überlieferter Texte. Vielmehr entsteht hier in großer Nähe zur Musik eine neue *poesia per musica*, ähnlich der Ballata oder dem Madrigal, aber schlichter und klarer als diese sowohl in Text als auch Musik.

Eines ist hier vor allem festzuhalten – es ergibt sich aus Sabine Meines Ausführungen, könnte aber vielleicht noch mehr betont werden: Diese Konstellation ist innovativ. Sie ist nicht Rückfall in frühere Entwicklungsstufen, sondern einerseits Erarbeitung einer neuen Transparenz (im Einklang mit der Komplexitätsreduktion bestimmter kompositorischer Parameter um 1500), andererseits Spur einer Aufführungspraxis, die ihr Anspruchsniveau auf einer anderen Ebene als derjenigen der *res facta* ansetzt, nämlich der improvisierten Performanz.

Die musikalische Faktur der Frottola sieht aus heutiger Perspektive wie ein einfacher akkordisch gedachter und nur unwesentlich (in den Mittelstimmen) kontrapunktisch umspielter Satz aus, sogar mit den für spätere Musik typischen Quart- und Quintintervallen im Bass. Aber das ist keine Rückkehr zu einer einfacheren Form, denn ein solcher akkordisch gedachter Satz existiert vorher nicht. Sabine Meine kann zeigen, dass diese Satztechnik sich in jenen Jahren erst aus dem traditionellen Note-gegen-Note-Kontrapunkt entwickelt und keineswegs heutigem Akkorddenken entspricht. Das alte System wird also umgedeutet, umgebaut, und es entsteht in diesem Moment erst etwas, das in interessanter Weise späteren Techniken ähnelt. Das scheinbar Schlichtere ist hier das Innovative.

Diese kreative Vereinfachung steht nun im Zusammenhang mit dem improvisatorischen Charakter zumindest der frühen Frottola. Es musste eine Technik gefunden werden, die es ermöglichte, mit reduziertem Material erfolgreich improvisieren zu können, denn diese Gebilde wurden bei Hofe von bewunderten Könnern oft weitgehend aus dem Stegreif vorgetragen. Was wir an Spuren etwa der Kunst eines Serafino Aquilano noch aus späteren

Drucken ableiten können, sind also die durch ‚Aufschreibesysteme‘ (etwa die polyphone Notation im Chorbuchformat) einerseits verfügbar gemachten, andererseits verfälschten Überbleibsel einer Improvisationskunst – und natürlich auch spätere Kompositionen, die diese Ausgangslage dann wiederum selbständig weiterentwickeln.

Improvisation spielt in der höfischen Kultur der Renaissance eine wichtige Rolle, man denke an das Auszieren von Musik, das Antworten auf ein Gedicht mit den gleichen Reimen oder das Novellenerzählen. Ein Teil des scheinbaren Komplexitätsdefizits der Frottola liegt also auch darin begründet, dass die schriftliche Form die Virtuosität (und also das *praktische* Anspruchsniveau) der Improvisation notwendigerweise unterschlagen muss. Ein anderer Teil hingegen ist eher auf die bereits erwähnte ästhetisch innovative Reduktion der Mittel zu verrechnen, die darauf zielt, den Text (der von der Oberstimme vorgetragen wird) möglichst klar und dabei flexibel, auch expressiv, zu transportieren. Hier eilt die Frottola bestimmten Bemühungen des späteren 16. Jahrhunderts voraus (man denke an die Kirchenmusik, später auch an die generalbassbegleitete Monodie).

Was nun die Texte betrifft, so scheinen auch hier Gattungen im Mittelpunkt zu stehen, die sich besonders für die Improvisation eignen. Dies gilt etwa für die anfänglich besonders geschätzten verketteten Gattungen (etwa die Terzine), die ein stetes Weitersingen in immer neuen metrischen ‚Kettengliedern‘ (Terzinen) ermöglicht. Daneben sind stark geordnete Strophenformen wie Oda und Strambotto (ottavarima) beliebt, vor allem bei Serafino Aquilano und seinen Nachfolgern; sie stecken den Raum der Improvisation in einem überschaubaren Reimschema ab. Aber auch strophische Formen mit Refrain sind für die Improvisation beliebt, etwa die Barzelletra. Auch hier gilt, dass die performative Virtuosität der improvisierenden Reimgestaltung in der Kristallisierung des Produkts durch die Niederschrift und erst recht den Druck verloren geht.

Aber die Komplexitätsreduktion dieser gesungenen Lyrik ist wie schon angedeutet nicht lediglich ein Nebenprodukt ihrer Aufführungsmodalitäten. Vielmehr wird sie schon früh zu einer ästhetischen Eigenschaft der Werke, mit der gespielt werden kann. Vorgetäuschte Schlichtheit, augenzwinkernde Naivität, Spiel mit verschiedenen Stilhöhen (insbesondere weniger hohen), mit unterschiedlichen Liebeskonzepten und Rollen – dies alles ist typisch für die Frottola. Insofern hat die Gattung eine eigene Theatralität, welche sich in die Theatralität rinascimentalen Hoflebens einfügt. Sie bie-

tet Aufführenden wie Zuhörern besonders vielfältige und gelegentlich vielleicht auch ironisch angenommene Rollenprofile an, etwa in dem bekannten „Io non compro più speranza, che gli è cara mercanzia“ (bei Meine: 216 und 259), wo der Liebesdiskurs merkantil gefiltert daherkommt. In eine ähnliche Richtung gehen Zitate populärer Lieder. Diese Vielfalt der Rollen und Redeweisen interpretiert Sabine Meine als Pluralität im Sinne einer Epochensignatur der Renaissance.

Die Geschichte dieser Gattung verfolgt Sabine Meine von der Musizierpraxis am Hof Isabella d'Este Gonzagas in Mantua vor 1500 bis zu den Frottola-Drucken Petruccis bis 1530, vom höfischen Milieu über das Kurtisanentum bis zur (auch durch den Druck begünstigten) Aneignung durch musizierende Bürger. Dabei zeichnet sie die historischen Hintergründe, das kulturelle Umfeld, die Entwicklung der Musik, die metrischen Gattungen und die Thematiken der Texte, aber auch die Beeinflussung der Frottola etwa durch literarische Innovationen genau nach (was hier – etwa in Bezug auf das Repertoire der Kurtisanen – fehlt, ist das als Alternative zum Petrarkismus wichtige antik-elegische Liebesmodell).

Was den literarischen Kontext betrifft, so wird vor allem die Rolle von Bembo *Asolani* und *Prose della volgar lingua* genau erfasst. Bembo spielt eine wichtige Rolle sowohl für die Transformation der Gattung hin zum Charakter einer nachträglichen Vertonung insbesondere von Gedichten Petrarca's als auch für die Entwicklung des Cinquecento-Madrigals, das sie nach 1530 ablösen sollte. Die dargebotenen Textinterpretationen sind sensibel und genau und nur selten überzogen (so ließe sich für die *gru*-Thematik von „Dal lecto mi levava“ [337], eine weniger weit hergeholte und dennoch genügend pikante Deutung finden), die historischen Darstellungen sind materialreich, regional differenziert und präzise. Die Musikbeispiele sind überzeugend erklärt und gut dokumentiert; besonders interessant ist die Analyse der verschiedenen Petrucci-Sammlungen in gattungs- und mediengeschichtlicher Hinsicht. Ein lohnender Band!

Nachwirkungen des italienischen Kriegstraumas 1915 – 1918

Besprechung des Themenhefts *Zibaldone* 57

Brigitte Sertl (Regensburg)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Erster Weltkrieg; Italien; *Zibaldone*; Futurismus; Brehmer, Thomas

„Der Erste Weltkrieg: Kultur und Krieg in Italien“, *Zibaldone: Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart* 57 (Frühjahr 2014), hrsg. von Thomas Brehmer (Tübingen: Stauffenburg, 2014). 153 S.

**

Europa besinnt sich seit 2014 aus gegebenem Anlass auf den Ersten Weltkrieg und befragt sich, auf verschiedenste Weisen, zum seither zurückgelegten Weg. Nur billig, dass dies auch, mit Blick auf Italien, in *Zibaldone* geschieht. Wie hat dieser Krieg – so der Denkanstoß im Vorwort des Herausgebers – „die kulturelle Selbstwahrnehmung Italiens in Literatur, Musik, Sport, Film, Propaganda beeinflusst und verändert, welchen Einfluss hat er auf die kulturellen Beziehungen zwischen Italien und Deutschland bzw. Österreich gehabt?“ (7). Vorweg ist jedoch einzuräumen, dass die neun Hauptbeiträge dieses Bandes, die gewiss durchweg aufschlussreich und lesenswert sind, nur sehr bedingt auf diese Fragestellung antworten, die doch vor allem auf langfristige Nachwirkungen und eine nachträgliche, auch zeitlich versetzte, Aufarbeitung dieser traumatischen Erfahrung durch die italienische Gesellschaft abstellt. Mit Ausnahme von Daniel Syrovys Artikel über die italienische Literatur zum Ersten Weltkrieg¹, der eine umfassend recherchierte Bestandsaufnahme der (nicht nur von italienischer Hand verfassten) vorhandenen Zeugnisse der auf den Krieg folgenden Jahrzehnte liefert und dabei trotz der schwierigen Produktionsbedingungen während des „Ventennio“ Beachtliches zu Tage fördert („In einem solchen Umfeld dennoch ein solches

¹ Daniel Syrový, „Auf der Suche nach der italienischen Literatur zum Ersten Weltkrieg“, *Zibaldone* 57 (2014): 33–50.

Spektrum an Texten vorzufinden, die dem Krieg, nicht ohne Furcht, entgegenzutreten, erscheint letzten Endes beinahe wie ein Wunder“, so Syrový, 41), befassen sich die Autoren größtenteils mit kulturellen Gegebenheiten, Initiativen und Tendenzen, die im Vorfeld bzw. im unmittelbaren Kontext des Krieges selbst anzusiedeln sind.

Lucia Mor eröffnet die Galerie der Darstellungen mit einem Überblick über das vierzehnjährige Bestehen (von 1900 bis 1914) des bis dato wohl kaum bekannten *Boten vom Gardasee*. Die guten Absichten der Herausgeber dieses Blattes werden deutlich, ebenso wie ihre beständige Auseinandersetzung (offenbar jedoch unter Vermeidung konkreter inhaltlicher Bezüge) mit der – ihrer Ansicht nach a priori unbegründeten – Angst der Italiener vor einer Germanisierung dieses damals schon bei Deutschen und Österreichern beliebten Erholungsgebiets. Im Hinblick auf die eingangs erwähnten (inter)kulturellen Beziehungen wäre es jedoch spannend, ggf. an Hand einschlägiger Beispiele zu erkunden, ob dieses durchaus innovative Organ es sich, auch über praktische Handreichungen und Veranstaltungshinweise hinaus, zur Aufgabe machte, seiner deutschsprachigen Leserschaft die Kultur ihres Urlaubslandes nahe zu bringen, ja womöglich – in Bezug auf ein gewiss begrenztes, doch vorhandenes italienisches Publikum vor Ort – im Ansatz auch eine Vermittlung im umgekehrten Sinn zu leisten.

Vier der sieben folgenden Beiträge (von Fernando Esposito, Daniel Winkler, Elisabeth Tiller und Sergio Giuntini) befassen sich unter dem einen oder anderen Aspekt (ausgehend von D’Annunzios kriegsseligem „Erlösungstheologem“² über futuristische Körperästhetik zu zeitgenössischen Männlichkeitsprojektionen und deren Verlängerung im Film und im Sport) mit dem Futurismus. Diesem Themenblock vorausgeschickt ist Eva-Maria Meinekes und Gesa zur Niedens Artikel zu Kunst und Krieg bei Alberto Savinio (alias Andrea De Chirico)³, mit der Erörterung von Ideenmaterial, formalen Gestaltungselementen und persönlicher Aufführungspraxis seiner *Chants de la mi-mort*. Freilich eher der damaligen internationalen Avantgarde als einer spezifisch italienischen zuzuordnen, ist Savinio trotz seiner Überzeugung, mit seinem poetisch-musikalischen Werk aus surrealistisch-eklektischen Anleihen bei verschiedensten Mythen, Kulturen, Sprachen, Symbolen und Gestaltungsmitteln (bis hin zu nur optisch in der Partitur präsenten, klang-

² Fernando Esposito, „D’Annunzio und der Erste Weltkrieg“, *Zibaldone* 57 (2014): 51–59, hier 57.

³ Eva-Tabea Meineke und Gesa zur Nieden, „Der ‚Halbtod‘ eines Europäers: Kunst und Krieg bei Alberto Savinio“, *Zibaldone* 57 (2014): 19–32.

lich nicht wahrnehmbaren Ausdrucksmitteln) eine „symbolische, konkrete, universell verständliche Sprache“ (29) erschaffen zu haben, seinerseits ein recht problematischer Gegenpol zur delirösen Rausch-Rhetorik des Futurismus. Selbst die Verfasserinnen dieses Artikels gelangen bei der Aufschlüsselung der „uneinnehmbaren Bastion“ (29) der *Chants* bisweilen an die Grenzen des sprachlich Nachvollziehbaren und beobachten am Ende ihrerseits Formen der Aporie, die sich aus der Tatsache ergeben, dass „in Savinios Projekt die Medien selbst in Konflikt miteinander [geraten], als würden sie [...] in ihrer eigenen Medialität und Materialität [...] gegeneinander arbeiten“ (30).

Da sich im Folgenden – wie erwähnt – eine Reihe von Betrachtungen zu den unterschiedlichen Spielarten der mystifizierend-mythifizierenden, verbalen und ideologischen Aufrüstung futuristischer Prägung anschließen, stellt sich vor diesem Hintergrund beim Leser nachgerade der Eindruck ein, dass die intellektuelle Elite der Vorkriegs- und Kriegszeit tatsächlich wenig zu bieten hatte, was sich als annähernd „konkretes, universell verständliches“ Paradigma (um Savinios eigene Worte hier wieder aufzunehmen) für Ausdruck und Bewertung des wirklichen Geschehens angeboten hätte. Man muss vorausgreifen auf den letzten der wissenschaftlichen Beiträge dieses Bandes, nämlich auf Daniella Rossinis Untersuchungen zum „Mythos Amerika“⁴, um auf eine Reihe (freilich in Wahrheit nicht weniger ideologisch motivierter) Verständigungsmittel zu stoßen, deren unmittelbare Wirksamkeit vor solchem Hintergrund förmlich greifbar wird. Mit den breit gestreuten Aktionen und großzügig gewährten Spenden des amerikanischen Roten Kreuzes (ARC), des Committee on Public Information (CPI) und des YMCA, mit denen die amerikanische Propaganda auch entlegene Gebiete Italiens erreichte und kriegsbedingte Notlagen auf pragmatische Weise zu entschärfen trachtete, vermittelte sie ganz ohne abgehobene Rhetorik „das mythische Bild eines reichen, demokratischen und den Bedürfnissen der einfachen Menschen zugewandten Landes“ (112). Neben den finanziellen Hilfen des ARC sind Konsumgüter in der Gestalt von Postkarten oder Briefpapier, Zigaretten, Phonographen, Spielwaren, Filmvorführungen u. v. m. an Evidenz gewiss kaum zu überbieten! Wie prägend sich diese Erfahrungen in Italien, wo der Boden für einen solchen Mythos bereits durch die vorherigen Auswanderergenerationen „gut gepflügt“ (113) war, auch noch

⁴ Daniella Rossini, „Der Mythos Amerika in Italien im Ersten Weltkrieg: Propaganda und Amerikanisierungsprozesse“, *Zibaldone* 57 (2014): 107–120.

jenseits von Faschismus und Zweitem Weltkrieg erwiesen haben mögen, ist eine jener Fragen, die sich beim Lesen dieses Bandes für weiteres Nachdenken formulieren.

Eine weitere solcher Fragen drängt sich auf in Bezug auf die zunächst nur zusammenfassend erwähnten Abhandlungen, die sich in der einen oder anderen Form der Kriegs- und Männlichkeitsverherrlichung in ihrer spezifisch italienischen (vorrangig futuristischen) Form widmen. Nach all der fiebrigen, quasi-religiösen Heiligung des Helden(opfers), nach allem Schwelgen in Kriegsverherrlichung und „Verachtung des Weibes“ (futuristisches Manifest, zit. 78)⁵; nach allem hypnotischen Kult um gewalttätige Virilität, um den „Vorwärtsdrang des Mannes“ und seine „Flucht aus dem Menschlichen“ (Marinetti, zit. 82): Wann – so die Frage –, wenn schon nicht im Klima der bereitwilligen Fortschreibung solch konfus-mythisierender Topoi durch den Faschismus (vgl. hierzu Sergio Giuntini, 93⁶), werden in Italien jemals diese Gender-Projektionen, die im Ersten Weltkrieg ihre Apotheose erleben, auf gesellschaftlicher oder intellektueller Ebene enthysterisiert, wenn nicht dekonstruiert? In Strängen der deutschen Literatur findet Nietzsches „Übermensch“ immerhin zum desillusionierten Gegenstück, dem „Untertan“; die italienische Volkskultur – diese Vermutung liegt nach der Lektüre von Daniel Winklers Aufsatz „Von ‚Cabiria‘ zu ‚Maciste alpino‘“⁷ nahe – hat sich die eigenen ideologischen Übersteigerungen, so auch die spezifisch lateinische Spielart des „superuomo“, wohl über die Jahrzehnte hinweg zumindest im Massenmedium Kino alltagstauglich redimensioniert, nicht zuletzt in einer unermüdlichen filmischen Neuauflage, und in der An- bzw. (vermeintlichen) Fremd-Verwandlung derselben (und doch immer neuen) Figur des Maciste. Von der dannunzianisch durchwehten römischen Antike des 1914er Streifens *Cabiria* bzw. den in Kriegszeiten entstandenen Folge-Filmen, in denen Macistes jeweiliges Alter Ego bereits nicht ausschließlich den protofaschistischen Typ des Übermenschen und Muskel-,Mannsbildes‘ verkörpert, bis hin zum ‚Peplum‘ der 50er oder 70er Jahre, vermitteln Macistes Ableger ebenso deutlich auch Konnotationen des verlässlichen Beschützers, der in sich ruhenden Stärke und nicht zuletzt des Humors bis hin zum Komödi-

⁵ Zit. bei Elisabeth Tiller, „Futuristische Männlichkeiten und der Krieg“, *Zibaldone* 57 (2014): 77–89.

⁶ Sergio Giuntini, „Sport und Futurismus zwischen Weltkrieg und Faschismus“, *Zibaldone* 57 (2014): 91–106.

⁷ Daniel Winkler, „Von ‚Cabiria‘ zu ‚Maciste alpino‘: ‚kolossale‘ Körperästhetik im seriellen Kino des Ersten Weltkriegs“, *Zibaldone* 57 (2014): 61–76.

antischen. Maciste mutiert zu einer fortwährend exportiert-reimportierten Kreuzung aus römisch-antikem Held und amerikanisierendem Prototyp eines Bud Spencer, erlaubt gleichzeitig eine Entfernung und Entrückung des (allzu) maskulinen Helden ins Einst und ins Anderswo und relativiert doch auch selbstironisch seine eigene, inhärente Idealisierung.

Zibaldone liefert als weiteren Themenbeitrag die Übersetzung eines Auszugs aus Mario Puccinis autobiografischen Aufzeichnungen zur Niederlage von Caporetto und dem darauf folgenden Rückzug⁸; ein Ausschnitt, der schon deshalb von Interesse ist, weil sich hier in Ansätzen zeigt, was der Krieg, futuristischer Erwartung zu Folge, in stilistischer Hinsicht an (als befreiend postulierter) „Zerstörung der Syntax“ bewirken sollte. Ein kurzes Zitat aus Puccini:

La prima linea. E più oltre Cecchino, la bestia grigia che spara ad ogni giuoco di ombre sui sacchi a terra della trincea.

E dietro quei monti e sassi senza fine. Che bisognava conquistare. (124)

Die schockartige Erfahrungswucht und unregulierte Freisetzung der Eindrücke, welche futuristische Manifeste vor Kriegsbeginn sehnsuchtsvoll beschworen, ist an solchen Stellen erreicht. Kaum jedoch offenbart sich darin eine erlösende und kathartische Wirkung, wie sie sich die Propheten einer solchermaßen befreiten Sprache erhofft hatten, als therapeutisches Antidot zu jenem „gefährlichen Gemisch aus historischen Minderwertigkeitskomplexen und futuristischen Überwertigkeitsansprüchen“, wie es eine Definition von Renate Lunzer⁹ auf den Punkt bringt.

Dass die letztere, treffende Formulierung lediglich in einer Rezension von Isabella Pohl zu einer von Gislinde Seybert und Thomas Stauder herausgegebenen Publikation aufgeführt wird¹⁰, belegt die Bedeutung auch dieses Textes zur Abrundung der Thematik. Sein Nutzen besteht zudem auch darin, dass an dieser Stelle (138) einmal jene Autoren – obschon nicht zahlreich, so doch erwähnenswert, wie Scipio Slataper oder Gianni Stuparich – Erwähnung finden, die sich schon im Vorfeld des Krieges von der kriegstreiberischen Rhetorik zahlreicher Kollegen abgrenzten. Obendrein werden in einem der Themenblöcke des hier rezensierten Sammelbands gerade diejeni-

⁸ Mario Puccini, „Caporetto: note sulla ritirata di un fante della III Armata [1918]“, *Zibaldone* 57 (2014): 121–26.

⁹ Renate Lunzer, *Triest* (Klagenfurt: Wieser, 2002).

¹⁰ Zit. in Isabella Pohls Rezension, *Zibaldone* 57 (2014): 137, zu Gislinde Seybert und Thomas Stauder, Hrsg., *Heroisches Elend: Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kulturen* (Frankfurt a. M., Peter Lang, 2014).

gen, nicht-literarischen, Medien beleuchtet, die in dieser Nummer des *Zibaldone*, zumal angesichts der im Vorwort angesprochenen Programmatik, doch zu wenig, oder zu selektiv, Beachtung finden.

Es wird in der Zeitschrift wiederholt eingestanden, dass der italienische Faschismus im Hinblick auf eine offene Auseinandersetzung von Gesellschaft und Eliten mit dem Ersten Weltkrieg eine wirksame Blockade bedeutete (hängt es übrigens mit diesem Umstand zusammen, dass mancher Nach- oder Neudruck eines Zeugnisses aus der Kriegs- oder Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs in den 1980er oder 1990er Jahren erfolgte?). Daher, sowie im Bewusstsein der stark (und fortschreitend) visuellen Ausrichtung der italienischen Kultur im 20. Jahrhundert, sollte in einem solchen Themenheft, trotz des begrenzten Raums, auch der Tatsache Rechnung getragen werden, dass die für Italien ‚klassischen‘ Anti-Kriegs-Filme (mit Bezug auf 1915–1918) von durchaus maßgebenden Autoren zwangsläufig in den 1950er und 1960er und 1970er Jahren gesucht werden müssen. Im Übrigen hat das italienische Kino, aber nicht zuletzt auch das Fernsehen, seither und bis in die jüngste Zeit Produktionen geliefert, denen z. T. nachweisliches Echo bei Kritik und/oder Publikum beschieden war und die sich in direkter oder indirekter Weise mit den Umständen, Erfahrungen und Folgeerscheinungen des großen Krieges befassen. Ermanno Olmi's *Torneranno i prati* oder Leonardo Tiberis *Fango e gloria* (beide Filme aus 2014) für das Kino und Alberto Sironis TV-Mehrteiler *Eroi per caso* (2012) sind hierfür nur einige der jüngsten Beispiele.

Der Futurismus schließlich, dem dieser *Zibaldone* begreiflicherweise großen Stellenwert verleiht, ist gerade im Lauf der letzten Jahrzehnte wohl dank einer Reihe von internationalen Aufsehen erregenden Ausstellungen (ein weiteres, mitunter breitenwirksames Medium, das Erwähnung finden könnte), in Italien spätestens jedoch seit der RAI-„Fiction“ *I colori della gioventù* (2006) über das Leben Umberto Boccionis und seiner Mitstreiter, in das Bewusstsein einer sehr allgemeinen Öffentlichkeit gerückt. Letztere TV-Produktion ist nahezu ein Paradestück für jenen ‚recupero della storia (nazionale)‘, um den sich in Italien verschiedenste Medien, trendbeflissen, in steigendem Maß bemühen. Die Filterung und Domestizierung, bzw. die Idealisierung oder Romantisierung, die ein solches ‚Recycling‘ in Bezug auf den darin enthaltenen geschichtlichen Stoff jeweils mit sich bringt, sie vielleicht erfordert, sie womöglich aber auch gerade vermeidet, würde wohl ganz besonders eine Analyse lohnen: Denn eine solche vermag sicherlich

vieles auszusagen, über das behandelte Kapitel der Geschichte ebenso wie über die jeweilige Jetzt-Zeit, in der man sich das gegebene Kapitel (neu) aneignet.

Berlusconis Mediokratie und italienische Fernsehgeschichte

Kathrin Ackermann (Salzburg)

SCHLACWÖRTER: Italien; Fernsehen; Politik; Berlusconi, Silvio

Vittorio Prada, *Videocrazia e teatralizzazione della politica nell'era berlusconiana*, Sanssouci: Forschungen zur Romanistik 5 (Berlin: Frank & Timme, 2014), 374 S.

**

Wenn Fernsehserien Seismographen für aktuelle gesellschaftliche Themen sind, dann könnte die Serie 1992, die 2015 von Sky Italia ausgestrahlt wurde, ein Indiz dafür sein, dass Vittorio Pradas Buch *Videocrazia e teatralizzazione della politica nell'era berlusconiana* gerade zur rechten Zeit erscheint. Während erstere den Tangentopoli-Skandal am Beispiel fiktiver Figuren darstellt, die in die Ereignisse der „Mani pulite“, der Ermittlungen gegen korrupte Politiker, eingeflochten werden, beleuchtet letzteres den Beitrag, den das Fernsehen zum Aufstieg Silvio Berlusconis leistete, der nach dem von „Mani pulite“ ausgelösten politischen Erdbeben den Kollaps des alten Parteiensystems nutzte, um sich an der Spitze von „Forza Italia“ zum Regierungschef wählen zu lassen.

Prada hat sich in seiner Dissertation vorgenommen, die Ursachen und Hintergründe von Berlusconis Erfolg bei den Wählern zu untersuchen. Seine These ist, dass der „Cavaliere“ die historische Chance, die sich mit der Öffnung des italienischen Fernsehmarktes für kommerzielle Sender eröffnete, ergriff, um durch die systematische Senkung des Niveaus der Fernsehunterhaltung, die politische Indoktrination durch Nachrichtensendungen und die Durchsetzung einer betont einfach und ungezwungen wirkenden Sprache genau jene narkotisierten Zuschauer hervorzubringen, die ihm zum Amt des Ministerpräsidenten verhalfen. Dazu arbeitet Prada über 60 Jahre Fernsehgeschichte auf, die er entlang der von Umberto Eco bereits 1983 konstatierten Zäsur zwischen der moralisch-pädagogischen *paleotelevisione* und der oberflächlichen, auf reine Unterhaltung abzielenden *neotelevisione* präsentiert.

Das erste Kapitel wirft einen Blick auf den Fernsehkonsum der Italiener und setzt ihn in Relation zu der im europäischen Vergleich geringen Anzahl von Zeitungslesern und Internetnutzern. Es folgt eine Übersicht über die dokumentarischen und unterhaltenden Formate des italienischen Staatsfernsehens der 1950er und 60er Jahre. Die sich ändernden wirtschaftlichen und rechtlichen Rahmenbedingungen des kommerziellen Fernsehens werden im dritten Kapitel nachgezeichnet, ebenso wie die neuen Formate, die ab den 1970er Jahren mehr und mehr die Programme bestimmten. Unterhaltungsshow, Quizsendungen, Talkshows und nicht zuletzt Wahlsots (die von der staatlichen RAI nicht gesendet werden durften) trugen dazu bei, dass den Zuschauern neue Verhaltensmodelle und Wertvorstellungen vermittelt wurden, die sie zu den idealen Adressaten jener politischen Botschaften machten, die Berlusconi zu seinen Wahlerfolgen führen sollten. Die durch die Gründung von Auditel bewirkte Orientierung an den Einschaltquoten erzeugte auch bei der RAI den Druck, sich der von Berlusconis Sendern erfolgreich praktizierten Uniformierung der TV-Unterhaltung und der politischen Information zu beugen.

Das umfangreiche vierte Kapitel widmet sich der Person Silvio Berlusconi, angefangen mit dem Aufbau seines Firmenimperiums, das ihm die Bühne für seine mediale Inszenierung bot, bis hin zu seinem nicht minder spektakulär inszenierten Rücktritt im Jahr 2011. Prada erläutert die Strategien von Berlusconis Wahlkampagnen, die dieser zum größten Teil über das Fernsehen, aber auch andere Medien wie Zeitschriften oder seine millionenfach kostenlos verteilte Biographie und nicht zuletzt auch in seiner Rolle als Präsident des Fußballclubs AC Milan führte. Einen zentralen Bestandteil des Kapitels bildet eine Analyse der als „Discesa in campo“ in die Mediengeschichte eingegangene Fernsehansprache, mit der Berlusconi seine Kandidatur für die Parlamentswahlen von 1994 ankündigte. Im fünften und letzten Kapitel beschäftigt sich Prada mit dem Wandel der politischen Sprache vom *politichese* zum *gentese*, bevor er zu einer Diatribe gegen die für das Land fatalen Auswirkungen der Ära Berlusconi ansetzt, die durch systematische Verdummung der Bevölkerung zum wirtschaftlichen und kulturellen Niedergang Italiens geführt hat.

Trotz vieler aufschlussreicher Informationen kann man sich bei der Lektüre nicht des Eindrucks erwehren, dass man all das irgendwo schon gelesen hat. Prada hat die relevanten Monographien zu Berlusconi und der italienischen Medienlandschaft der letzten Jahrzehnte gründlich recherchiert und

zitiert ausführlich, was Journalisten, Kommunikations- und Medienwissenschaftler, Soziologen, Politologen, Schriftsteller und Regisseure dazu zu sagen haben, aber in einer eher additiven Weise, die eine wissenschaftliche Methodik vermissen lässt. Seine Ausführungen zur Geschichte des italienischen Fernsehens fassen zusammen, was jedem, der italienische Politik und Medien der letzten Jahrzehnte verfolgt hat, vertraut sein dürfte: Dass das Fernsehen in Italien für die Mehrzahl der Bevölkerung die alleinige Informationsquelle ist, dass das Land bezüglich der Pressefreiheit einen der hintersten Ränge innerhalb der westlichen Demokratien belegt, dass die Anzahl der Zeitungsleser und Internetnutzer geringer ist als in anderen europäischen Ländern. Ebenso dass die italienischen TV-Unterhaltungssendungen ein desolates Niveau aufweisen, dass sie ein einseitiges, sexualisiertes Bild der Frau vermitteln und zu einer Vulgarisierung der Sprache, des Geschmacks und der Verhaltensweisen geführt haben. Die Quasi-Monopolstellung der von Berlusconi kontrollierten Nachrichtensendungen, die Verlagerung der politischen Bühne von den öffentlichen Plätzen in die Fernsehstudios, die Personalisierung und Spektakularisierung der Politik – all dies ist Kennern des Lands hinlänglich bekannt. Keine einzige der abgebildeten Tabellen oder Statistiken basiert auf eigenen Umfragen, eingehendere Untersuchungen beziehen sie zumeist auf bekannte und schon mehrfach analysierte Texte wie z. B. Berlusconis „Discesa in campo“, die bereits mehrfach analysiert wurden; es werden keine wirklich neuen, bislang unbekanntes oder noch nicht ausgewerteten Dokumente zutage gefördert. Gleichzeitig findet man immer wieder essentialistische Zuschreibungen wie zum Beispiel die Behauptung, dass das Medium Fernsehen vor allem über das Bild wirke oder dass der Zuschauer passiv der manipulativen Wirkungen des Fernsehens ausgesetzt sei – Positionen, die man von bekannten Medienkritikern aus den 1980er und 1990er Jahren wie z. B. Neil Postman kennt –, wohingegen den Internetnutzern einseitig ein intelligenter, selbstbestimmter Umgang mit den im Netz gefundenen Informationen zugestanden wird. Neuere Sichtweisen auf das Fernsehen, wie sie von den Cultural Studies vertreten werden, finden hingegen keinen Eingang; auch die Rolle des Bildungssystems wird nicht thematisiert.

Für alle jedoch, die das italienische Fernsehen der letzten Jahrzehnte nicht verfolgen konnten oder wollten, bietet die Studie alle wichtigen Informationen über die aufsehenerregendsten Fälle, die in das kollektive Fernsehgedächtnis der Italiener eingegangen sind. Neben einem vierseitigen Resümee

auf Italienisch enthält das Buch auch eine über 30 Seiten umfassende Zusammenfassung auf Deutsch. Der Leser muss sich allerdings darauf einstellen, dass das 2014 erschienene Buch bezüglich der verwendeten Literatur auf dem Stand von 2011 ist (von den 168 selbständigen Publikationen, die in der Bibliographie zitiert werden, stammen lediglich 3 aus der Zeit nach 2010).

Bei allen Vorbehalten bietet Pradas Studie einen gut geschriebenen und dokumentierten Einblick in die italienische Videokratie und kann den Lesern plausibel vermitteln, wie es dazu kommen konnte, dass Silvio Berlusconi fast zwei Jahrzehnte lang eine so große Faszination auf seine Wähler ausüben konnte.

Zum spanischen Kolonialismus in (Nord-)Afrika

Stephanie Fleischmanns Monographie über das Desaster von Annual als „textuelles Ereignis“

Christian von Tschilschke (Siegen)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Desaster von Annual; spanisch-marrokanischer Rifkrieg; Marokko; spanischer Kolonialismus; Fleischmann, Stephanie

Stephanie Fleischmann, *Literatur des Desasters von Annual: das Um-Schreiben der kolonialen Erzählung im spanisch-marokkanischen Rifkrieg. Texte zwischen 1921 und 1932* (Bielefeld: transcript, 2013).

*

**

Im Gegensatz zur „Literatur der 98er-Generation“ oder der „Literatur des Spanischen Bürgerkriegs“ hat die „Literatur des Desasters von Annual“ in die spanische Literaturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts bisher noch nicht als Ordnungskategorie Einzug gehalten, obwohl das ihr zugrundeliegende historische Ereignis ebenfalls tiefgreifende gesellschaftliche und politische Folgen hatte und eine wahre Flut an Texten hervorbrachte. Das mag, wie Stephanie Fleischmann in ihrer gleichnamigen, im Jahr 2011 von der Johannes Gutenberg-Universität Mainz als Dissertation angenommenen Studie, erläutert, zwei Gründe haben.

Ein Grund dafür liegt zweifellos darin, dass die katastrophale Niederlage der spanischen Armee gegen die aufständischen Rifkabylen unter ihrem Führer Abd-el-Krim, bei der die Spanier im Juli 1921 bei Annual im Nordosten des seit 1912 bestehenden Protektorats Spanisch-Marokko innerhalb weniger Tage mehr als zehntausend Soldaten verloren, ebenso wie der spanisch-marokkanische Rifkrieg (1921–1926) insgesamt, lange Zeit im Schatten des wesentlich größeren Interesses für den nachfolgenden Bürgerkrieg und die Zeit der Franco-Diktatur standen und erst spät, um die Jahrtausendwende, und dann jedoch mehr oder weniger gleichzeitig in den Fokus der Geschichts- und Literaturwissenschaft sowie einer breiteren Öff-

fentlichkeit traten.¹ Dieses wenn auch verspätete Interesse erscheint indes umso mehr angebracht, als der spanische Kolonialkrieg in der Folgezeit nicht nur in der spanischen Gesellschaft und Literatur stets im Hintergrund präsent blieb, sondern auch entscheidend zum Ausbruch und Verlauf des Spanischen Bürgerkriegs beitrug und damit die spanische Geschichte im zwanzigsten Jahrhundert entscheidend beeinflusste. So „verspielte die Republik wohl eine wichtige Chance, den Bürgerkrieg zu gewinnen“ (337), wie Fleischmann ganz am Ende ihrer Studie hervorhebt, als sie im September 1936 darauf verzichtete, auf das Angebot der marokkanischen Unabhängigkeitsbewegung einzugehen, sich gegen die nationalistischen Putschisten zu erheben und dafür im Gegenzug die Unabhängigkeit des Rifgebiets zugesichert zu bekommen.

Der zweite Grund, warum das Desaster von *Annual* als „textuelles Ereignis“ (9) bislang nicht zu einem festen literarhistorischen Datum wurde, ist darin zu sehen, dass die darüber produzierten Texte in der großen Mehrzahl aufgrund ihres formal traditionellen, trivialen, dokumentarischen und oft stark ideologischen Charakters nicht den ästhetischen Kriterien genügten, die für die Aufnahme in den literaturgeschichtlichen Kanon zu erfüllen waren – um so etwa den Werken der *generación del 98* oder der *generación del 27* an die Seite gestellt werden zu können. Lediglich drei Texte aus dem großen Korpus, auf den sich Fleischmann stützt, konnten bisher nennenswerte

¹ Zu nennen sind hier aus historiographischer Perspektive in erster Linie Sebastian Balfour, *Deadly Embrace: Morocco and the Road to the Spanish Civil War* (Oxford: Oxford University Press, 2002); María Rosa de Madariaga, *España y el Rif: crónica de una historia casi olvidada* (Melilla: UNED-Centro Asociado de Melilla, 1999); María Rosa de Madariaga, *Los moros que trajo Franco...: la intervención de tropas coloniales en la Guerra Civil Española* (Barcelona: Martínez Roca, 2002); María Rosa de Madariaga, *En el Barranco del Lobo: las guerras de Marruecos* (Madrid: Alianza, 2005); María Rosa de Madariaga, *Abd-el-Krim el Jatabi: la lucha por la independencia* (Madrid: Alianza, 2009); María Rosa de Madariaga, *Marruecos, ese gran desconocido: breve historia del protectorado español* (Madrid: Alianza, 2013) und Dirk Sasse, *Franzosen, Briten und Deutsche im Rifkrieg, 1921–1926: Spekulanten und Sympathisanten, Deserteur und Hasardeur im Dienste Abdelkrimis* (München: Oldenbourg, 2006); seitens der Literaturgeschichte Antonio Carrasco González, *La novela colonial hispanoafriicana: las colonias africanas de España a través de la historia de la novela* (Madrid: SIAL, 2000); Antonio Carrasco González, *Historia de la novela colonial hispanoafriicana* (Madrid: SIAL, 2009); Juan José López Barranco, „La Guerra de Marruecos en la narrativa española (1859–1927)“ (Diss. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999); Juan José López Barranco, *El Rif en armas: la narrativa española sobre la guerra de Marruecos (1859–2005)* (Madrid: Mare Nostrum, 2006). Die Wiederentdeckung des Rifkriegs als literarischer Stoff ist vor allem Lorenzo Silva zu verdanken: siehe Lorenzo Silva, *Del Rifal Yebala: viaje al sueño y la pesadilla de Marruecos* (Barcelona: Destino, 2001); ders., *El nombre de los nuestros* (Madrid: Destino, 2001) und ders., *Carta blanca* (Madrid: Espasa, 2004).

literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit erlangen: José Díaz Fernández' episodischer Erzähltext *El blocao* (1928), Ramón José Senders Roman *Imán* (1930) und *La ruta* (1943), der Mittelteil von Arturo Bareas autobiographischer Spanientrilogie *La forja de un rebelde* (1941–1944).

Stephanie Fleischmanns in jeder Hinsicht ausgezeichnete Untersuchung kommt nun das große, weit über die deutschsprachige Hispanistik hinaus gültige Verdienst zu, das umfangreiche und weitgehend unbekanntes Korpus der Rifkriegsliteratur, das von ihren spanischen Vorgängern bisher eher katalogisiert als analysiert wurde, zum ersten Mal in seiner ganzen kulturellen Bedeutsamkeit erschlossen zu haben.² Gleichzeitig führt ihre Arbeit beispielhaft vor Augen, zu welchen genuinen Einsichten eine kulturwissenschaftliche Lektüre von Texten gelangt, die aus literaturwissenschaftlicher Perspektive mehrheitlich nicht viel herzugeben scheinen, weil sie sich nicht zuletzt aufgrund ihrer strukturellen Hybridität einem herkömmlichen Literaturbegriff entziehen. Demgegenüber gelingt es der Verfasserin zu zeigen, dass die „Momente des unfreiwilligen Selbstwiderspruchs“ (11), die viele dieser zum Teil massenhaft, mit einer Auflage von bis zu hunderttausend Exemplaren verbreiteten Texte aufweisen, aus kulturwissenschaftlicher Sicht als höchst aufschlussreiche Symptome einer problematisch gewordenen gesellschaftlichen Sinnbildung interpretiert werden können – während sie von einem literarästhetischen Standpunkt aus wohl lediglich als Beleg für mangelndes künstlerisches Talent gewertet würden.

In der Tat ist Fleischmanns Studie dezidiert kulturwissenschaftlich ausgerichtet. Die Liste der zitierten Konzepte und Begriffe liest sich wie ein Who's who der Kulturwissenschaften: Agamben, Anderson, Bachtin, Barthes, Bhabha, Butler, Certeau, Derrida, Fanon, Flusser, Foucault, Freud, Kristeva, Lacan, Laclau, Link, Lotman, Mignolo, Said, Spivak, Theweleit, Turner, Weigel, Žižek etc. An keiner Stelle wirken die jeweils in Anschlag gebrachten Theorien jedoch forciert oder aufgesetzt, der Umgang mit ihnen erfolgt durchgehend kritisch, eigenständig und produktiv. So erfordert der hohe theoretische und methodische Anspruch, den sich die Verfasserin auferlegt hat, zwar einige Konzentration bei der Lektüre und bringt die eine oder andere etwas komplizierte Formulierung mit sich (vgl. zum Beispiel die Bemerkungen zum Sprachgebrauch in Senders *Imán* unter Bezug auf Lacan auf S. 320), führt dabei aber immer wieder zu Einsichten, die auch den bekannteren Tex-

² Vgl. auch Max Doppelbauer und Stephanie Fleischmann, Hrsg., „Dossier: Hispanismo Africano“, *Iberromania* 73/74 (2012): 1–206.

ten ohne einen solchen begrifflichen Aufwand nicht in dieser Präzision und Differenziertheit abzurufen gewesen wären.

Den methodisch innovativen Ausgangspunkt und den Leitgedanken der Arbeit bildet die These eines spannungsvollen, alle ausgewählten Texte durchziehenden Gegensatzes zwischen Diskurs und Ereignis, zwischen einem im Fall Spaniens häufig als „Afrikanismus“ bezeichneten festgefügt System kolonialen Denkens, das in unterschiedlichen Varianten – militärische Unterwerfung oder friedliche Annäherung – auftritt, und der dieses System nachhaltig erschütternden, Spanien völlig unerwartet treffenden Katastrophe von Annual. Als inkommensurable historische Erfahrung beziehungsweise als „Un-Fall“, als „ein Fall, der sich nicht restlos diskursiv und imaginär vereinnahmen lässt“ (17), provoziere das Desaster von Annual einen „Prozess der Umschreibung“ (17) des mit der veränderten historischen Wirklichkeit nicht mehr zu vereinbarenden kolonialen Diskurses und die Forderung nach der „Schließung“ dieses Prozesses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch eine neue politische Praxis. In der Art, wie diese Umschreibung vollzogen und ihre politische Schließung gefordert wird, lassen sich nach Fleischmann zwei Tendenzen unterscheiden: eine Tendenz, die auf die Restabilisierung des traditionellen kolonialistischen Diskurses sowie die nationalistisch-totalitäre Neuordnung des Staates abzielt, und eine gegenläufige Tendenz, die sich der Entlarvung und Destruktion dieses Diskurses verschrieben hat und auf eine sozialrevolutionäre Politik hinausläuft.

Durch die Einführung des Ereignisbegriffs grenzt sich Fleischmann explizit von primär diskursanalytischen Vorgehensweisen ab, wie sie Edward Saids Orientalismus-Theorie oder auch Susan Martin-Márquez' wegweisender, stark vom Postkolonialismus beeinflusster Untersuchung *Disorientations*, zugrunde liegen.³ Obwohl der spanische Afrikadiskurs, den Martin-Márquez rekonstruiert, aufgrund der in sich selbst noch einmal in eine europäische und eine afrikanische Seite gespaltenen spanischen Identität eindeutig komplexer ist als die von Said beschriebene Diskursformation aus „ewigen Wahrheiten“ (25), trifft doch auf beide Autoren zu, dass sie von einem über größere Zeiträume hinweg relativ stabilen System wechselnder Beziehungen und Konstellationen ausgehen, mit dem sich die besondere historische Dimension der Niederlage von Annual und die literarischen Re-

³ Susan Martin-Márquez, *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity* (New Haven und London: Yale University Press, 2008). Vgl. dazu die Rezension von Christian von Tschilschke, *PhiN: Philologie im Netz* 59 (2012): 54–62, <http://web.fu-berlin.de/phin/phins9/p59t6.htm>.

aktionen darauf tatsächlich nicht so genau und differenziert erfassen lassen wie mit der von Fleischmann vorgeschlagenen Dialektik von Diskurs und Ereignis. Erst aus dieser Dialektik ergibt sich dann auch die für die Untersuchung der „Literatur des Desasters von Annual“ maßgebliche Leitfrage, „auf welche Arten sich die Erschütterung der kolonialen Symbolstrukturen in diese Erzählungen einschreibt, bzw. wie diese Erschütterung geschrieben wird“ (13).

Fleischmann hat ihre Arbeit in fünf große Kapitel unterteilt, mit deren inhaltlicher Ausrichtung sie geschickt systematische und chronologische Aspekte vereint. In systematischer Hinsicht unterscheidet sie vier aus kulturwissenschaftlicher Sicht besonders relevante Bezugsfelder, denen sie die von ihr untersuchten Texte so zuordnet, dass sich dabei gleichzeitig ein chronologischer Bogen ergibt, der von den frühesten, noch aus dem Jahr des Desasters selbst stammenden Reaktionen bis zum Jahr 1933 reicht, in dem der literarische Deutungsprozess weitgehend abgeschlossen ist, nachdem er mit der Lockerung der Zensur nach dem Ende der Militärdiktatur Primo de Riveras (1923–1930) noch einmal an Intensität gewonnen hatte. Jedes der vier Hauptkapitel besteht wiederum aus einem Überblicksteil, der eine größere Anzahl Texte auswertet, und einer detaillierten Analyse von zwei bis drei Werken, die für das jeweilige Bezugsfeld repräsentativ sind. Vorangestellt ist diesen Schwerpunktkapiteln eine theoretisch-historische Einführung, in der sich die Verfasserin kritisch mit den postkolonialen Theorien Saids und Bhabhas auseinandersetzt, denen sie eine gewisse Indifferenz gegenüber unterschiedlichen historischen Kontexten und die Tendenz zur Reproduktion der immer gleichen Resultate vorwirft. Als Korrektiv empfiehlt Fleischmann eine stärkere Berücksichtigung des Ereignisbegriffs, für dessen Relevanz die Literatur des Desasters von Annual in der Tat ein überzeugendes Beispiel liefert. Abgeschlossen wird der Einführungsteil durch eine konzise Rekonstruktion des *africanismo* als einer spezifisch spanischen Variante des Orientalismuskurses sowie einen Abriss der spanischen Kolonialgeschichte in Nordafrika von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur „Befriedung“ des Rifgebiets im Jahr 1927.

Der erste von der Verfasserin ins Auge gefasste Bedeutungskomplex ist die weit verbreitete, sich quer durch die politischen Lager ziehende Deutung der Niederlage im Spiegel des Schamgefühls (*vergüenza*). Diese Deutung erhält ihre Brisanz zum einen vor dem Hintergrund des in der spanischen Kultur traditionell besonders tief verankerten Mythologems der Ehre, zum

anderen jedoch aus dem Umstand, dass die spanische Nation sich nun unversehens – und wie im Hinblick auf die Geschichte des Verhältnisses von Spanien zu Europa hinzuzufügen ist: wieder einmal – auf eine hierarchisch unterlegene, dem zu kolonisierenden *moro* vorbehaltene Position verwiesen sieht, aus der sie sich durch den Krieg eigentlich befreien und den anderen europäischen Kolonialmächten als ebenbürtig erweisen wollte. Das aus seinen narzisstischen Großmachtsphantasien gerissene Spanien steht nun selbst als gescheiterter Nachahmer dar, was umso mehr schmerzt, als sein Gegner, der Anführer der Rifkabylen Abd-el-Krim, sich seinerseits mit großem Geschick der Mimikrystrategien des Kolonisierten bedient, wie Fleischmann in einer brillanten Analyse zeigt (vgl. 102–11). In literarischen Texten wie Ernesto Giménez Caballeros als präfaschistisch geltenden Aufzeichnungen *Notas marruecas de un soldado* (1923) oder Víctor Ruiz Albéniz' kaum bekanntem, ebenfalls autobiographischen Roman *¡Kelb Rumi!* (1922) kommt die Unvereinbarkeit von Anspruch und Wirklichkeit in einem weitgehend unvermittelten Nebeneinander von epischen und farcenhaften Zügen, von ungebrochenem Überlegenheitsdenken und enttäuschter Selbsterniedrigung, von Heldenverehrung und Wahnsinn zum Ausdruck.

Dass das Reaktionsmuster der Scham eine große Affinität zu den Geschlechterrollen und ihrer kollektiven Symbolik aufweist, liegt auf der Hand. Die Analyse der „Vergeschlechtlichung des kolonialen Desasters“ (51), die den zweiten Schwerpunkt der Arbeit bildet, erweist sich denn auch als außerordentlich ergiebig. Dabei gibt Fleischmann zu Recht zu bedenken, dass die Gestaltung der Genderbezüge in der Rifkriegsliteratur nicht allein als Antwort auf die Erfahrung der Niederlage von Annual verstanden werden darf, sondern immer auch in „Beziehung zur Destabilisierung des traditionellen Gendersystems, die sich in diesen Jahren in Spanien ereignete“ (53), gesetzt werden muss. Das wird insbesondere an den Männlichkeitskonstruktionen deutlich. Zwei Richtungen lassen sich hier im Wesentlichen unterscheiden, die jedoch darin übereinstimmen, dass sie mit der Beschreibung männlicher und weiblicher Eigenschaften meistens auch implizit den Zustand der spanischen Nation kommentieren. Die Mehrzahl der Texte wie Gregorio Corrochanos Roman *¡Mektub!* (1926), vor allem aber die aus der Fremdenlegion hervorgegangenen oder sich auf sie beziehenden Texte, darunter Mico Españas *Los caballeros de la legión* (1922) und Luys Santa Marinas *Tras el águila del César: elegía del Tercio* (1923), antworten auf die Erschütterung herkömmlicher Männlichkeitsvorstellungen durch das Desaster von Annual

mit der Reaffirmation eines soldatischen, nationalistischen und in einigen Fällen bereits dem Faschismus vorausgreifenden Männlichkeitsideals, wie es in Grundzügen schon Klaus Theweleit in seiner Studie *Männerphantasien* (1977/1978) beschrieben hat, auf die Fleischmann mehrfach verweist. Der Wunsch nach Remaskulinisierung geht gelegentlich, wie zum Beispiel in Tomás Borrás' Marokkokriegsroman *La pared de tela de araña* (1924), so weit, dass sogar die gegnerischen Rifberber wegen ihrer ungebrochenen Virilität zu bewunderten Vorbildern werden. Allerdings gibt es durchaus auch Texte, etwa Enrique de Meneses' Erzählung *La cruz de Monte Arruit* (1922) oder José Díaz Fernández' *El blocao* (1928), in denen dieses Männlichkeitsideal dekonstruiert und kritisch durchleuchtet wird. Von den Frauenfiguren, sei es der militanten, sozialrevolutionären Spanierin oder der jederzeit zum Verrat bereiten Marokkanerin, geht durchweg eine verführerische Bedrohung aus.

Neben der Geschlechterproblematik ist es die Klassenfrage, die der literarischen Darstellung des Krieges ihren Stempel aufdrückt, wie die Verfasserin in einem weiteren Abschnitt erläutert. Die Hervorhebung sozialer Unterschiede schlage sich in vielen Marokkokriegstexten als „DissemiNation“ im Sinne Homi Bhabhas nieder: als „eine unentschlossene Bewegung zwischen der pädagogischen Affirmation einer imperialen spanischen Identität, die als Narration der Entsendung verstanden werden kann, und der performativen Infragestellung dieser in der Darstellung desaströser Ereignisse, die als Erzählung der Heimsuchung zu begreifen ist“ (212). Fleischmann fasst nun zunächst jene bereits erwähnten Texte über die Fremdenlegion ins Auge, zu denen auch Francisco Francos Kriegstagebuch *Diario de una bandera* (1922) gehört. Mit großem Scharfsinn erfasst sie die gesellschaftliche Funktion dieses „Corps von Untoten“ (223), die in ihrer Heimatgesellschaft zwar keinen Platz mehr haben, dieser durch ihren „Opfertod“ aber gleich in doppelter Weise von Nutzen sind. Die berüchtigte exzessive Brutalität der Fremdenlegionäre erscheint vor diesem Hintergrund als symbolische Rache für die Rolle, die ihnen die Zivilgesellschaft in diesem Krieg zugedacht hat. Daneben gibt es aber auch eine Reihe von Erzählungen, die sich der kolonialen Meistererzählung verweigern und diese aus der Perspektive sozial marginalisierter, subalternen, kaum zur Artikulation fähiger Fußsoldaten kritisieren. Dazu gehören etwa Fermín Galáns schon im Titel keine Zweifel an seiner Haltung lassender Erzähltext *La barbarie organizada* (1926/1931) sowie Ramón José Senders bekannter Roman *Imán* (1930). Für Fleischmann entsteht mit diesen „Dringlichkeitserzählungen“ (216) „eine neue Vorstellung traumati-

scher Subjektivität“ (216) und ein in Spanien „neuer Typus von Zeugnisliteratur“ (216). Häufig gehen diese Texte auch einher mit einem entsprechenden politischen Engagement ihrer Verfasser. Als dieses Engagement mit der Ausrufung der Zweiten Republik Früchte zu tragen scheint, kommt es retrospektiv, wie im Fall von Eliseo Vidals *¡¡¡Los muertos de Annual ya son vengados!!!* (1932), auch zu triumphalistischen Titeln. Damit stellt sich nun die heikle Frage nach dem Verhältnis der Republikaner zum Kolonialismus in Afrika.

Der letzte Teil der Untersuchung ist den Auswirkungen des Desasters von Annual auf die literarische Konstruktion von Raum und Zeit gewidmet. Fleischmann führt darin noch einmal exemplarisch kultur- und literaturwissenschaftliche Ansätze zusammen, indem sie das elementare Verständnis des Kolonialismus als reale und imaginative Besetzung fremder Räume mit dem Chronotopos-Konzept Michail Bachtins koppelt. Gleichzeitig illustriert sie anhand des Raumparadigmas erneut ihre Leitthese vom Bruch und der Umschreibung der kolonialen Erzählung. Die neue Raum-Zeit-Erfahrung, die an die Stelle der traditionellen orientalistischen Topoi tritt, verdichtet sich emblematisch im *blocao*, dem vorgeschobenen militärischen Posten, der in vielen Rifkriegserzählungen, nicht nur in José Díaz Fernández' *El blocao*, eine zentrale Rolle spielt. Die Erfahrung der Einschließung und des Ausgeliefertseins, der Einebnung der Grenze zwischen Innen und Außen und der Auflösung jeglicher Identitäten lassen den *blocao* zu einem „Chronotop des Absurden“ (295) werden. Zwar erweist sich dieser Chronotop wie in Wenceslao Fernández Flórez' *Aventuras del Caballero Rogelio de Amaral* (1933) durchaus als satirefähig, seine gültige Darstellung hat er aber in Ramón José Senders, in seiner literarischen Qualität singulärem Roman *Imán* gefunden, dessen „Form der Absage an bestimmte Formen des Schreibens und Sprechens über Marokko“ (295) den naheliegenden Schlusspunkt von Fleischmanns profunder Untersuchung bildet.

Seit dem Erscheinen der Studie von Susan Martin-Márquez hat die kultur- und literaturwissenschaftliche Erforschung des spanischen Kolonialismus in (Nord-)Afrika beträchtlich an Fahrt aufgenommen. Stephanie Fleischmanns auf ihre Weise mindestens genauso beeindruckende Arbeit ist der beste Beleg dafür. Daneben und darüber hinaus hat sich der Blick aber mittlerweile nicht nur auf das Echo des Rifkriegs in der spanischen und marokkanischen Gegenwartsliteratur und die Reflexion des Kolonialismusproblems in der spanischen *Intellectual History* gerichtet, sondern auch wieder mit neuem Interesse auf die reichhaltige Textproduktion in kastilischer und kata-

lanischer Sprache zurückgewendet, die der erste Spanisch-Marokkanische Krieg von 1859/60 hervorgebracht hat.⁴ Dass Stephanie Fleischmann das weitgehend unbekanntes Textuniversum der „Literatur des Desasters von Annual“ und deren kulturelle Tiefendimension auf so hohem Niveau erschlossen hat, kann man in diesem Zusammenhang nur als Glücksfall bezeichnen.

⁴ Vgl. die gerade veröffentlichte Studie von Elmar Schmidt, *Inszenierungen des Rifkriegs in der spanischen, hispano-marokkanischen und frankophonen marokkanischen Gegenwartsliteratur: traumatische Erinnerungen, transnationale Geschichtskonstruktion, postkoloniales Heldenepos* (Vervuert, 2015), das von Christian von Tschilschke und Jan-Henrik Witthaus herausgegebene „Dossier: Los intelectuales españoles y el tema de África: desde el colonialismo en Marruecos hasta la Primavera Árabe“, *Iberoamericana* 56 (2014): 87–165, <http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/issue/view/58> sowie die in Vorbereitung befindliche Siegener Dissertation von Ina Kühne mit dem Arbeitstitel *A l'Àfrica, minyons! Die Rolle des Spanisch-Marokkanischen Kriegs von 1859/60 im katalanischen Identitätsdiskurs des 19. Jahrhunderts*.

Bolaño und die Folgen: der globale Roman aus lateinamerikanischer Perspektive

Samir Sellami (Perpignan)

SCHLACWÖRTER: Rezension; Globalisierung; Globaler Roman; Weltliteratur; Bolaño, Roberto; Aira, César; Eltit, Diamela; Vallejo, Fernando; Buarque, Chico; Bellatin, Mario; Volpi, Jorge; Aridjis, Homero; Padilla, Ignacio; Fuquet, Alberto; Hoyos, Héctor

Héctor Hoyos, *Beyond Bolaño: the Global Latin American Novel* (New York: Columbia University Press, 2015), 292 S.

**

Anders als der Titel *Beyond Bolaño: the Global Latin American Novel* befürchten lässt, geht es Héctor Hoyos in seinem wegweisenden Buch nicht um die Entthronung des unangefochtenen Stars der zeitgenössischen lateinamerikanischen Literatur, sondern um Projekte, die an Bolaños Formenhorizont anschließen oder sich produktiv abweichend zu seinem Modell verhalten. Die latente Widersprüchlichkeit, die in der Zusammensetzung von „global“ und „lateinamerikanisch“ besteht, dient dem Vf. dabei als elegante Einstiegsfigur für seine methodisch, analytisch und stilistisch mitreißende Argumentation. Im Fokus seiner Analyse stehen Romane, die aus einer je spezifischen lokalen, historischen und ästhetischen Situation die Welt als Ganzes zu beschreiben versuchen. Diese im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert vermehrt auftretenden *world narratives* bezeichnet Hoyos im Anschluss an Borges' berühmte Erzählung als *alephs*. Der latenten Paradoxie gemäß, aus der je spezifischen lokalen Beschränkung heraus die ganze Welt ins Auge zu fassen, sind solche Erzählungsversuche von vorneherein zum Scheitern verurteilt, was die jeweiligen Autoren aber nicht davon abhält, sie dennoch zu unternehmen. Eine den Lesern Bolaños vertraute Figur, die Unternehmung des intellektuellen Abenteurers in der Gewissheit zu scheitern, wird hier in einen größeren Kontext übertragen. Exemplarisch, wird ein gutes Dutzend lateinamerikanische Romane versammelt, die sich in die globalen Verflechtungen ihrer Wirkungs- und Lebensräume ihrerseits stilistisch, erzählerisch und philosophisch verstricken.

Methodisch setzt sich Hoyos drei Ziele, die er im Laufe seiner Analysen mit nur wenigen Einschränkungen erreicht: erstens die Identifikation eines minimalistischen literarischen Korpus, der in der Folge durch pointierte *close readings* auf seine ästhetische, politische und philosophische Sprengkraft hin befragt wird; zweitens die Reflexion über kulturelle Bedingungen und Gründe der Emergenz einer neuen literarischen Form: des globalen Romans aus lokaler Perspektive; und drittens die dialogische Erschließung soziologischen Wissens über die erzählten globalen Zusammenhänge, die von der sporadischen Hinzunahme einschlägiger Texte der Frankfurter Schule, von Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, Raymond Williams. u.v.m. theoretisch informiert wird.

Wie wenig die Darstellung von Globalität im Roman von traditioneller Mimesis abhängig sein kann, zeigt bereits das erste Kapitel, das sich im Ausgang von Bolaños *La Literatura Nazi en América* (1996) zwei weiteren fantastisch-dystopischen Welt-Narrativen widmet: Jorge Volpis *En busca de Klingsor* (1999) und Ignacio Padillas *Amphitryon* (2000). Alle drei Texte erproben in stilistisch, genre-technisch und analytisch herausfordernder Weise Konstruktionen kontrafaktischer Geschichtsverläufe, die das oft in die Geschichtsbücher und Museen abgeschobene Nachleben des Faschismus nach dem Zweiten Weltkrieg übertreiben und in erschreckender Weise plastisch werden lassen. Besonders anschaulich wird hierbei die eigentliche Funktion literarischer Erfindung, die nicht nur Geschichte illustriert, sondern sie vielmehr interpretiert. Anstatt historische Geschehnisse bloß wiederzugeben, eröffnen die Romane ein dreigliedriges Problemfeld, nämlich erstens die Frage, was zu einem gegebenen oder imaginierten Zeitpunkt möglich gewesen wäre; zweitens, warum es nicht so kam, wie es hätte kommen können; drittens schließlich, was stattdessen passiert ist und noch passiert sein könnte. Obwohl anders als für einen im Klischee erstarrten postmodernen Zugriff hier nicht alle Fragen offen bleiben und der globale Roman, wie ihn der Vf. im Blick hat, durchaus konkretes Wissen produziert und nicht nur Zeichenzusammenhänge gegeneinander ausspielt, herrscht auch in den besprochenen Romanen literarische Komplexität vor, statt allzu klarer Antworten (43). Gegen eine globale Vision, die im Ausgang von Manuel Castells, den freien Fluss von Informationen propagiert, bestehen Hoyos und die von ihm analysierten Romane auf der Kraft literarischer Resistenz, auf Friktion der Daten statt freiem Fluss, auf andauernden Konflikt statt verklärender Versöhnung (61).

Im zweiten Kapitel widmet sich Hoyos anhand von Chico Buarques *Budapest* (2003) einem medial unterrepräsentierten, aber umso relevanterem Problemfeld: den Migrationsbewegungen innerhalb des sogenannten ‚Globalen Südens‘. So umstritten der Begriff als politische und soziologische Kategorie sein mag, dient er dem pragmatischen Zugriff des Vf. wiederum als idealer Ausgangspunkt für die Analyse eines Romans, der den grotesk anmutenden Migrationsverlauf eines brasilianischen Ghostwriters erzählt: In Ungarn als Schriftsteller gefeiert, muss dieser sich permanent zwischen zwei Sprachen, zwei denkbar unverbundenen kulturellen Räumen und zwei Frauen entscheiden, ohne sich letztlich festlegen zu können. Der sentimental anmutende Plot der brasilianischen Sängerlegende Buarque hält Vf. nicht davon ab, der Lektüre Komplexität, ästhetische Sinnlichkeit und soziologische Aussagekraft abzugewinnen. So liest er *Budapest* genretechnisch als antiheroisches und mit einiger Ironie ausgestattetes Update des höfischen Liebesromans (68), stilistisch als Invokation der lyrischen und rhythmischen Kraft der Sprache gegen die Reduktion auf Inhalte, politisch als allegorische Anspielung auf die artifizielle Konstruktion der BRIC-Staaten (94), die aufgrund ihrer Größe und aus ökonomischer Vergleichbarkeit eine Einheit bilden, die aber kaum substanzielle kulturelle Beziehungen zueinander unterhalten. Ähnlich wie bei Buarques Protagonisten sind es mehr Zufälle oder willkürliche Setzungen (hier des Autors, dort der Ökonomen), die Nationen und Charaktere zueinander führen, als tief sitzende kulturelle Gemeinsamkeiten. Diese Figur lässt sich auf Hoyos’ Verständnis des globalen Romans im Allgemeinen übertragen – und auf die Wirklichkeit, an der er sich arbeitet: Die Globalität des Noch-zu-Erzählenden ist bereits Wirklichkeit, als Fakt oder als Konstruktion, während die kulturelle Imagination dieser neuen Wirklichkeitsformation erst noch gerecht werden muss (4–6).

Während im Barock, bei Shakespeare und Calderón, die Welt den Menschen noch als große Theatermaschine erscheinen konnte, ist es heutzutage der Supermarkt mit seiner gleichmäßig grellen Beleuchtung, den seriell angeordneten und aggressiv verpackten Konsumgütern und seiner Verstrickung in die weltweite Organisation und Ausbeutung von Arbeitskraft, der sich als *aleph* für die globale Welt im 21. Jahrhundert anbietet. Spätestens in diesem dritten Kapitel wird der methodische Vorzug dieses Projekts in seiner ganzen Breite deutlich: Neben eingängigen Analysen von Diamela Eltits *Mano de Obra* (2002) und César Airas *La Prueba* (1992) öffnet der Vf. immer wieder blitzartig den Raum für literaturhistorische Referenzen und theo-

retische Projektionen. Waren es im ersten Kapitel kontrafaktische und im zweiten lyrische Verfahren, die dem realistischen Anspruch stilistische Reibung verliehen, erzeugen Eltit und Aira realistische Effekte durch die Mobilisierung konzeptualistischer Schreibweisen. In einer radikalen perspektivischen Verkürzung reiht Eltit raue und unbearbeitete Zeugnisse aneinander, die vom Arbeitsalltag in einem chilenischen Supermarkt erzählen, und denunziert auf diese Weise die verheerenden Auswirkungen der neoliberalen Verdinglichung von Menschen auf Arbeitskräfte, wie es der Titel *Mano de Obra* bereits ankündigt. Allerdings erfolgt diese Kritik am Neoliberalismus aus einer dezidiert somatischen Perspektive, indem sie zeigt und nicht nur sagt, was das globale ökonomische und politische System mit den Körpern der Betroffenen macht. Die Abstumpfung der Sprache sowie die Kongruenz von Sprachniveau und sozialem Status verkörpern und versinnlichen, was eine diskursive Analyse nur behaupten kann.

Der argentinische Autor Aira, der von Bolaño einst in einem Interview gemeinsam mit Eltit und anderen als herausragender lateinamerikanischer Autor herausgehoben wurde, scheint diese Verkörperung des neoliberalen Systems noch weiter zu treiben, indem er laut Hoyos seine Produktionsweise imitiert (165). In der ironischen Mimikry der entfesselten Produktion, die Aira auf seine Arbeitsformel der *fuga hacia adelante* gebracht hat, werden sowohl Funktionsweise als auch Kritik neoliberaler Produktionsverhältnisse blitzartig deutlich. Während bei Eltit der Begriff der Arbeit an die Stelle des Diskurses tritt (102), bemüht sich Aira in seiner exzessiven Romanproduktion (bis zu vier Titel pro Jahr) um die Bereicherung des Textes durch die kompromittierende Geste der hyperkapitalistisch anmutenden Überproduktion.

Diese doppelte Grenze der diskursiven Mimesis wird vom Vf. am Ende des Kapitels schön herausgearbeitet, wenn er darauf hinweist, dass es sich bei den Supermarkt-Narrativen um hyperbolische Phantasien handelt. So wie Shakespeare nicht wirklich glaubte, dass die Welt ein Theater ist, glauben auch Eltit und Aira nicht wirklich, dass die Welt ein Supermarkt ist. Sie zeigen lediglich, dass die Kategorie des automatisierten Konsums für die Organisation unserer Körper und für die „Distribution des Sinnlichen“ (Rancière) eine ähnliche Stellung einnimmt wie die Kategorien der Performance und Rollenausübung für das 17. Jahrhundert.

Das vierte Kapitel zeigt, dass sich nicht nur Bolaño auf literarisch herausfordernde Weise mit Drogenkrieg und Drogenhandel in Lateinamerika

auseinandergesetzt hat. Anhand von Homero Aridjis' *La Santa Muerte* (2003) und Fernando Vallejos *La Virgen de los sicarios* (1994) zeigt Hoyos, wie Literatur ein lokales Phänomen – das in Form von exzessiver Gewalt, Mord, Angst, Einschüchterung und von Abgründen des informellen Arbeitssektors erscheint – in einen transnationalen und interkulturellen Kontext einbetten kann, ohne dabei seine Verflechtung ins Konkrete und Sinnliche aufgeben zu müssen. Dabei entsteht ein neues Genre, das als Nebengattung des globalen Romans gelten kann: die sogenannte *narconovela*. Mithilfe von Marie-José Mondzains Begriff der *iconocratie*.¹ und Carl Schmitts Kategorie der politischen Theologie (127) macht der Vf. deutlich, wie beide Romane die kompromittierende Verstrickung von christlicher Bildsprache, rücksichtsloser Gewalt, neoliberaler Betriebsorganisation und autoritärem Führerkult offenlegen. Die Romane verorten sich in einer kulturellen Umgebung, in der Bandenführer als Heilige verehrt und folkloristisch in *narcocorridos* zu anarchischen Helden hochstilisiert werden, während sie in kaum verdunkelten Hinterzimmern mit Politikern und Unternehmern juristische und ökonomische Parallelsysteme errichten. Transnational operierende, kriminelle Organisationen erscheinen dabei als ins Groteske gesteigerte Porträts internationaler Korporationen, ein ästhetisches Verfahren, das die HBO-Serie *The Wire* in einem anderen Medium genial ins Bild gesetzt hat. Mexiko figuriert in dieser sozioökonomischen Optik als eine von zahlreichen lokalen Manifestationen einer staatlich, ökonomisch und kriminell gemeinsam organisierten ‚Nekropolitik‘ (149) – ein analytisches Konzept, das Hoyos' Argumentation an dieser Stelle noch weiter vertiefen könnte, etwa unter Zuhilfenahme der Texte von Achille Mbembe.

Das Kapitel überzeugt durch prägnante Einzelbeobachtungen und einen kritischen Schlussakkord. Da die *narconovelas* in ihrer ästhetischen Ausarbeitung des Drogenkriegs ihrerseits an der Vervielfältigung und Verbreitung der Bilder mitarbeiten, die sie zu denunzieren vorgeben, kippt ihre kritische Intention mitunter in Sensationalismus und Sentimentalisierung. Genauso wie Songs und TV-Serien (vgl. die eindrucksvolle Kritik des Vfs. an *Breaking Bad*, 155) können Romane die Ikonokratien von El Chapo und Co. festschreiben, anstatt für eine Neuverteilung des „symbolischen Kapitals“ zu kämpfen.

Mindestens drei Kriterien müssen demnach für Hoyos gegeben sein, damit die *narconovela* nicht ins Kommerzielle und Opportunistische abrutscht,

¹ Vgl. Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?* (Paris: Bayard, 2002).

sondern zur kritischen *narcocartography* wird. Zum einen darf sie nicht zu sehr Genreliteratur werden, sondern sollte sich an der Grenze und zwischen den Gattungen bewegen – man könnte hier als herausragendes Beispiel an Bolaños 2666 denken. Zweitens sollte sie immer die lange historische Kontinuität und „Residualität“ (Bernard Williams) der Problemlage mit darstellen. Und drittens darf sie nicht der Tendenz zur romantischen Stilisierung des Kriminellen zum anarchischen Helden nachgeben, wie es im Mainstream der hollywood-inspirierten *narcofictions* üblich ist.

Die produktive Rezeption der europäischen Avantgarden in Lateinamerika hat eine lange Tradition, und in diese Tradition reihen sich die Projekte ein, die im Zentrum des letzten Analysekapitels stehen – m.E. eines der stärksten im vorliegenden Buch. Anhand von César Airas „Duchamp en México“ (1997) und Mario Bellatins *Lecciones para una liebre muerta* (2005) zeigt das Kapitel, wie der nichttriviale Rückgriff auf Traditionen der europäischen Konzeptkunst und Performance formale Innovation ebenso wie welthaltige Erzählungen hervorbringen kann. Stärker als in anderen Werken von Hoyos' Korpus, wird diese Welthaltigkeit hier weniger im Dialog mit einer erzählten Wirklichkeit, sondern fast ausschließlich über Form und performative Geste der Texte erzeugt. Gemäß der Verschiebung des Schwerpunkts vom literarischen Text zur literarischen Arbeit (vgl. Kapitel 3) haben beide Texte in ihrer Bewegung zu sinnentleerter Wiederholung Teil an der Maximierung von Unproduktivität, die für Aira zugleich Essenz der artistischen Existenz als auch herausfordernder Widerstand gegen das kapitalistische Gebot des Produzierens ist. Seine meist kaum mehr als hundert Seiten umfassenden Romane, die er als *maquetas de implosión* (166) bezeichnet, vollziehen der avantgardistischen Konzeptkunst zufolge den permanenten Übergang vom Roman zur bloßen Skizze, zur effizient und intelligent erzählten Absicht, einen Roman zu schreiben. In der Verpflanzung des europäischen Erbes in den lokalen Kontext behaupten die Texte ihre formale und kulturelle Autonomie und umgehen dabei eine doppelte Gefahr: zum einen die unkritische Adaption der aus dem Zentrum in die Peripherie drängenden kulturellen Hegemonie; zum anderen den folkloristischen Rückzug aufs Provinzielle. Vf. liest dies als kosmopolitische Geste (182), als die Einforderung globaler Zugehörigkeit und interkultureller Kontiguität, ohne die Unterschiede, Konfliktpotentiale und die von Gewalt und Ausbeutung beherrschte Kolonialgeschichte unsichtbar zu machen.

In der erzählerischen Aneignung avantgardistischer Gesten und performativer Situationen finden Airas und Bellatins Texte so einen dritten Weg zwischen Nachahmung und Ignoranz: die Erschließung neuer literarischer Formen durch kritische Rezeption und reflexive Aktualisierung der hegemonialen Tradition (188). Sucht man nach einem kritischen Punkt in diesem insgesamt fulminanten Kapitel, wäre es durchaus möglich gewesen, Aira und Bellatin in einen größeren historischen Kontext innerhalb der lateinamerikanischen Literaturgeschichte zu stellen. Die Frage wäre dann, inwiefern sich ihre Aneignungsstrategien von denen anderer prominenter Akteure unterscheiden, die ihre eigene Textproduktion zum Teil in vergleichbarer Weise aus der kritischen Reflexion der europäischen Moderne gewonnen haben; zu denken wäre hier u.a. an Borges, Cortázar, Oswald de Andrade und nicht zuletzt an den titelgebenden Bolaño selbst.

Im Schlusskapitel stehen vor allem methodische Fragen im Vordergrund. Hoyos macht noch einmal deutlich, worin der Vorzug besteht, Romane nicht nur als kulturelle Formen (Texte, Bücher), sondern auch als Träger und Medien kultureller Energien aufzufassen (197). Die kulturelle Umwelt der besprochenen Texte ist die einer „erzwungenen globalen Staatsbürgerschaft“ (211), die den einen die Vorzüge der touristischen Welterkundung ermöglichen, während sie den anderen die Lasten von Ausbeutung, Flucht, Migration und Heimatverlust aufbürden. Der globale Roman sollte sich zu dem latenten Fakt der Globalität weder in ein rein rezeptives noch in ein bloß produzierendes Verhältnis stellen – vielmehr sollte er sich als Ko-Produzent einer Realität verstehen, deren Horizont bereits vorgezeichnet, im Einzelnen aber erst noch gefüllt werden muss (201). Der konkreten Füllung dieses Horizonts aus einer lokal reduzierten Position heraus gilt das Interesse von Hoyos' Buch. Dabei behauptet er weder, dass Lateinamerika der einzige Kulturraum ist, in dem sich die Emergenz des lokalen globalen Romans aufzeigen lässt, noch dass es sich um den privilegierten Ort einer solchen Analyse handelt. In einer bemerkenswerten Notiz weist der Vf. daraufhin, dass seine Methode weniger logisch als vielmehr strategisch zu verstehen ist: Die vorübergehend und als Hyperbole markierte Zentrierung der Semi-Peripherie Lateinamerika erzeugt andere (und vermutlich bessere) Ergebnisse als die unkritisch deskriptive Bestätigung der Hegemonie des Zentrums (212) – ei-

ne Herangehensweise, die an Dipesh Chakrabartys Projekt einer *Provinzialisierung Europas*² erinnert.

Im Hintergrund dieser Strategie steht unverkennbar eine das Buch durchziehende Polemik gegen Pascale Casanovas *République mondiale des lettres*³ und v.a. Hoyos' Stanford-Kollegen Franco Moretti und dessen Projekt einer quantitativen Erschließung der gesamten Weltliteratur⁴. Diese Polemik ist m.E. überflüssig, da nichts gegen eine Koexistenz von Morettis *distant reading* und Hoyos' durch pointierte *close readings* breit angelegter kultureller Analysen spricht. Der Vf. reiht sich hier in die Riege der Moretti-Kritiker ein, die nicht müde werden, ihre humanistische Provinz vor dem Eindringen der *digital humanities* mit ihren teilweise abgestumpften Waffen zu verteidigen. Es ist wenig gewonnen, wenn die faktisch gegebene kulturelle Hegemonie des Zentrums nicht als solche anerkannt wird – eine Ausgangsposition im Übrigen, die Hoyos' analysierte Romanprojekte allesamt implizit teilen.

Darüberhinaus übernimmt der Vf. selbst die an Casanova kritisierte Rhetorik von Kampf und Wettbewerb, wenn er feststellt: „weaker cultural economies must collaborate, but also compete, with stronger ones“ (221). Die deskriptive und quantitative Erschließung der weltliterarischen Kräfteverhältnisse wird somit zur Bedingung nicht der Unmöglichkeit, sondern der Möglichkeit, den spezifischen Beitrag der lateinamerikanischen Literatur an der Herausbildung „globaler Allegorien“ (190) zu verstehen und vielfältige Alternativen zu bestehenden kulturellen Hegemonien zu ersinnen.

Eine wichtige Mahnung geht dabei von der Beobachtung aus, dass die bloße Existenz eines globalen Romans aus lokaler Perspektive noch nicht ausreicht, einen kritischen Beitrag zu liefern. Der Moment, in dem der globale Roman – im Fahrwasser von Bolaños Welterfolg 2666 – von Autoren als vielversprechendes Spekulationsobjekt auf dem literarischen Weltmarkt aufgefasst wird, ist längst gekommen. Die so entstandene Spielart des kritischen globalen Romans, die Tim Parks nachvollziehbar als *The Dull New Global Novel* bezeichnet hat, tut alles dafür, „Hindernisse für das internationale Verständnis“⁵ aus ihrer kulturellen Agenda herauszustreichen, um einfache Lesbarkeit und Übersetzbarkeit für eine möglichst große internationale Leser-

² Dipesh Chakrabarty, *Provincialising Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University Press, 2000).

³ Pascale Casanova, *République mondiale des lettres* (Paris: Seuil, 1999).

⁴ Franco Moretti, „Conjectures on World Literature“, *New Left Review* 1 (January-February 2000), <http://newleftreview.org/11/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>.

⁵ Tim Parks: „The Dull New Global Novel“, *New York Review of Books*, 9. Februar 2010, .

schaft zu erzielen. So entstehen Texte aus der Konserve, die ihren globalen Anspruch nur vorgeben, nicht aber in eine formal und analytisch anspruchsvolle Poetik überführen können. Mit *Beyond Bolaño: the Global Latin American Novel* ist es Héctor Hoyos gelungen, ein Buch gegen diese bedauernswerte Tendenz zu schreiben, dem weit über die Grenzen von Komparatistik und Lateinamerikanistik hinaus viele Leser zu wünschen sind.

Zur historischen Aufarbeitung und medialen Vermittlung der Shoah in Italien und Deutschland

Peter Kuon (Salzburg)

SCHLAGWÖRTER: Shoah; Italien; Erinnerungskultur; Geschichte; Didaktik; deutsch-italienischer Vergleich

Claudia Müller, Patrick Ostermann und Karl-Siegbert Rehberg, Hrsg., *Die Shoah in Geschichte und Erinnerung: Perspektiven medialer Vermittlung in Italien und Deutschland* (Bielefeld: transcript, 2015).

**

Ein vergleichender Blick auf die historische Aufarbeitung der Shoah in Deutschland und Italien und ihre unterschiedliche mediale Vermittlung tut not. Der Sammelband, der aus der 2013 vom Italien-Zentrum und dem Institut für Soziologie der TU Dresden in Zusammenarbeit mit der Facoltà di Lettere der Universität Rom-La Sapienza und der Konferenz für Geschichtsdidaktik veranstalteten Tagung *Formen der Holocaust-Erinnerung* hervorgegangen ist, stößt daher auf uneingeschränktes Interesse.

Der Band ist in drei Hauptteile gegliedert, denen eine sorgfältige Einleitung durch die Herausgeber vorausgeht. Im ersten Teil, „Zur Pluralität der Erinnerungen an die Shoah“, zeichnen deutsche und italienische Wissenschaftler, fast ausschließlich Historiker, die Entwicklung des Gedenkens an die Shoah in Italien nach, wobei der Erinnerungsdiskurs in Deutschland vorausgesetzt wird. Ruth Nattermann zeigt, wie das lange Zeit vorherrschende Narrativ einer humanen Einstellung der italienischen Bevölkerung gegenüber den verfolgten Juden (ein Narrativ, das interessanterweise nicht zuletzt von den Erinnerungen der Shoah-Überlebenden selbst gestützt wurde) mit Beginn der 80er Jahre durch die neuere zeitgeschichtliche Forschung in Frage gestellt wurde. Michele Sarfatti, einer der Protagonisten dieser Wende, unterscheidet zwei Etappen der Judenverfolgung in Italien, zunächst – von Mitte September 1938 bis zum 25. Juli 1943 – der Entzug der Bürgerrechte durch die antijüdische Gesetzgebung und Politik des faschis-

tischen Regimes, danach – vom 1. September 1943 bis zum 25. April 1945 – die physische Verfolgung der Juden in der *Repubblica Sociale Italiana* und unter deutscher Besetzung. Neu an dieser Darstellung ist, dass die Judenverfolgung in beiden Phasen als endogenes Phänomen beschrieben wird, das keinesfalls eines von Hitlerdeutschland ausgeübten Drucks bedurfte. Mario Avagliano und Patrick Ostermann stützen diese These durch zwei mentalitätsgeschichtliche Studien: Avagliano, der einen breiten Bestand unterschiedlicher Quellen auswertet, gelingt es zu zeigen, dass die Rassengesetze auf wachsende Zustimmung in der Bevölkerung stießen und antijüdische Ressentiments und Übergriffe zunahmen, so dass schon vor der deutschen Besetzung der Boden für die Internierung und Deportation der italienischen Juden unter aktiver Beteiligung der italienischen Bevölkerung und Administration bereitet war; Ostermann untersucht die Gruppe der katholischen Faschisten, einer intellektuellen Elite um den Germanisten Guido Manacorda, die die faschistische Rassengesetzgebung in die katholische Sittenlehre integrierte und eine zentrale Rolle bei der Indoktrinierung und Fanatisierung der Miliz spielte. Die folgenden Beiträge nehmen die Perspektive der Opfer ein. Nicht sehr aussagekräftig ist Kilian Bartikowskis Beitrag zu Karl Löwith, da die wenigen Tagebuchnotizen des 1924 nach Italien und 1936 nach Japan emigrierten jüdischen Philosophen zwar ein interessantes Stimmungsbild vermitteln, die eigentliche Ausgrenzung und Verfolgung der Juden aber nicht mehr aus eigener Anschauung schildern. Hingegen gibt Raffaella Di Castros Auswertung ihrer Interviews mit römischen Juden der dritten Generation einen ausgesprochen interessanten Einblick in die generationenübergreifende Erinnerung an die Judenverfolgung in der faschistischen Diktatur und unter der deutschen Besetzung. Die nach dem Krieg vorherrschende „kollektive Amnesie“ (112) machte das Gedenken zur Privatsache, was die Familien insofern überforderte, als Kinder, Eltern und Großeltern stillschweigend übereinkamen, Tabus nicht anzurühren. Mittlerweile droht der Shoah-Diskurs, die dritte Generation auf eine Pflicht zur Erinnerung festzulegen, die Traumata nicht weniger perpetuiert als vormals das Schweigen. Di Castro spricht sich daher für ein Erinnern aus, das die Shoah zu einem wesentlichen, gleichwohl nicht ausschließlichen Merkmal jüdischer Identität macht. Der erste Teil des Sammelbandes wird durch einen Beitrag von Emmanuel Droit abgeschlossen, der die unterschiedlichen nationalen Zugänge in einen europäischen Zusammenhang stellt und für eine gesamteuropäische Erinnerungskultur im Sinne der *Plat-*

form of European Memory and Conscience plädiert. Dagegen ließe sich mit Ruth Nattermann einwenden, dass eine solche transnationale Vergemeinschaftung des Gedenkens den wenig wünschenswerten Effekt haben könnte, die einzelnen Nationen von der Verantwortung zur Aufarbeitung ihrer je eigenen Unterdrückungs- und Verfolgungsgeschichte zu entbinden. Gerade in Italien ist auffällig, dass der durchaus erfolgreiche Transfer neuerer fachwissenschaftlicher Erkenntnisse in Schul- und Museumpädagogik (Sarfatti) mit einer erschreckenden Rehabilitierung des Mussolini-Regimes im parteipolitischen Diskurs einhergeht.

Die Fokussierung auf die Neuinterpretation der Judenverfolgung in Italien wird im zweiten Teil des Sammelbandes, „Historisches Verstehen und Geschichtsdidaktik vor neuen Herausforderungen“ nicht fortgesetzt. Dabei wäre es ausgesprochen interessant gewesen, mehr über die Auswirkungen dieser Neuorientierung auf die Geschichtsvermittlung in Italien zu erfahren. Stattdessen folgt eine Reihe ausschließlich auf Deutschland bezogener geschichtsdidaktischer Beiträge. Alfons Kenkmann fragt sich, wie der Zeitzeuge in Öffentlichkeit und Schule gekommen ist. Seine Antwort, die die Rolle des Schülerwettbewerbs „War Opa revolutionär?“ hervorhebt, ist, ohne internationale Vergleichspunkte wenig erhellend. Zweifellos – und dies gilt über Deutschland hinaus – ist der lebensgeschichtliche Zugang zur Geschichte mittlerweile in den Lehrplänen angekommen. Die von Kenkmann angeführten Zeugnisse eines 16-jährigen jüdischen Shoah-Überlebenden, eines ungarischen Juden, der zum Arbeitsdienst verpflichtet war, und eines – ebenfalls hochbetagten – deutschen Ordnungspolizisten wirken aber ebenso beliebig wie das Ziel, im Unterricht die „Bandbreite menschlicher Erfahrungsräume“ sichtbar machen zu wollen. Systematischer ist der Ansatz von Martin Liepach, der unter Hinweis auf die *Oral History*-Projekte des Fritz-Bauer Instituts und auf die im Oskar und Emilie Schindler Lernzentrum des Jüdischen Museums Frankfurt verfügbaren Interviews mit rund hundert Überlebenden von Schindlers Liste aus den Beständen des *Visual History Archive* der *Shoah Foundation*, die Notwendigkeit betont, über die Arbeit mit Zeitzeugenvideos eine Gegenerzählung zu der in den Schulbüchern nach wie vor dominanten täterorientierten NS-Geschichte zu entwickeln. Seinem Plädoyer für einen reflektierten Umgang mit Videointerviews, die, analog zu Textquellen, objektiviert, verglichen, kontextualisiert und in ihrer sprachlichen – narrativen – Verfasstheit interpretiert werden müssen, ist vorbehaltlos zuzustimmen. Thomas Lutz hebt die Bedeutung der Gedenkstätten für eine

reflektierte historische Bildungsarbeit an den „authentischen“ Orten des Geschehens hervor. Sein vergleichender Blick auf die Entwicklung der Erinnerungspolitik in verschiedenen europäischen Länder lässt den Versuch der Durchsetzung eines transnationalen Geschichtsbildes im Sinne der *International Task Force for Holocaust Education Remembrance and Research* als einen Irrweg erscheinen. Vielmehr gelte es, in einen kritischen Diskurs über ein „buntes Mosaik“ (194) nationaler Geschichtsbilder einzutreten. In Deutschland stelle sich mehr und mehr die Aufgabe, vielfältigere Bildungsangebote auszuarbeiten, um die NS-Geschichte zielgruppenspezifischer zu vermitteln. Ein Beispiel hierfür ist die multimediale und interaktive Ausstellung *Anne Frank: ein Mädchen aus Deutschland* in der Bildungsstätte Anne Frank in Frankfurt am Main, deren Konzeption Gottfried Kößler und Meron Mendel vorstellen. Am Beispiel von Anne Frank sollen Jugendliche, häufig Schülergruppen, durch die Leitfragen „Wer bin ich?“, „Was geschieht mit mir?“ und „Was ist mir wichtig?“ einen Zugang zum Holocaust finden, der das Thema nicht musealisiert, sondern auf aktuelle Phänomene von Verfolgung, Rassismus und Antisemitismus öffnet. Ein Gegenbeispiel ist die Kriegsgräberstätte Herbrum/Aschendorfermoor, die – wie andere Gedenkstätten im Elmsland – durch überregionale Akteure gegen regionale Verdrängungsmechanismen erstritten, dann aber vernachlässigt wurde, so dass es sich, wie Ann Katrin Düben ernüchtert feststellt, mittlerweile um einen „erkalteten Erinnerungsort“ handelt. Der didaktische Teil wird mit einem Beitrag von Juliane Wetzel abgeschlossen, die Möglichkeiten aufzeigt, das Internet als „Quellenfundus“ für pädagogische Arbeit zum Holocaust zu nutzen, aber auch die allgegenwärtigen (antisemitischen) Fallstricke benennt, denen nur durch eine bessere Medienkompetenz zu begegnen ist.

Im dritten Teil, „Perspektiven ästhetischer Vermittlung“, nimmt der Sammelband das Thema der Judenverfolgung in Italien und Deutschland wieder auf. Im wesentlichen handelt es sich um Fallstudien zu Felix Nussbaum, zu Bruno Canova, zu Giorgio Bassani und zu Lorenza Mazzetti. Thorsten Heese, Historiker und Kurator des Felix-Nussbaum-Hauses in Osnabrück, zeichnet in seinem Beitrag die Lebenswege des Künstlerpaares Felix Nussbaum, Villa Massimo-Stipendiat 1932, und Felka Platek nach, die im belgischen Exil denunziert, nach Auschwitz deportiert und im August 1944 ermordet wurden, und stellt dann das Osnabrücker Felix-Nussbaum-Haus und seine museumspädagogischen Angebote vor. Man ist überrascht, dass der Autor auf jede eingehende Bildinterpretation (beispielsweise der tage-

buchartig datierten Bilder der letzten Monate vor der Deportation) verzichtet. Wirklich sprachlos hat mich aber der folgende Hinweis auf ein *Manko* im Œuvre des ermordeten Künstlers gemacht: „Nussbaum hat den Tod in den Gaskammern nicht direkt gemalt, da er bereits vor seiner Deportation mit dem Malen aufhörte“ (239). Immerhin, so räumt der Autor ein, sei der Tod in den Gaskammern in „seinen Gemälden [...] dennoch präsent, weil Nussbaum wusste, wovon er in seinen Bildern sprach bzw. berichten musste.“ (239) Dann ist ja alles gut, auch wenn in den Gaskammern Leinwand, Pinsel und Farben nicht vorgesehen waren. Die sich anschließenden Beiträge sind zum Glück sensibler. Der Kunsthistoriker Lorenzo Canova stellt zwei Werkzyklen, „L'arte della guerra“ (Anfang 1960er bis Anfang 1970er Jahre) und „La strage degli innocenti“ (Ende 1970er bis Ende 1990er Jahre) seines Vaters Bruno vor, der 1944 in ein NS-Arbeitslager im Sudetenland deportiert wurde und später Verfolgung, Krieg und Shoah in einer avantgardistischen Mischung von Malerei und Collage künstlerisch reflektierte. Der Kultursoziologie Karl-Siegbert Rehberg führt in die Ausstellung „*Album di famiglia* – Tagebuch eines Mädchens während des Faschismus“ ein, die 2013 während der Tagung, aus der der Sammelband hervorging, in Dresden gezeigt wurde. Es handelt sich um eine Serie von bewusst naiv gehaltenen Gemälden, in denen Lorenza Mazzetti die in ihrem autobiographischen Roman *Il cielo cade* (1961) geschilderten traumatischen Kriegserinnerungen (um die Ermordung ihrer jüdischen Gastfamilie Einstein durch deutsche Soldaten) nachträglich bildnerisch verarbeitet. Die Literaturwissenschaftlerin Sonia Gentili untersucht eines der Hauptwerke zur Shoah in Italien: *Die Gärten der Finzi-Contini*. Leider verliert sie sich in der gewiss reizvollen Intertextualität des Werks (Ugo Foscolo, Emily Dickinson, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé) und vernachlässigt Giorgio Bassanis überaus differenzierte literarische Darstellung der Judenverfolgung in Ferrara. Im einzigen allgemeinen Beitrag zum Themenbereich der ästhetischen Vermittlung geht Ralph Buchenhorst unterschiedlichen medialen Ausdrucksformen des Shoah-Gedenkens nach, von Lanzmanns *Shoah*-Film über Gerz' Harburger Säule und Sims *Judenhass*-Comic bis zu Luries Pin-Up-Girls auf Leichenbergen und Libskers Dokumentarfilm über Shoah-Pornographie. Ob der „Befremdungseffekt“ (295), den die gegenwärtig beobachtbaren medialen Verarbeitungen der Shoah erzeugen, in jedem Falle „Anteil an einer Erhöhung der Komplexität und Reflexivität im Umgang mit Vergangenheit und Geschichte“ (295) hat, bleibe dahin gestellt.

Trotz vieler interessanter Beiträge lässt der Sammelband insgesamt eine klare Linie vermissen. Während die Thematik Judenverfolgung in Italien (mit einem flüchtigen Seitenblick auf Deutschland) historisch kompetent und systematisch dargestellt wird, beschränkt sich der zweite – geschichtsdiaktische – Teil ausschließlich auf Deutschland. Ausgesprochen ärgerlich ist der dritte Teil, der auf jede Systematik verzichtet und „Kunstwerke als Medium für Erinnerungskultur und Geschichtsdiaktik“ (22), d.h. als bloßes Beiwerk eines historiographischen Diskurses betrachtet. Bezeichnenderweise sind an diesem Teil auch nur ein Kunsthistoriker und eine (nicht gerade als Bassani-Expertin ausgewiesene) Literaturwissenschaftlerin beteiligt. Interdisziplinarität bedeutet aber nicht, dass Historikerinnen und Historiker alles selbst machen, sondern dass sie in einen fruchtbaren Dialog mit anderen Disziplinen eintreten, die sich ebenfalls (und aus gleichem Recht) mit Shoah-Gedenken befassen.

Unheimliche Nachbilder der Katastrophe

Judith Kasper (München)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Gedächtnis; Katastrophe; Trauma; Klinkert, Thomas; Oesterle, Günther

Thomas Klinkert und Günter Oesterle, Hrsg., *Katastrophe und Gedächtnis*, *linguae & litterae* 25 (Berlin: De Gruyter, 2014), 445 S.

**

Von „Katastrophen“ ist allenthalben die Rede. Kriege, Genozide, Brände, Schiffs- und Eisenbahnunglücke, Flugzeugabstürze, Atomunfälle, Börsencrashes – sie alle werden als Katastrophen bezeichnet, zumal wenn mit einem gewissen Pathos das Erschrecken, das von diesen Ereignissen ausgeht, hervorgehoben werden soll. Der übermäßige Gebrauch des Wortes führt jedoch zugleich zu seiner Entleerung. Umso dringlicher stellt sich von philologischer und kulturwissenschaftlicher Seite die Aufgabe, der Verwässerung des Begriffs entgegenzuwirken, nicht zuletzt weil es sich um einen Begriff handelt, der aus dem Gegenstandsbereich der Literatur- und Kulturwissenschaft selbst – nämlich dem Theater – stammt.

Vielleicht nirgends sonst wie in der Redewendung „das Jahrhundert der Katastrophen“, mit der oftmals das 20. Jahrhundert betitelt wird, verdichtet sich die Inflation des Wortes. Mindestens hundert Katastrophen sind damit gemeint und doch vor allem zwei Weltkriege und die Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden. Wie gehen wir um mit der symptomatischen Unschärfe dieses Begriffs? Wie kommt es dazu und wie können wir dieser Unschärfe entgegenwirken und sie doch zugleich auch theoretisch produktiv machen? Wie lässt sich das Bedürfnis, die einzelnen Katastrophen in ihrer raum-zeitlichen Begrenztheit zu beschreiben und auf diese Weise historisch zu unterscheiden, mit der unerhörten Tatsache zusammendenken, dass das 20. Jahrhundert Katastrophen hervorgebracht hat, die eine solche Beschreibung und Unterscheidung gerade verunmöglicht haben? Ist das „Jahrhundert der Katastrophen“ mit seinen hunderten von Katastrophen eine „einzige Katastrophe“, wie Benjamin geschrieben hat (wobei wir vielleicht im Zahladjektiv „einzig“ das „eine“ und das „zig-Fache“

zugleich hören sollten)? Wann und wo beginnt diese „einzige Katastrophe“, wann und wo endet sie? Wann und wo beginnt und wann und wo endet das Jahrhundert, wenn die Frage, wann und wo die Katastrophe anfängt und endet, vielleicht gar keinen Sinn mehr macht?

Der von Thomas Klinkert und Günter Oesterle herausgegebene Band *Katastrophe und Gedächtnis* stellt derartige Fragen noch einmal, und zwar unter den Vorzeichen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien, die derzeit nicht mehr ganz so hoch im Kurs stehen, aber im Anschluss an die aktuellen Katastrophen-Diskurse neuerliche Aktualität gewinnen. Während die Protagonisten der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie (ich nenne hier nur Aleida Assmann und Pierre Nora) letztlich von der identitätsbegründenden Funktion des Gedächtnisses ausgegangen sind, rückt dieser Band – im Anschluss an die wichtigen, vor allem amerikanischen Arbeiten zu Trauma und Gedächtnis (ich verweise hier vor allem auf die Veröffentlichungen von Cathy Caruth und Shoshana Felman) – abermals die Tatsache in den Vordergrund, dass es angesichts der Katastrophe kein von der Katastrophe unberührtes, intaktes und identitätsstiftendes Gedächtnis mehr geben kann.

Der Band nimmt vor diesem Hintergrund die „man-made disasters“ des 20. Jahrhunderts noch einmal in den Blick: Angefangen mit den erfahrungsarmen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs, die das Gedächtnis der Kriegsteilnehmer nachhaltig traumatisiert haben; endend mit den Terroranschlägen auf die Twin Towers in New York am 11. September 2001. Diese Ränder des 20. Jahrhunderts werden in diesem Band durch wenige Aufsätze skizziert.¹ Die Mehrzahl der Beiträge steht im Bann der Shoah, die als „catastrophe mémorielle“, „catastrophe épistémologique“ und „catastrophe anthropologique“ den Diskurs über andere Katastrophen – vor allem über den Völkermord an den Armeniern, über den Völkermord in Bosnien und den Genozid in Ruanda – maßgeblich geprägt hat.²

¹ Zum Ersten Weltkrieg siehe die Beiträge von Alexander Honold, „Im Nervenzentrum der Katastrophe: die Großstadt als traumatischer Gedächtnisraum in Döblins Berlin Alexanderplatz“, 99–119 und Angelika Corbineau-Hoffmann, „Erinnerung in extremis oder: Die Schreibweisen des Entsetzens. Reflexion über Krieg und Kunst“, 120–47; zu 9/11 siehe den Beitrag von Ursula Hennigfeld, „Der Augenzeuge und das Unsagbare: Narrative der Shoah in 9/11-Romanen“, 388–402.

² Im Einzelnen sind dies: Silke Segler-Meißner, „Topographien der Auslöschung: Cayrol, Resnais, Lanzmann“, 191–222; Peter Kuon, „[...] en contournant le quartier juif [...]’: Verdrängung und Erinnerung in Albert Camus’ ‚La Chute‘“, 223–40; Rolf G. Renner, „Umschreiben und Erschreiben: das Erinnern der Katastrophe bei Semprún und Sebald“, 241–56; Monika Neuhofer, „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schreiben: zur Leistung

Die drei Adjektive, die die Katastrophe hier flankieren – „mémorielle“, „épistémologique“ und „anthropologique“ entstammen dem Beitrag von Aurelia Kalisky. Es ist der einzige, der auf Französisch verfasst ist und es ist der umfangreichste in diesem Band. Kalisky nimmt sich darin vor, die Katastrophe ganz grundsätzlich in den Blick zu nehmen. Am Ende ihrer Argumentation schreibt sie „Catastrophe“ schließlich mit einer Majuskel, sie wird damit zum „emblematischen Namen der Genozide“ erhoben.³ Während „Genozid“ vor allem ein juridischer Begriff sei, erfasse die „Catastrophe“ als ein philosophisch-kultureller Begriff die Auswirkungen eines Genozids in gedächtniskultureller Hinsicht.

Selbst wenn Kalisky zunächst weit ausholt und auch die sogenannten Naturkatastrophen kurz in den Blick nimmt, ist doch von vornherein klar, dass es ihr um die Katastrophe der Genozide geht und insbesondere um die Frage, wie der Mord an einer Bevölkerungsgruppe auch das politische, kulturelle und kollektive Gedächtnis daran entscheidend kontaminiert. Die Absicht der Nationalsozialisten, nicht nur die europäischen Juden zu vernichten, sondern auch alle Spuren, die davon zeugen könnten, ist dafür paradigmatisch. Die „Catastrophe“ ist mithin eine Katastrophe, die auch eine Gedächtniskatastrophe – einen „mnémocide“ – impliziert. Die „catastrophe mémorielle“ betrifft damit einerseits die singulären, traumatisierten Gedächtnisse der Überlebenden, andererseits das Archiv: die Aufbewahrung von Dokumenten, aber insbesondere auch deren Manipulation und Zerstörung. Beides zusammen führt zur immensen Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, in den überlieferten kulturellen und institutionellen Formen Trauerarbeit zu leisten bzw. von der Katastrophe, wenn sie denn das Gedächtnis an sie selbst zu zerstören droht, Zeugenschaft abzulegen.

Wenn die Herausgeber also in ihrem Vorwort die Katastrophe als „destruktives Ereignis großen Ausmaßes verstehen, welches nicht nur einzelne

des Ich-Erzählers im Spannungsfeld von Katastrophe und Gedächtnis (Jorge Semprún, Imre Kertész, Norbert Gstrein)“, 257–75; Marisa Siguan, „Literatur und Überleben: die literarische Memoria bei Klüger, Améry, Semprún und Levi“, 276–92; Thomas Schmidt, „Wofür nur das alles? Zur literarischen Shoah-Darstellung in der DDR“, 293–319; Claudia Brodsky, „Memory, Catastrophe, and Society in Lanzmann, Rousseau, and Goethe“, 320–32; Bettina Bannasch, „Anekdoten wie Mandelblättchen: Entwürfe mythischen Erzählens in der neueren Shoahliteratur von Frauen“, 333–49; Michael Butter, „Liebesleuchten und Lynchings: Jonathan Safran Foers ‚Everything is Illuminated‘ (2002) und Philip Roths ‚The Plot against America‘ (2004) im Kontext der jüdisch-amerikanischen Holocaustliteratur“, 350–71.

³ Vgl. in diesem Band Aurelia Kalisky, „D’une catastrophe épistémologique ou la catastrophe génocidaire comme négation de la mémoire“, 18–74, hier: 69.

Mitglieder eines Kollektivs, sondern das Kollektiv insgesamt betrifft“⁴; dann muss die Art und Weise dieses Betreffens vor allem in den Auswirkungen dieses destruktiven Ereignisses auf die Gedächtniskultur insgesamt analysiert werden. Während sich Kalisky aus explizit kulturwissenschaftlicher Perspektive hauptsächlich um die juristischen und politischen Aspekte der Gedächtniskatastrophe kümmert, legen die anderen Beiträge vielmehr den Akzent auf die Frage, wie sich künstlerische Ausdrucksformen – vornehmlich Literatur und Film – zu einer Katastrophe, die ein zerstörtes Gedächtnis hinterlässt, verhalten, wo sie selbst nichts anderes sind als Äußerungen eben dieses zerstörten Gedächtnisses.

Abgesehen von wenigen Ausnahmen wird das Wort „Katastrophe“, dem eine ausgesprochen komplexe Begriffsgeschichte zugrunde liegt, in diesem Sammelband relativ unhinterfragt und unkritisch verwendet. Es dient meist als Ausgangspunkt, um die Erfahrungen von Krieg und Gewalt zu bezeichnen, die in immer wieder anderer Weise sprachlich oder bildlich verarbeitet werden. Meines Erachtens wäre es jedoch wichtig gewesen, die Katastrophe nicht als selbstverständlichen Begriff zu setzen, sondern vielmehr in begriffsarchäologischer und diskursanalytischer Weise zu untersuchen, in welcher Art und Weise Philosophen, Schriftsteller und Künstler mit dem Begriff der Katastrophe operieren, wenn sie versuchen, die Gewalterfahrungen des 20. Jahrhunderts in den Blick nehmen. Dies geschieht nur sporadisch, zum Beispiel wenn Kalisky darauf hinweist, ohne weiter darauf einzugehen, dass die überlebenden Opfer des Holocaust als erste den Begriff Katastrophe verwendet hätten und Adorno der erste gewesen sei, der diesem Begriff in *Minima Moralia* in Bezug auf den Mord an den Juden eine philosophische Dimension verliehen habe.⁵

Die Begriffsgeschichte der Katastrophe – dies sei hier nur angedeutet – ist voraussetzungsreich und von komplizierten Übertragungen gezeichnet.⁶ Aus der antiken Poetik (wo der Begriff übrigens – das wird häufig übersehen – gerade im Kontext von Aristoteles' Ausführungen zur Tragödie, woher wir sie zu kennen meinen, fehlt) wandert er unter dem Eindruck der verhee-

⁴ Vgl. Klinkert und Oesterle, *Katastrophe und Gedächtnis*, 1.

⁵ Vgl. Kalisky, „D'une catastrophe épistémologique“, 51,

⁶ Siehe dazu insbesondere den grundlegenden Beitrag von Olaf Briese und Timo Günther, „Katastrophe: terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 51 (2009): 155–95 sowie meine eigenen Ausführungen in „Für eine Philologie der Katastrophe“ in: *Unfälle der Sprache: literarische und philologische Erkundungen der Katastrophe*, hrsg. von Ottmar Ette und Judith Kasper (Wien: turia + kant, 2014), 7–20.

renden Erdbeben von Lissabon und Messina in den geologischen Diskurs ein und überträgt sich von dort wiederum auf die revolutionären Ereignisse der Sattelzeit um 1800. In der Folge neigt das ganze 19. Jahrhundert dazu, politische Umwälzungen in naturhistorischen Katastrophen-Begriffen zu fassen. Man denke hier nur an Kleists paradigmatische Erzählung *Das Erdbeben von Chili*. Erst das 20. Jahrhundert entwickelt einen kritischen Katastrophendiskurs, der zwischen Natur- und von Menschen verursachten Katastrophen zu unterscheiden sucht. Doch erfährt hier der Begriff angesichts der unvordenklichen Erfahrungen von Totalitarismus, Genozid und Vernichtungskrieg eine andere Unschärfe. In der Tat ist nun nicht mehr auszumachen, wo eine Katastrophe anfängt und wo sie aufhört, weder im zeitlichen noch im räumlichen Sinne.

Letzterer Sachverhalt hat damit zu tun, dass diese Katastrophe eine „epistemologische Katastrophe“ zeitigt: Sie hat unsere raum-zeitlichen Ordnungskonzepte zunichte gemacht. Kalisky erörtert diesen Zusammenhang in verdienstvoller Weise sehr ausführlich; umso problematischer erscheint jedoch gerade darum ihr unerschütterter Anspruch, einem mehr affirmativen als fragenden Gestus folgend, die Diskurse über die Katastrophe systematisieren zu wollen, um zu festen Kategorien und Aussagen zu gelangen.

Es gibt aber auch Beiträge in diesem Band, die letzteres Desiderat, nämlich die epistemologische Problematik in die eigene Reflexion einfließen zu lassen, zu befriedigen wissen. So bieten Vittoria Borsòs Überlegungen ausgehend von Walter Benjamins neunter geschichtsphilosophischer These, in der der berühmte Engel der Geschichte aufgerufen wird, Überraschungen. Denn sie zeigt, wie das überstrapazierte Denkbild, dem bekanntlich Paul Klees Zeichnung „Angelus Novus“ zugrunde liegt, in sich – in Bild und Text – gespalten ist und nie mit sich selbst übereinstimmt. Die Differenz zwischen Sichtbarem und Sagbarem bleibt darin unaufhebbar. Wenn Benjamin also von einer „einzigsten Katastrophe“ spricht, „die unablässig Trümmer auf Trümmer anhäuft und sie dem Engel vor die Füße schleudert“, dann ist damit nicht nur einfach eine Umschreibung der Katastrophe gegeben (wenn gleich freilich eine, die jede Eingrenzung der Katastrophe von vornherein problematisiert), sondern im spannungsgeladenen Verhältnis von Bild und Text wird etwas von der Katastrophe selbst aktualisiert. Wenn Katastrophe mit „Gabelung“ übersetzt werden kann, wie Borsò vorschlägt, dann manifestiert sie sich genau in der Aufspaltung der „These“ in etwas, das sich nicht mehr als These fassen lässt. Die „These“ wird vielmehr zu einer in sich

zerklüfteten Collage, die keine schlüssige Deutung mehr zulässt. Die Gabelung der Katastrophe, die auf diese Weise in Benjamins Reflexion selbst eintritt, würde somit aber auch – und das ist die entscheidende Umwendung – in den Moment, an dem sich die Geschichte in einen einzigen Schrecken einzuschließen droht, zugleich eine Öffnung bewirken, durch die sich die Jetztzeit zum Anderen hin öffnet.⁷

Sich an dieser Gabelung der Katastrophe aufzuhalten, darin sieht Borsò mit Rancière die Politik des Ästhetischen. Das impliziert in erster Hinsicht, das Zweideutige, Gegabelte am Begriff der Katastrophe selbst herauszuarbeiten, um auf diese Weise die *einsinnige* Rede über die Katastrophe aufzustoßen.

Montage – in Benjamins Katastrophen-Denken zentral – ist nicht zuletzt eine vorherrschende Praxis, mit der die Künste – spätestens seit dem 1. Weltkrieg – im Feld des Katastrophischen agieren. So stellt Alexander Honold in den Mittelpunkt seiner Überlegungen Döblins *Berlin Alexanderplatz*, der für den Montageroman paradigmatisch ist; Angelika Corbineau-Hoffmann erläutert anhand der zerklüfteten Bilder von Otto Dix die „alles Maß übersteigende Herausforderung an die Künste“ angesichts des Leidens etwas tun zu müssen, was sie eigentlich nicht können, nämlich „das Sterben der individuellen Erinnerung als kollektive Memoria festzuhalten“⁸.

Die Montage bricht die Repräsentation auf zugunsten einer Aktualisierung. Um diesen Aspekt geht es auch Silke Segler-Meißner in ihrer Auseinandersetzung mit den beiden paradigmatischen französischen Filmwerken über die Verfolgung und Vernichtung der Juden: Alain Resnais' *Nuit et brouillard* und Claude Lanzmanns *Shoah*. Für beide ist der klassische Dokumentarfilm ungeeignet, die Erinnerung an historische Traumata zu aktualisieren. Aktualisierung ist das Gegenteil von Identifizierung, meint vielmehr die Verstörung durch Bilder, die eine Realität nicht mehr eindeutig darstellen, sondern als Vexier- und Kippbilder immer auch anderes aufscheinen lassen. Auch hier geht es um gespaltene, gegabelte Bilder, in die die Katastrophe selbst eingebrochen ist, so zum Beispiel wenn in *Nuit et brouillard* die Stimme aus dem Off ein Feriendorf beschreibt, während die Kamera bereits das KZ-Gelände ins Bild bringt.⁹

⁷ Vgl. den Beitrag von Vittoria Borsò, „Der Engel der Geschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts: gedächtnistheoretische Umschreibungen der Katastrophe (Frankreich, Mexiko, Italien)“, 75–98, hier: 79.

⁸ Corbineau-Hoffmann, „Erinnerung in extremis“, 124.

⁹ Vgl. Segler-Meißner, „Topographien der Auslöschung“, 210.

Montage überträgt also die Katastrophe in die Repräsentation und sprengt diese von innen her auf. Ähnliches passiert mit Referenz, wie dies beispielhaft von Claudia Brodsky herausgearbeitet wird. Sie unterstreicht in ihrem Beitrag, wie für Lanzmann die Frage der exakten Bestimmung, wo ein Lager anfing und wo es aufhörte, von höchster Bedeutung ist. Dieser Bestimmungsversuch wird von einer Geste begleitet, die sich in einem Raum vollzieht, in dem die Grenzen nicht mehr nachvollziehbar sind. „Genocide“ und „countryside“, die sich im englisch verfassten Essay von Brodsky reimen, müssen unterschieden werden. Und zugleich wird die Unmöglichkeit einer solchen Unterscheidung nirgendwo deutlicher ausgestellt als in der deiktischen Geste, die diese Unterscheidung noch einmal vornehmen möchte.¹⁰

Wo Lanzmanns Geste angesichts der Bestimmungen der Grenzen des Ortes der Katastrophe versagt, sagt sie doch zugleich, dass dieses Versagen gesagt werden muss. Sie referiert nicht zuletzt noch einmal auf die „Urform kultureller Erinnerung“ (Jan Assmann), die gemeinhin in der durch Cicero und Quintilian überlieferten Legende von der Erfindung der Mnemotechnik erkannt wird. Der kulturelle Gedächtnisakt, der ein mnemotechnischer ist, erwächst aus einer Katastrophe, deren einziger Überlebender der antike Dichter Simonides ist. Während eines Festbanketts stürzt der Palast ein und alle geladenen Gäste, mit Ausnahme von Simonides, liegen verstümmelt unter den Trümmern. Da Simonides sich eingepägt hatte, wer an welchem Platz saß, konnten die Leichen identifiziert, begraben und betrauert werden. Günter Butzer erinnert in seinem Beitrag an diese Legende, die gleichsam in einer Urszene Katastrophe und Gedächtnis aneinanderbindet.¹¹ Er widmet sich im Folgenden dem Motiv der Unterweltsreise in Primo Levis Darstellung der Lagererfahrung. Ich möchte indessen einen Moment bei dieser antiken Legende verweilen, auf die sich zahlreiche gedächtnistheoretische Arbeiten der letzten zwanzig Jahre beziehen, ohne sie indessen eingehender zu analysieren.¹² Zumindest möchte ich die Gelegenheit ergreifen, darauf

¹⁰ Vgl. Claudia Brodsky, „Memory, Catastrophe and Society in Lanzmann, Rousseau, and Goethe“, 320–32, hier: 325.

¹¹ Günter Butzer, „Höllenfahrt ohne Auferstehung: die Unterweltsreise als Narrativ katastrophischen Erinnerns“, 167–90, hier: 167f.

¹² Grundlegend für die Lektüre dieser Legende sind folgende Arbeiten: Jesper Svenbro, *La parole et le marbre: aux origines de la poétique grecque* (Lund: Studentenlitteratur, 1976), 141–72; Stefan Goldmann, „Topoi des Gedenkens: Pausanias' Reise durch die griechische Gedächtnislandschaft, in: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, hrsg. von

hinzuweisen, dass die Legende ja nicht nur von der Erfindung eines mnemotechnischen Dispositivs erzählt, dank dessen die Leichen einer Katastrophe identifiziert, begraben und betrauert werden können; sie erzählt auch davon, dass die Mnemotechnik aus der Dichtung heraus entwickelt worden ist, dass die Katastrophe aber auch den Dichter dazu genötigt hat, seinen Gesang zu unterbrechen, um stattdessen eine mnemotechnische Operation durchzuführen. Dichtung steht mithin in einem wesentlich engeren Zusammenhang zu Gedächtnis, Zeugenschaft und Trauer, als wir dies heutzutage gemeinhin annehmen. In Bezug auf das Gedächtnis an die Katastrophen unserer Gegenwart muss oftmals allzu mühsam gerechtfertigt werden, dass es neben den gerichtlichen Prozessen und den historischen Forschungen auch der literarischen Bearbeitung bedarf. Selbst wenn die gegenwärtigen Katastrophen nicht mehr so überschaubar sind wie der Einsturz des Palastes des Fürsten Skopas, lohnt es sich doch, diese Legende immer wieder neu zu lesen. Denn sie ruft uns in Erinnerung, dass der Dichter als Überlebender einer Katastrophe nicht einfach ein Zeuge unter anderen ist, sondern ein besonderes Bewusstsein für die komplexe Verbindung zwischen Dichtung und Zeugenschaft im Hinblick auf das Gedächtnis einer Katastrophe hat. Diese Verbindung kann vielleicht folgendermaßen knapp gefasst werden: Dichtung ist die Voraussetzung für das Gedächtnis der Katastrophe, zugleich setzt das Gedächtnis der Katastrophe Dichtung aus.

Die Durcharbeitung der traumatischen Folgen einer Katastrophe braucht hingegen Literatur und Kunst mehr denn je. Denn wo die kulturell überlieferten Rituale der Trauer zu kurz greifen, erweisen sich Literatur und Kunst als Ausdrucksformen, in denen auf nie einfach gegebene, sondern immer wieder neu zu erfindende Weise eine Transformation traumatischer Erinnerungen eingeleitet werden kann. Darin sieht Rolf G. Renner die entscheidende Funktion des Ästhetischen in der Moderne. Er zeigt dies am Beispiel von Semprúns und Sebalds Schreiben und er betont darin – hier ergibt sich ein enger Bezug zu Borsòs Beitrag – wiederum das intermediale Spiel von Text und Bild, in dem jene Zwischenräume entstehen, die eine endgültige Deutung eines katastrophalen Ereignisses zugunsten immer neuer Gabelungen aufschieben.¹³ Angesichts einer „catastrophe mémorielle“ ist die mimetische Abbildung verunmöglicht; statt einer getreuen Abbildung machen sich Ge-

Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991), 145–64 und ders., „Statt Totenklage Gedächtnis: zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, *Poetica* 21 (1989): 43–66.

¹³ Vgl. Renner, „Umschreiben und Erschreiben“, 241–56.

spenster und Phantasmen breit, die von den vermeintlich authentischen Bildern einer Katastrophe weit entfernt sind. Die Gedächtnisfunktion von Literatur ist nunmehr weniger darin zu sehen, dass sie Historie abbildet, sondern dass sie sich zu den unheimlichen Nachbildern der Katastrophe in ein Verhältnis setzt und Gesten findet, die dem irreparabel Beschädigten, dem Verstummten in der Sprache eingedenk sind.

Zeugnis als Genre und Schreibpraxis

Zu Peter Kuons *L'écriture des revenants*

Isabella von Treskow (Regensburg)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Deportation; Konzentrationslager; Mauthausen; Zeugnisliteratur; Erinnerungsliteratur; Nationalsozialismus; Kuon, Peter

Peter Kuon, *L'écriture des revenants: lectures de témoignages de la déportation politique* (Bruxelles: Éd. Kimé, 2013), 456 S.

**

Peter Kuon verwendet in seiner Analyse der Erinnerungsliteratur von KZ-Überlebenden in *L'écriture des revenants* präzise bezeichnete Kriterien für den methodischen Zugriff auf das Zeugnis als Genre und Schreibpraxis. Als Grundlage wie Hauptziel seiner Untersuchung weist er ihm einen eigenen Textstatus zu. Für die einen ein nur zeitweilig und schwach entwickelter Flussarm der Literatur, für die anderen gar nicht Teil eines sich scharf von Sachtexten abgrenzenden Supersystems Literatur, für die dritten „lediglich“ Dokumente, für die vierten umkämpfte und der Verteidigung bedürftige Textklasse von hoher, eigener Relevanz werden Zeugnisse zur nationalsozialistischen und faschistischen Repression und Gefangenschaft in Europa – rapportierende oder erzählende Berichte, Romane, Theater und Dichtung – gegenwärtig mit sehr verschiedenen intendierten Perspektiven literaturkritisch observiert. „Zeugnis“ ist einerseits zum Rahmenbegriff geworden, der die Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen erfasst, andererseits zum Textsortenbegriff, der sich eng auf Prosaschriften bezieht, die ihrerseits eng auf die Person der Zeugin oder des Zeugen bezogen sind. Die literaturwissenschaftlichen Zugänge zu Texten oder auch Interviews, die mit Zeugnis zu bezeichnen sich etabliert hat, unterscheiden sich z.B. durch die Auswahl des Korpus nach Sprache oder spezifischem historischem Bezug. Die Gattungsdefinition hat im Zuge der steigenden Beschäftigung mit dem Zeugnis und der Erinnerungsliteratur, die ohne die Referenz zur politischen Geschichte des 20. Jahrhunderts nicht denkbar ist, eine Um-, auch Aufwertung erfahren. Der Aufwertung scheint die Suche nach Distinktionszeichen

noch hinterherzuhinken, wenn sie natürlich auch die Auseinandersetzung wesentlich antreibt.

*

**

In *L'écriture des revenants* kritisiert der Verf. ohne Umschweife diskreditierende Positionen zum *témoignage* und legt umsichtig die Fundamente für ein Gerüst aus geeigneten Mitteln zur Analyse von Zeugnissen politisch Verfolgter. Sein Korpus bilden französischsprachige Schriften, die im Zusammenhang mit dem KZ-System Mauthausen, Österreich, entstanden sind. Im Anhang befinden sich die Informationen zum Korpus, in fünf *Annexes* werden tabellarisch die wichtigsten Details und kurze Inhaltsangaben geliefert, zusätzlich das Material nach verschiedenen Merkmalen strukturiert und ausgewertet. Die literaturanalytischen Mittel dienen dazu, die nur teilweise dem belletristischen Hauptstrang zugehörige, darüber hinaus etwas wildwüchsige, aber nicht diskursiv isolierte und stets vom Willen zu einem treffenden Ausdruck, zu publikumsorientierter Kommunikation und ethischer Klarheit gespeiste Produktion aus der Feder von Rückkehrern des KZ-Systems Mauthausen zu untersuchen, die Originalität der Einzeltexte zu erfassen und uns ihren spezifischen Wert vor Augen zu führen. Der Verf. plädiert dabei für die Anerkennung des eigenen textuellen Status („statut textuel“) des Zeugnisses, in den das soziale Ansehen und die Autorität des Zeugen, der Anspruch und die Versicherung der Autorinnen und Autoren, die Wahrheit zu sagen („la prétention à dire la vérité“), die Vermittlung von Erfahrungen, die die Leserschaft nicht kennt, und damit die Untrennbarkeit der Verbindung zwischen Autorschaft und Inhalt, auch Inhalt symbolischer Art, sowie die autobiographische Dimension („la dimension autobiographique“) einfließen. Die Kriterien sind damit deutlich weiter als z.B. jene, die Mesnard in *Témoignage en résistance*¹ für einen *témoignage littéraire* geltend gemacht hat. Kuons Anliegen ist, dem Defizienz-Vorwurf, der an die Masse der Deportierten-Literatur gerichtet ist, entgegenzutreten und aktuellen Forschungstendenzen zu widerstehen, die der Öffentlichkeit unbekanntere Werke gar nicht erst heranzuziehen, wenn es um Zeugen- bzw. Überlebenden-Literatur geht. Selbst Untersuchungen zum Zeugnis, die ein breites Spektrum an Texten zum Gegenstand haben, entwickeln ihre Hauptthesen aus einem engen Kreis bekannter Werke renommierter Autoren und Autorinnen, wie er im ersten Kapitel ausführt, mit entsprechenden Folgen für die literaturwissenschaftlichen Bahnen, in denen gemeinhin gedacht wird.

¹ Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance* (Paris: Stock, 2007).

Aus den Bedingungen und Zielen der Autoren und Autorinnen und der Zeugnisse selbst werden die Untersuchungskriterien abgeleitet, auch ausgehend vom unbedingten „Prinzip der Individualität der Texte“ (14, 85) und in unmissverständlicher Ablehnung der Ansprüche und eingefahrenen Erwartungen von Lesern, die gar nicht die primären Adressaten testimonialer Literatur sind. Den Akzent legt Kuon dabei auf den performativen Aspekt. *Écriture* ist nicht einfach ein aktuellerer Begriff für literarisches Schaffen. Zum Bezugspunkt wird anstelle unzureichender Versuche der Orientierung an einer festen Gattungsidee die Beschreibung eines Felds autobiographischer Praxis, „un champ, sillonné par plusieurs pratiques d'écriture“ (57).

**

L'écriture des revenants gliedert sich in drei große Hauptteile: (1) *Méthodes*, (2) *Expériences*, (3) *Écritures*. Im Teil *Méthodes* wird zunächst die Konzentration auf Zeugnisse zur politischen Deportation erklärt und die Verfasstheit des Korpus dargelegt (vgl. *Annexes* und *Bibliographie* 1. *Textes*, 1.1. *Témoignages sur Mauthausen*). Detailliert werden die literatursemiotisch fundierten Zugänge ausgebreitet, die Analyse-Matrix expliziert und die Schlüsselidee begründet, das Zeugnis als hybrides Genre zu definieren. Es gilt hier eben nicht als defizitär, sondern als Zeichensatz und Ergebnis einer Fügung vielfältiger Intentionen, welche sich nicht selten behindern oder entgegenstehen. Sie bilden die „hybride Essenz des KZ-Zeugnisses“ („l'essence hybride du témoignage concentrationnaire“, 84). Gerade in der so entstehenden „heterogenen Textualität“ (*textualité hétérogène*, 84) erkennt der Verf. den Ausdruck der Schwierigkeit zu sagen, was unsagbar scheint, die Konzentrationslager-Erfahrung („la difficulté de dire ce qui paraît indicible: l'expérience concentrationnaire“, 84). Wie Wieviorka in *Déportation et génocide*² und Mesnard in *Témoignage en résistance* kann Kuon der topischen Unsagbarkeits-These kaum etwas abgewinnen. Aus den Punkten Heterogenität und *difficulté de dire* entwickeln sich wesentliche Impulse der Untersuchung *L'écriture des revenants*: Verstehen der hybriden Textstrukturen und Erkenntnis der Schwierigkeiten ihrer Urheber, die Erfahrung der KZ-Haft und des Überlebens überhaupt oder treffend zum Ausdruck zu bringen, wobei speziell die Frage der Angemessenheit Aufmerksamkeit auf sich zieht und zurecht als Problem erscheint – denn wer wollte bestimmen, was angemessen ist.

Der Teil *Expériences* zeigt die sprachlich-literarische Bandbreite der rhetorischen Möglichkeiten in Bezug auf vier Erfahrungsfelder: Ankunft, Ent-

² Annette Wieviorka, *Déportation et génocide: entre la mémoire et l'oubli* (Paris: Plon, 1992).

menschlichung, Widerstandsfähigkeit und Widerstand, Befreiung. Sorgfältig werden die Zeugnisse analysiert und zueinander in Bezug gesetzt. Keinesfalls berücksichtigt der Verf. übrigens nur französischsprachige Texte und keinesfalls stehen nur Berichte in Rede – in *L'écriture des revenants* zählt auch der Roman, die Reportage, die Lyrik u.a. zum Textsortenspektrum, wenn sich letzteren v.a. auch eigene Kapitel im dritten Teil zuwenden. Das erklärte Ziel, die französischen Texte zum KZ Mauthausen in ihrer Autonomie zu würdigen, sie im politisch-historischen Kontext zu situieren und miteinander in Dialog zu bringen, geht über die ohnehin weiten Grenzen der Text-Untersuchung hinaus und wird hier, was die wissenschaftliche Umsetzung angeht, auf anschauliche Weise überzeugend erreicht. Besonders sticht die Sensibilität hervor, mit der Peter Kuon die Lektüren vornimmt, *Lectures*, wie sie der Untertitel bescheiden vermeldet.

Écritures widmet sich als dritter Teil dem Potential der Zeugnisse in hochgradig komplexen Bezügen, geleitet durch Fragen nach dem Charakter und der Plausibilität von Mythisierungen und Symbolisierungen, der Transparenz des Traumas in der Literatur, das als eigenes und fremdes wie auch als übergreifendes Merkmal für das KZ-System in all seinen Komponenten kennzeichnend ist. Kuon macht deutlich, wie Romane den fiktionalen Status untergraben, der ihnen eigentlich Autorität verleiht, indem sie das Dargestellte als authentisch kaschieren.

Einen eigenen Beitrag zur virulenten Trauma-Debatte und der Problematik der Narratibilität oder Nicht-Narratibilität des Traumatischen bilden die Ausführungen zum psychologischen Echo der Überlebenden-Literatur als Literatur. Penibel wird von Kuon demonstriert, wie Texte vom Trauma explizit („*écritures du trauma*“, 296–7), jedoch auch implizit, indem Erschütterung vermieden wird (vgl. 287–8), zeugen. Inwiefern „*écriture traumatisée*“ eine günstige Bezeichnung für Zeugnisse ist, die sprachlich detektierbar Traumatisierung transportieren, wäre zu diskutieren. Kuon arbeitet ungeachtet der methodischen Schwierigkeit, nicht und schwer Vermittelbares ins Verhältnis zu Sprache zu setzen, plausibel heraus, wie sich ein „*je souffrant*“ bzw. das „anästhesierte Ich“ („*je anesthésié*“) in „*effets d'écriture*“ geltend machen kann (293). Über die Wahrheit von Traumata, über ihre Existenz und Abwesenheit lässt sich in der Tat nicht urteilen.

Überlegungen zur Dichtung (Jean Cayrol, André Ullmann, Violette Maurice) und zu Werken, in denen bewusst rhetorische Stilmittel der Belletristik eingesetzt werden (Violette Maurice, François Wetterwald, Paul Tillard)

schließen die Untersuchung ab. Maurice, Wetterwald und Tillard versuchen, die Wahrheit der KZ-Erfahrung ästhetisch zu kommunizieren, sie freier von Präzision und konkreter Referentialität und durch stärkere immanente Unifizierungsprozesse nachvollziehbar zu machen. Hier zeigt sich, in Konsequenz auch der zuvor erfolgten minutiösen Analysen weniger stark durchkomponierter Texte, die Kunst der literaturwissenschaftlichen Interpretation in ihrer vollen Stärke. Ohne Pathos, aber engagiert endet die Untersuchung. Es ist nicht möglich – nicht in dieser Studie und nicht in anderen –, vom Gegenstand der Zeugnisse abzusehen.

**

L'écriture des revenants ist ein ausgezeichnete wissenschaftlicher Beitrag zur Frage, wie die Literatur der verfolgten Überlebenden des NS-Systems und des zweiten Weltkriegs sinnvoll aus den Konstituenten der Texte selbst zu erfassen ist. Die Mühe, der sich Peter Kuon unterzogen hat, Archivquellen, publiziertes und unpubliziertes Material, sprich eine Vielzahl von Texten eines langen Zeitraums und sehr verschiedener Machart, zu sichten, zu ordnen, präzise zu analysieren und nicht allein anerkannten Werken gewissermaßen im Hochamt zum wiederholten Male Bedeutung zu verleihen, ist von unschätzbarem Wert, denn nur diese Intensität verleiht seinen Thesen Glaubhaftigkeit und Schlagkraft. Mehr noch als das ist es auch Kuons Sprachgefühl, das *L'écriture des revenants* nicht nur für die, die sich mit Literatur im Zusammenhang mit den Repressionen und der Gewalt in Nationalsozialismus und Faschismus, mit Erinnerungsliteratur und Zeugnissen beschäftigen, die Bedeutung literaturwissenschaftlicher Kompetenzen beweist. *L'écriture des revenants* hat dies mit Dayan Rosenmans *Les Alphabets de la Shoah*³ gemein. Dessen Publikation umfasst ein anderes Korpus, ist aber ebenfalls durch eine äußerst sensible Lektüre der Texte charakterisiert und reagiert ähnlich kritisch auf gängige Forschungstraditionen und apodiktische Meinungen im symbolisch hoch angesiedelten Feld der NS- und Genozid-Forschung wie *L'écriture des revenants*. Die vorzügliche Kenntnis sowohl der Forschungslage wie auch der historischen Umstände ist die Voraussetzung des Gewichts, das die Ergebnisse zur „Mauthausen-Literatur“ in der spezifischen Perspektive des Autors erhalten. Um Peter Kuons Neukonturierung des Felds und seine Zusammenstellung offener Definitionskriterien für Zeugnisse als Texte und Bezeugen als Akt wird man literaturanalytisch

³ Anny Dayan Rosenman, *Les Alphabets de la Shoah: survivre, témoigner, écrire* (Paris: CNRS, 2007).

nicht herkommen. Speziell die Methodologie und Interpretationsqualität sind für die Untersuchung der Literatur von Zwangsarbeitern, Inhaftierten und Überlebenden von Lagern vorbildhaft und daher wegweisend.

Histoire de la recherche allemande sur la France et de la recherche française sur l'Allemagne

Joris Lehnert (Rostock)

RÉSUMÉ : relations franco-allemandes ; production de savoir

SCHLAGWÖRTER : Rezension ; deutsch-französische Beziehungen ; Wissensproduktion ; Grunewald, Michel ; Lüsebrink, Hans-Jürgen ; Marcowitz, Reiner ; Puschner, Uwe

France-Allemagne au XX^e siècle : la production de savoir sur l'autre, vol. 4 : *Les médias = Deutschland und Frankreich im 20. Jahrhundert : akademische Wissensproduktion über das andere Land*, Bd. 4 : *Die Medien*, études réunies par Michel Grunewald, Hans-Jürgen Lüsebrink, Reiner Marcowitz et Uwe Puschner, *Convergences* 82 (Berne : Peter Lang, 2014), 416 p.

**

Comment s'est construite la production académique française de savoir sur l'Allemagne et celle allemande sur la France au cours du XX^e siècle ? C'est à cette question ambitieuse qu'un projet de recherche franco-allemand s'est penché à raison d'un colloque tenu annuellement entre 2010 et 2013. Issu de la dernière réunion ayant eu lieu à l'Université de Lorraine (site de Metz), cet ouvrage bilingue est donc le quatrième et dernier de la série. Héritiers, voire parfois inspirateurs de ces productions, les chercheurs réunis par Michel Grunewald, Hans-Jürgen Lüsebrink, Reiner Marcowitz et Uwe Puschner, après s'être d'abord intéressés aux fondements théoriques de ce projet d'histoire transnationale et interdisciplinaire des savoirs à travers l'histoire des disciplines de sciences humaines en France et en Allemagne¹, ont étudié successivement le rôle des acteurs académiques², puis celui des institutions³ dans cette production. Ce dernier volet d'un projet de grande ampleur (1600 pages au total), se penche sur la question des médias en tant que « producteurs et diffuseurs de représentations de la France et de l'Allemagne ». En

¹ Vol. 1 : *Questions méthodologiques et épistémologiques* = Bd. 1 : *Methodische und epistemologische Probleme*, *Convergences* 64 (Berne, Peter Lang, 2011).

² Vol. 2 : *Les spécialistes universitaires de l'Allemagne et de la France au XX^e siècle* = Bd. 2 : *Die akademischen Akteure der Deutschland- und Frankreichforschung im 20. Jahrhundert*, *Convergences* 69 (Berne : Peter Lang, 2012).

³ Vol. 3 : *Les institutions* = Bd. 3 : *Die Institutionen*, *Convergences* 75 (Berne : Peter Lang, 2013).

phase avec l'évolution de la société (académique) du xx^e siècle, les contributions rassemblées ici sont regroupées en quatre parties de longueurs nécessairement inégales : les périodiques scientifiques et les collections spécialisées d'ouvrages universitaires d'un côté, vecteurs classiques et traditionnels de production académique, les nouveaux médias, et les revues culturelles et les magazines d'histoire de qualité destinés à un plus large public cultivé de l'autre. La réunion d'un grand nombre de contributions (ici 15 en allemand, 5 en français), aussi intéressantes fussent-t-elles, peut parfois se faire au détriment de la cohérence interne de l'ouvrage. Ce n'est ici pas le cas, chacune des contributions suivant strictement une même ligne directrice et se limitant à l'apport spécifique du média étudié dans la production de savoir franco-allemande, un bref aperçu de son histoire ou une remise en contexte ne s'imposant que si celui-ci ou celle-ci éclaire la construction de ce savoir. Les acteurs, les institutions et les médias sont étroitement impliqués : un universitaire étant parfois membre d'une institution éditant une revue, cela explique ainsi les nombreuses références faites aux deux volumes précédents ; les trois volumes, s'ils peuvent être consultés indépendamment, gagnent à être mis en relation entre eux.

Les revues universitaires, non exclusivement germanistes françaises ou romanistes allemandes mais également revues de sciences humaines et sociales, sont comme le soulignent les éditeurs dans la double introduction française et allemande les « agents les plus importants » dans la production et la diffusion des représentations franco-allemandes, ce qui explique la place majeure (plus de la moitié du volume) qu'elles occupent ici. Citons-les brièvement pour donner un aperçu du caractère résolument interdisciplinaire (philologie, civilisation, histoire, sociologie, philosophie) de l'entreprise, considérée dans un cadre chronologique couvrant l'ensemble du xx^e siècle : *Die neueren Sprachen* (Michel Grunewald) et les *Langues modernes* (Monique Mombert), pendants français et allemand de revues pour enseignants de langue moderne étudiées durant la première moitié du xx^e siècle ; les *Romanische Forschungen* (Hans-Jürgen Lüsebrink), une des plus anciennes et importantes revue de romanistique allemande, et leur pendant est-allemand *Beiträge zur Romanischen Philologie* (Klaus Bochmann) ; *Allemagne d'aujourd'hui* (Jérôme Vaillant), revue de « civilisation » dont le traitement de la RDA est remis ensuite en perspective au prisme du traitement de l'« autre Allemagne » par ses concurrentes, la communiste *Connaissances de la RDA* et la gaulliste *Revue d'Allemagne* (Ulrich Pfeil) ; les *Annales* et *Vierteljahrszeitschrift*

für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte (Peter Schöttler), revues majeures d'histoire économique et sociale étudiées durant l'entre-deux-guerres ; les *Actes de la recherche en sciences sociales* de Pierre Bourdieu (Joseph Jurt) ; *Francia : Zeitschrift für westeuropäische Geschichte* du Deutsches Historisches Institut Paris et le *Bulletin d'information de la Mission historique française en Allemagne* (Reiner Marcowitz) ; et enfin la revue est-allemande de philosophie, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (Dorothee Röseberg). Précisons ici un point qui nous semble essentiel et qui, s'il n'est pas du tout occulté par les principaux intéressés, bien au contraire, offre une perspective indéniablement intéressante : un certain nombre de ces études et réflexions sont en effet conduites par des acteurs ou témoins directs de cette production académique. Ainsi, Klaus Bochmann fut-il le dernier éditeur des *Beiträge zur Romanischen Philologie* et Jérôme Vaillant participe-t-il à l'aventure d'*Allemagne d'aujourd'hui* depuis ses premiers numéros et en est le directeur depuis 1977. De même, Michael Werner à propos des outils éditoriaux de l'équipe du CNRS spécialisée sur l'Allemagne ou Mareike König à propos de la plate-forme internet *Hypotheses.org* nous donnent-ils à lire des réflexions sur leur propre parcours ou rôle dans la production de savoir franco-allemand. Ces allers-retours entre témoignages parfois à la manière d'ego-histoires et mise à distance apportent une vision éclairante et gagneraient peut-être à être approfondis spécifiquement. Concernant les séries spécialisées, l'étude de la série d'histoire franco-allemande (chez les *Presses du Septentrion* en France et chez l'éditeur *Wissenschaftliche Buchgesellschaft* en Allemagne, Heinz Durchhardt) fait suite aux réflexions de Nicole Collin sur le rôle de la production universitaire de savoir sur la France dans le champ universitaire allemand. Du côté des nouveaux médias, outre *Hypotheses.org*, les recensions « françaises » parues sur le site *H-Soz-Kult* sont décortiquées (Guido Thiemeyer). Enfin, parmi les revues culturelles et d'histoire grand public, les études portent sur la *Nouvelle Revue française* et le *Literarische Welt* durant l'entre-deux-guerres (Wolfgang Asholt), le *Deutsch-Französische Rundschau* et la *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* entre 1927 et 1933 (Hans Manfred Bock), les *Weimarer Beiträge : Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie* durant leur existence est-allemande (Helmut Melzer) ainsi que *L'Histoire* (Anne Kwaschick) et *Damals* (Ina Ulrike Paul et Uwe Puschner).

Que retenir de ces études interdisciplinaires sur la production de savoir entre la France et l'Allemagne ? Outre, entre autres, le rôle du contexte politique, celui des réseaux, l'imbrication forte autour du triptyque acteur-

institution-revue, le prisme marxiste commun aux revues est-allemandes – parfois innovatrices, dans leur approche de la romanistique par exemple – (Lumières/Révolution française/réalisme littéraire/mouvement ouvrier), elles relativisent plus ou moins fortement la « productivité » de la recherche, et particulièrement de la recherche récente. Ainsi Nicole Collin, dans son étude « *bourdieusienne* » sur le champ universitaire allemand s'intéressant à la France, souligne-t-elle le rôle finalement mineur de la volonté affichée de circulation transnationale du savoir. Davantage espace de communication, les publications (en allemand) servent certes à la circulation transdisciplinaire des savoirs dans l'ère germanophone, elles répondent toutefois et avant tout au renforcement de la visibilité nationale (capital symbolique) en vue d'obtenir d'éventuels postes ou financements. De même apparaissent à la lecture des tensions interdisciplinaires, particulièrement entre la romanistique « classique », organisée autour de la littérature, de la linguistique et nouvellement des sciences culturelles -comprises dans leur acception littéraire, et les *Frankreichstudien*, dont le succès difficile à quantifier aujourd'hui est donc à relativiser, du fait de leur établissement tardif, assez peu répandu qui plus est. Ainsi, comme le souligne Hans-Jürgen Lüsebrink, la revue de référence *Romanische Forschungen* refuse-t-elle toujours de considérer des revues comme *Lendemains*, *Dokumente* ou le *Frankreich-Jahrbuch* édité par le Deutsch-Französisches Institut de Ludwigsburg comme des revues romanistes. Si des tensions exist(ai)ent également en France (la *Revue d'Allemagne* refusant à *Allemagne d'aujourd'hui* le statut de revue universitaire car engagée), celles-ci ont disparu et n'empêchaient pas outre mesure les acteurs de coopérer, les représentations idéologiques accompagnant ces revues ayant disparu comme le souligne Ulrich Pfeil. Ce débat autour de l'évolution de la romanistique, qui a d'ailleurs fait l'objet d'un volume édité il y a peu par Hans-Jürgen Lüsebrink et Jérôme Vaillant⁴, est un arrière-plan fructueux de certaines études réunies ici. De même, le projet phare d'historiographie franco-allemande (*Deutsch-französische Geschichte*) propose un résultat pour l'instant – un peu plus de la moitié des volumes seulement ayant été publiée avant 2014, les trois derniers volumes devant être publiés d'ici fin 2015 – en décalage entre le projet ambitieux annoncé et le résultat, finalement assez classique dans son ensemble, assez « français » quand il est écrit par des

⁴ Hans Jürgen Lüsebrink et Jérôme Vaillant, dir., *Civilisation allemande : bilan et perspectives dans l'enseignement et la recherche* = *Landes-Kulturwissenschaft Frankreichs : Bilanz und Perspektiven in Lehre und Forschung* (Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2013).

Français, assez « allemand » quand il est écrit par des Allemands, l'« histoire croisée » dont il veut se faire le porte-parole demeurant un concept encore insuffisamment clair. Le site internet de référence pour les sciences historiques allemandes, *H-Soz-Kult*, renvoie lui dans ses recensions d'ouvrages traitant de la France (quantitativement insignifiantes d'ailleurs avec 1,6 % du total des recensions du site) une image de la recherche elle aussi peu novatrice. Il s'agit finalement de la même image véhiculée dans les autres médias allemands ; la France n'est abordée que sous un des trois angles suivants, et toujours dans un contexte franco-allemand : de l'hostilité héréditaire à l'amitié franco-allemande, les relations franco-allemandes aujourd'hui en crise et une France économiquement rétrograde par rapport à l'Allemagne. Les revues d'histoire grand public sont elles aussi peu pionnières dans ce domaine, ne cherchant pas à renouveler le savoir sur le voisin, proposant au contraire au grand public une image très proche de celle véhiculée par les clichés. Anne Kwaschik, dans son étude très éclairante sur le magazine français de référence *L'Histoire*, pourtant créé dans la volonté de vulgariser la « nouvelle histoire », montre bien que l'image véhiculée de l'Allemagne est des moins novatrices : elle n'est abordée que dans la perspective du nationalisme germanique à travers l'histoire (la mise en page forçant par ailleurs souvent le trait), les avancées historiographiques allemandes pourtant dans la lignée de la « nouvelle histoire » (*Alltagsgeschichte*, histoire du genre, etc.) n'étant pas du tout proposées au grand public français. Pour en trouver un écho (important), ce grand public devait également lire la revue de Pierre Bourdieu qui proposait une vitrine aux évolutions des recherches allemandes en sciences sociales et humaines. De même, *Damals*, son pendant allemand, se revendiquant lui toutefois du camp conservateur contre des magazines comme *Der Spiegel* ou *Stern* (« étandarts de gauche de l'opinion publique »), s'est longtemps contenté de proposer à ses lecteurs une image tout aussi classique de la France, autour de thèmes canoniques (absolutisme, Révolution française, Napoléon 1^{er}), souvent personnalisés à l'aide de grands « hommes et femmes de l'Histoire ».

En nous proposant ce bilan de la recherche franco-allemande au xx^e siècle (voilà un point qui aurait peut-être nécessité plus d'éclaircissements : la production universitaire actuelle traitée par certaines contributions est-elle encore vraiment une production du xx^e siècle ?), ce volume nous montre aussi que nous sommes à un moment charnière quant à l'évolution des pratiques universitaires et pose de nombreuses questions concernant le futur

du paysage de la production de savoir universitaire, franco-allemande ici mais aussi générale. D'ailleurs, comme le fait remarquer Reiner Marcowitz à propos des deux revues d'histoire des instituts historiques français en Allemagne et allemand à Paris, le simple « franco-allemand » ne se suffit plus à lui-même dans de nombreux cas. L'évolution des revues et les conséquences de la révolution digitale (passage plus ou moins complet au « tout numérique » pour certaines revues) pose des questions qui montrent que les nouveaux modes de publication sont un véritable enjeu pour la production scientifique future (et son économie). Les blogs scientifiques, qui d'ailleurs prennent le nom de « carnets de recherche » écrits par des « carnetiers » pour mettre à distance les connotations négatives véhiculées par les termes de « blogs » et « blogueurs », qui répondent souvent aux critères universitaires des revues imprimées et dont les multiples usages sont bien soulignés par Mareike König, semblent être une manière efficace, fructueuse et simple à mettre en place pour diffuser de la recherche en sciences humaines et sociales. Pourtant, si les questions soulevées par cette évolution font l'objet de réflexions en Allemagne⁵ – et peut-être même davantage qu'en France, leur acceptation semble peu évidente (la déclinaison allemande d'*Hypothesen.org* est par exemple une émanation relativement nouvelle du site français). Quelle place et quel rôle accorder aux nouveaux médias dans ce contexte ? Face à cette évolution, une des questions primordiales est celle liée à l'évolution du « capital symbolique » sur lequel tout universitaire bâtit une réputation et une carrière : si les acteurs universitaires et les institutions de recherche pouvaient jusqu'à présent s'appuyer sur des revues ou des séries éditoriales comme celles présentées dans la première partie de ce recueil pour produire un savoir spécifique sur l'autre et en même temps augmenter leur capital symbolique dans leur champ disciplinaire, comment se calculera ce capital symbolique lié aux publications pour les nouvelles générations de chercheurs ? Mais comme le remarque Nicole Collin, cette question dépasse de loin la simple problématique franco-allemande. S'il n'apporte pas de réponse, cet ouvrage n'éclaire pas pour autant la question et se lit aussi comme une transition entre deux époques de production de savoir académique entre la France et l'Allemagne.

⁵ A simple titre d'exemple citons ici la parution de l'ouvrage suivant : Wolfgang Schmale, dir., *Digital Humanities : Praktiken der Digitalisierung, der Dissemination und der Selbstreflexivität* (Stuttgart : Franz Steiner, 2015), dont nous venons d'être averti – par newsletter évidemment.

En plus de ce qu'il nous apprend sur le rôle des médias dans la production de savoir sur l'autre entre la France et l'Allemagne au xx^e siècle et les limites de cette production, cet ouvrage est donc également à recommander pour qui voudrait réfléchir à l'évolution de la façon de produire et de communiquer des recherches. A ce sujet, la coopération déjà ancienne et fructueuse entre le Centre d'études germaniques interculturelles de Lorraine de l'Université de Lorraine à Metz, le *Friedrich-Meinecke-Institut* de l'Université libre de Berlin, la *Fachrichtung Gesellschaftswissenschaften* de l'Université de Kassel et la *Fachrichtung Romanistische Kulturwissenschaft/Interkulturelle Kommunikation* de l'Université de la Sarre dont est issu ce volume est en soi aussi un bel exemple transnational et interdisciplinaire de cette production académique de savoir sur l'autre *en train de se faire*. A ce titre, elle pourrait tout aussi devenir objet d'analyse.

Medien: ihre Grenzen, Gefahren und Potenziale

Zum Sammelband *Rumänien: Medialität und Inszenierung*

Christina Vogel (Zürich)

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Rumänien; Medien; Medialität; Intertextualität; Inszenierung; Ästhetik; Semiotik; Transformationsprozesse; Huberty, Maren; Mattusch, Michèle; Stancu, Valeriu

Maren Huberty, Michèle Mattusch und Valeriu Stancu, Hrsg., *Rumänien: Medialität und Inszenierung*, Forum: Rumänien 15 (Berlin: Frank & Timme, 2013).

**

Der Band, den ich hier bespreche, vereinigt die Tagungsakten der Sektion *Rumänien* des XXXII. Romanistentags (Berlin, 2011) und überrascht angenehm durch die Tatsache, dass die zwölf Beiträge in deutscher, rumänischer und französischer Sprache geschrieben sind; die Mehrsprachigkeit erweist sich der Klarheit des Ausdrucks, der Kohärenz der Analysen sowie der Wissenschaftskommunikation als förderlich, da sich die Autorinnen und Autoren sprachlich präzise ausdrücken können und so die Oberflächlichkeit, ja Unschärfe der Argumentation vermeiden, die häufig zu beklagen ist, sobald Nichtmuttersprachler ihre Artikel in Englisch verfassen. Positiv ist zudem das Bestreben, das weite Forschungsgebiet der Medialität in seiner Breite und Vielschichtigkeit aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten, indem theoretische Ansätze und Methoden aus der Sprach-, Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft sich wechselseitig ergänzen und die thematische Komplexität anhand von konkreten Fallstudien aufzeigen.

Da der Band nur eine begrenzte Auswahl der unzähligen Aspekte von Medialität und diversen Medien untersuchen kann – u.a. Medientechnologien, -prozesse, -wirkungen –, und nicht alle Beiträge auf überzeugende Weise die Untersuchung einzelner medialer Praktiken mit einer kritischen Reflexion des verwendeten Medienbegriffs sowie des implizit vorausgesetzten Theorierahmens verbinden, erfüllt die Einführung von Michèle Mattusch eine wichtige Aufgabe (7–38). Als verantwortliche Mitherausgeberin begnügt sie sich nicht damit, die zwölf Artikel kurz vorzustellen, thematische Schwerpunkte und funktionale Zusammenhänge herauszukristallisieren, sie zeigt

deutlich auf, wie relevant die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen eines Landes für das Verständnis der in ihm beobachtbaren medialen Phänomene sind. Die Medienlandschaft Rumäniens, die nach 1989 von raschen, tiefgreifenden Veränderungen erfasst wurde und noch heute durch das Auftreten von immer neuen Akteuren, Institutionen, Technologien, Kommunikations- und Konsumationsmöglichkeiten geprägt ist, kann in ihrem Wandel und in ihrer Eigenart nur in einer historischen Perspektive adäquat beschrieben werden; insofern ist das den Medienparodien I. L. Caragiales gewidmete erste Kapitel ein guter Einstieg in den Sammelband, da es einen großen Bogen vom Ende des 19. bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts spannt und hilft, Kontinuitäten, Transformationen und Umbrüche der medialen Prozesse, speziell der Meinungsbildung, in der rumänischen Kultur einzuordnen und verständlich zu machen.

Bedeutend ist Michèle Mattuschs Einführung aber in erster Linie aufgrund ihrer Überlegungen zum Medienbegriff und ihres Versuchs, nicht einen Überblick – das ist im begrenzten Rahmen einer Einleitung schlicht nicht zu leisten – doch zumindest einen Blick auf bestimmte aktuelle Medientheorien und Mediendefinitionen zu werfen. Dank der kurzen Diskussion einzelner theoretischer Positionen – wobei Arbeiten von Dieter Mersch¹ sowie von Stefan Münker und Alexander Roesler² besonders hervorgehoben werden – fällt es dem Leser leichter, die theoretischen Prämissen und die methodologischen Herangehensweisen zu begreifen, die manchem der hier zusammengeführten Beiträge zugrunde liegen. Die explizit gemachten, wissenschaftlichen Orientierungen erklären die Sichtweise auf die Problematik der medialen Praktiken und – vor allem – die prominente Rolle, welche der Dimension der sinnlichen Wahrnehmung, der *aisthesis*, in den Analysen zukommt. Dass die Wahl von „phänomenologischen und präsenzästhetischen Ansätzen“ (20) im Gegensatz zu den Methoden der Semiotik stehen braucht, ist zwar keineswegs zwingend, wenn man an die semiotischen Modelle u.a. von Jean-Claude Coquet³ oder Jacques Geninasca⁴ denkt, doch sie beansprucht auch keine Vorherrschaft und akzeptiert neben sich den „empirisch-analytischen Zugriff“ (21). Wer diese empfehlenswerte Einführung gelesen hat, kann seine Aufmerksamkeit den Einzelstudien zuwenden.

¹ Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung* (Hamburg: Junius Verlag, 2006).

² Stefan Münker und Alexander Roesler, Hrsg., *Was ist ein Medium?* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008).

³ Jean-Claude Coquet, *La Quête du sens: le langage en question* (Paris: PUF, 1997).

⁴ Jacques Geninasca, *La Parole littéraire* (Paris: PUF, 1997).

Die ersten drei Beiträge haben verschiedene rumänische Presseerzeugnisse zum Gegenstand und untersuchen die Funktionen, welche diese bei der Herausbildung literarischer Normen und Vorbilder, kultureller und sozialer Wertevorstellungen sowie bei der Durchsetzung ästhetischer Kriterien und allgemeingültiger Kanons erfüllen. Es erstaunt kaum, dass die Zeitschrift *La Revue Roumaine* im Jahr 1956 ganz im Zeichen des ‚Sozialistischen Realismus‘ stand; die Nummer 3 dieses Jahrgangs publizierte die Wortmeldungen der Autoren und Funktionäre, die auf dem ersten Schriftstellerkongress der Rumänischen Volksrepublik öffentlich die kulturpolitische Ausrichtung an der marxistischen Ästhetik und der kommunistischen Ideologie propagierten. Im Namen eines militanten Literaturverständnisses verkündeten sie die Wende zu einer im Dienste der nationalen Politik stehenden Kunstpraxis. Doinița Mileas Präsentation der *Revue Roumaine* ist zwar recht ausführlich, doch der Leser vermisst Antworten auf medienrelevante Fragen, die sich unwillkürlich stellen: wie kommt es, dass diese Zeitschrift nach 1946 in französischer, englischer und deutscher Sprache erschien? Wie groß war ihre Auflage und welches war ihr Zielpublikum, gerade auch in den 1950er Jahren, als in Rumänien ein Regime an der Macht war, das stark unter dem Einfluss von Stalins Herrschaft stand?

Der Beitrag von Simona Antofi führt in die Gegenwart und zeigt anhand der zwei bedeutenden Zeitschriften *România literară* und *Observator cultural*, wie aktuell die Debatte über die Exilliteratur und ihre Einordnung in die rumänische Literaturgeschichte weiterhin ist⁵. Unterdessen sind es nicht allein die Werke der Exilautoren, die kommentiert und hinterfragt werden, sondern auch die vielen Diskurse über die Einschätzung und mögliche Integration der Exilliteratur, die man in der literarischen Presse zu lesen bekommt. Was dabei auffällt, ist nicht nur „das Fehlen einer adäquaten Metasprache für die Neubewertung der Exilliteratur“ (Mattusch, 29), sondern auch die Tatsache, dass noch 2011 – über zwanzig Jahre nach den ‚Ereignissen‘ von 1989 – die immer gleichen Stimmen die Diskussionen beherrschen und die Metaebene der Reflexion beeinflussen. Der Artikel zeigt, wie dominant und richtungsweisend nach wie vor die Position des heute über 75jährigen Direktors von *România literară*, Nicolae Manolescu, ist, wenn es um die Festlegung von literarischen Werteordnungen, um die Vermittlung von äs-

⁵ Vgl. zu diesem Thema den wichtigen Beitrag von Eva Behring, *Scriptori români din exil: 1945–1989* (București: Ed. Fundației, 2001).

thetischen Maßstäben, um die medialen Praktiken von Literaturkritik und Literaturgeschichtsschreibung geht.

Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt die aufschlussreiche Studie von Florin Opreșcu. Sie macht klar, wie unentbehrlich die literarische Presse bei der Verbreitung ästhetischer Normen ist. Und dies trifft nicht allein auf die Gegenwart zu, sondern ist tief verankert in der kulturpolitischen Tradition Rumäniens. Seit der Gründung des rumänischen Nationalstaates Mitte des 19. Jahrhunderts spielen literarische Zeitschriften und intellektuelle Zirkel, deren Organe sie meist sind, eine zentrale Rolle in den Prozessen, die zur Produktion, Vermittlung und Anerkennung von literarischen Wertekanon beitragen. Dass es wenige herausragende Persönlichkeiten waren wie Titu Maiorescu (1840–1917), Eugen Lovinescu (1881–1943), George Călinescu (1899–1965), die die notwendige Autorität besaßen, Kanon bildend zu wirken, lässt verstehen, weshalb noch heute Eugen Simion (*1933), Nicolae Manolescu (*1939), Gabriel Liiceanu (*1942) und ihre Urteile ein außerordentlich hohes Ansehen genießen und dank einer hohen medialen Präsenz am Fernsehen, Radio, in Zeitschriften und via Internet Zustimmung finden. Ist es eine aus der Zeit von Kommunismus, Zentralismus und Zensur übernommene Autoritätsgläubigkeit oder das Fehlen einer genügend breiten Schicht von Intellektuellen, Künstlern und Schriftstellern, die es der jüngeren Generation von Kritikern, Literaturwissenschaftlern und Journalisten schwer macht, sich Gehör zu verschaffen, um Bewegung in tradierte Sichtweisen und erstarrte Normvorstellungen zu bringen? Der Beitrag von Opreșcu zeigt deutlich, dass die Einführung von Massenmedien oder von neuen digitalen Medien keineswegs garantieren kann, dass sich die aktive Teilhabe an den kulturpolitischen und ästhetischen Debatten demokratisiert und eine breite Öffentlichkeit mitbestimmt, welche Werte für die eigene Gesellschaft Gültigkeit haben sollen.

Diese kritischen Beobachtungen über Macht und Ohnmacht der Medien lassen an den eher optimistisch ausfallenden Schlussbemerkungen von Marlen Huberty zweifeln, deren Ausführungen zu stereotypen Bildern von Rumänen in französischen Medien in der Tat mit dem Fazit enden: „Die neuen Medien besitzen also das Potenzial, in zunehmendem Maße unsere Vorstellungen über das Verhältnis und unser Verständnis fremder und eigener Kultur(en) zu prägen“ (157). Nicht nur dieser Beitrag, sondern auch jener von Edith Ottshofski, der sich mit dem ‚Fall Oskar Pastior‘ beschäftigt und der Frage nachgeht, wie ein rumäniendeutsches Thema in die Schlagzeilen

gerät, oder die Analyse der medienspezifischen Praktiken im Zusammenhang mit Internet-Kommentaren durch Dumitru Tucan zeigen gerade, dass die Möglichkeiten der neuen Medien oft genutzt werden, um Vorurteile, Klischees und fixe Ideen zu verbreiten, zu verfestigen, ungehemmt zu konsumieren. Gerade nationale Selbst- und Fremdstereotype werden trotz der dezentralen Verfügbarkeit und der Interaktionen, welche die digitalen Medien möglich machen, fraglos übernommen und schnell kopiert. Die Sichtung der Online-Reaktionen, die häufig reduktionistisch und emotional sind, bekannte Vorstellungen festschreiben und kaum helfen, die Meinungsbildung zu versachlichen, führt zur nüchternen Erkenntnis, dass das aufklärerische Potenzial der neuen Medien nur wirken kann, wenn kompetente Benutzer sich diese (selbst-)kritisch aneignen und gleichzeitig deren Mechanismen und Wirkungen bewusst prüfen und reflektieren. Es bedarf konkreter Fallstudien – wie jener zur besonderen Textsorte des Internetkommentars – um nicht Gefahr zu laufen, über Medien und Medialität zu allgemeine Aussagen zu machen, die aufgrund ihrer Allgemeinheit nur bedingt gültig oder wenig aussagekräftig sind. Interessant wird die Analyse von medialen Phänomenen erst, wo diese klar eingegrenzt, kontextualisiert und in ihrer spezifischen Struktur und Funktionsweise betrachtet werden.

Der Beitrag von Ioana Scherf, dessen einleitender theoretischer Teil etwas gar lang ist im Verhältnis zur praktischen Analyse, untersucht ebenfalls das Bild der Rumänen, doch er konzentriert sich auf Phraseologismen, die sich in der deutschen Presse finden. Die Auswertung dieses Korpus führt zur Einsicht, dass sich sozio-kulturelle Stereotype nicht allein in unseren Imaginarien finden, sondern sich im Sprachgebrauch festsetzen und Teil des Wortschatzes werden können. Phraseologismen rechnen mit dem Verständnis und der Zustimmung des Lesers, der die lexikalisierten Wortverbindungen übernimmt, ohne sich der Klischees bewusst zu sein, welche die sprichwörtlichen Redewendungen transportieren. Die sprachlich fixierten Ausdrücke stehen oft im Dienst von negativen, emotionsgeladenen Urteilen und tragen dazu bei, die stereotypen Bilder der Rumänen zu bestätigen, ungeachtet des jeweiligen Situationszusammenhangs, in dem von ihnen gesprochen wird.

Wer sich mit medialen Prozessen aus einer linguistischen Perspektive auseinandersetzt, trifft immer auch das konfliktreiche Verhältnis von Norm und Abweichung. Das zeigt der Beitrag von Corina Martinaş, der die Entwicklungen und wichtigsten Veränderungen beleuchtet, welche den Gebrauch der rumänischen Sprache im Fernsehjournalismus seit 1989 aus-

zeichnen. Dass das Massenmedium Fernsehen umgangssprachliche Formen favorisiert und die Normen der Schriftsprache gern unterläuft, kann nicht verwundern, doch es wird interessant sein, in Zukunft zu beobachten, inwiefern die neuen Varianten sich durchsetzen und zur Norm werden oder aber der Reglementierung durch die 1992 gegründete Akkreditierungsbehörde für Medien unterliegen. Auffallend, ja etwas beunruhigend ist, dass die Tendenz zur Vereinfachung, welche die Kommunikationsformen im digitalen Zeitalter charakterisiert, nicht allein die Vorstellungen, Bilder, Urteile und Meinungen, sondern auch die Redensarten und sprachlichen Strukturen betrifft. Angesichts von Gesellschaften, die immer vielschichtiger und ausdifferenzierter werden, stellt sich das Problem, ob und wie die Medien uns helfen, diese Komplexität zu bewältigen, ohne sie auf fragwürdige, klischeehafte Weise zu reduzieren.

Bei der Lektüre der vier letzten Beiträge des Sammelbandes, die dem rumänischen Film und der Gegenwartsliteratur gewidmet sind, hat man den Eindruck, die Künste vermöchten vielleicht in ihren Produktionen die komplexe Wirklichkeit, in der wir leben, wenn auch nicht in den Griff zu bekommen, so doch wenigstens auf eine Art, die Sinn macht, zu gestalten. Heidi Flagner, welche die intertextuellen Bezüge zwischen Cristi Puius Spielfilm *Der Tod des Herrn Lăzărescu* (2005) und Dantes *Divina Commedia* überzeugend herausarbeitet, zeigt die verschiedenen Ebenen, auf welchen der Film verstanden werden kann und je nach Rezeptionskompetenz des Zuschauers sein Bedeutungspotential entfaltet. Man vermisst zwar Überlegungen zur Intermedialität – die Analyse rekurriert vorwiegend auf literaturwissenschaftliche und semiotische Theorien zur Intertextualität –, doch die Interpretation macht deutlich, wie Puiu ein dichtes Netz von Bezügen zwischen Motiven, Figuren und Themen aufspannt, um eine oberflächliche Wahrnehmung zu transzendieren und so die Vielschichtigkeit der gelebten Erfahrungen ins Medium Film zu übersetzen.

Auch die Romane von Răzvan Rădulescu (*Teodosie cel Mic*, 2006) und T. O. Bobe (*Cum mi-am petrecut vacanța de vară*, 2004) sind Beweis, dass die Literatur ein privilegiertes Gebiet ist, auf welchem mit verschiedenen Schreibweisen, mit visuellen und textuellen Gestaltungsformen und hybriden Gattungen experimentiert wird, um imaginierte und reale Welten miteinander zu verbinden, um übernommene Kategorien und Konzepte in Frage zu stellen, um die Schranken, die unsere Einbildungskraft begrenzen, zu überwinden. Leider verfällt Valeriu P. Stancu, der diese beiden rumänischen Gegen-

wartsromane analysiert, gerne in einen wissenschaftlichen Jargon, der seine Kommentare eher verdunkelt und zur Klärung der diskursiven Strategien, welche die beiden Schriftsteller in Szene setzen, nicht wirklich beiträgt. Das theoretische Modell, welches seinen Beobachtungen zugrunde liegt, geht davon aus, der literarische Text sei ein Gebilde von übereinander gelagerten Schichten, doch es wird nicht deutlich, welche Prozesse, den Übergang zwischen Oberflächen- und Tiefenstruktur regeln.

Mit den Beiträgen von Michèle Mattusch und Brigitte Heymann, die sich beide mit der Trilogie *Orbitor* (1996, 2002, 2007) von Mircea Cărtărescu befassen, schließt der Band. Cărtărescus Schreiben scheint alle Grenzen überschreiten zu wollen: zwischen Realität und Fiktion, Leben und Schreiben, individueller Existenz und kosmologischer Ordnung, zwischen den Fragmenten persönlicher Erfahrung und dem Weltganzen. Wer seinem ehrgeizigen, ja verrückten – oder ver-rückenden – Projekt und seiner Poetik der *texistență* gerecht werden will, geht das Risiko ein, in den Strudel seiner Vor- und Darstellungen zu geraten und die dem untersuchten Gegenstand gegenüber notwendige Distanz zu verlieren. Dies sieht man u.a. an der Versuchung, mit metaphorischen Ausdrücken, die Cărtărescu selber verwendet, über ihn zu schreiben. So bezeichnet Brigitte Heymann die Textur der Erzählstränge von *Orbitor* als eine „fasrig filzige“ (263), ein Bild, das der Erzählung direkt entnommen ist, wo ein „verfilzter Flickenteppich“ evoziert wird (263, Fußnote 13).

Die Analysen des Romantriptychons sind in sich kohärent, obschon es meiner Meinung nach problematisch ist, einen Gegensatz zu konstruieren zwischen einer medial vermittelten Präsenzästhetik, die beide Autorinnen in Cărtărescus Texten am Werk sehen, und einer sinnstiftenden Semiotik⁶. Der rumänische Schriftsteller blockiert – das ist unbestritten – herkömmliche Formen von Sinnproduktion, -vermittlung und -rezeption, dekonstruiert die bekannten Prinzipien der Repräsentations- und Abbildungspoetik, verstößt gegen einen Zeichenbegriff im Sinne des *signe-renvoi*, doch diese transgressiven Praktiken schließen nicht aus, dass seine Schreibweise neue Möglichkeiten entdeckt, Bedeutungen zu kreieren und sinnlich wahrnehmbar, ja nachvollziehbar zu machen. Auch in Erzählungen, die das Label ‚post-modern‘ tragen, können emotionale und rationale, intensive und extensive Produktions- und Rezeptionsweisen miteinander artikuliert, zu einem

⁶ Vgl. Christina Vogel und Peter Rusterholz, „Avantgarden und ihre (R-)Evolution der Zeichen“, *Kodikas/Code: Ars Semeiotica* 36, Nr. 1–2 (2013).

sinnvollen Ganzen gefügt und erlebt werden. Diese Überlegungen, die unterschiedliche semiotische Theorien betreffen, mindern aber in keiner Weise den Gehalt der Beiträge von Michèle Mattusch und Brigitte Heymann, die deutlich machen, welch hohen Erkenntniswert die Literatur in der aktuellen, vielfältigen Medienlandschaft haben kann.

Die Lektüre dieses vielseitigen und doch einheitlichen Bandes ist keineswegs nur Rumänisten zu empfehlen, sondern all jenen, die sich mit neuen und alten Medien, mit Zeichen- und Bildprozessen, mit Fragen der Ästhetik und Semiotik, mit Veränderungen von sprachlicher und visueller Kommunikation oder auch Problemen im Zusammenhang mit Fremd- und Selbstdarstellungen beschäftigen – in und außerhalb der rumänischen Kultur.

Essay und Kritik

Andrea Zanzotto: i luoghi veri e i veri fantasmi della Grande Guerra 517
Gian Mario Villalta

Andrea Zanzotto: i luoghi veri e i veri fantasmi della Grande Guerra

Gian Mario Villalta

SCHLAGWÖRTER: Zanzotto, Andrea; Erster Weltkrieg

L'8 Settembre 1943 il soldato semplice Andrea Zanzotto è in libera uscita. Non ha ancora compiuto i ventidue anni e si trova ad Ascoli Piceno, dove è ritornato – dopo una breve assegnazione provvisoria nella vicina Chieti – per assumere l'incarico di scritturale in un deposito militare. Sta passeggiando per le vie della cittadina e recita tra sé, con il libro in mano, il X dei *Sonetti a Orfeo* di R. M. Rilke:

Euch, die ihr nie mein Gefühl verließ,
grüß ich, antikische Sarkophage ...

ripetendolo nella traduzione italiana di Giaime Pintor, quando sente levarsi un urlo e poi un avvicinarsi di grida che portano la notizia dell'armistizio.

Questo è il ricordo che Andrea Zanzotto mi ha affidato, mentre raccoglievo le notizie biografiche per la *Cronologia* da anteporre alle opere raccolte nel Meridiano Mondadori *Le poesie e prose scelte*. Non verificabile, l'episodio ha il sigillo di un richiamo simbolico ulteriore, tale da far pensare a una sua rielaborazione. Nel ricordo, successivo di molti anni, infatti, il giovane militare è in raccoglimento *dentro* la poesia (l'immagine è analoga al '*totus in illis*' di Orazio, *Sermones* I, 9, che verrà ripresa in uno dei suoi ultimi libri, *Sovrimpressioni* del 2001). La notizia della "resa" dell'Italia alle Forze Alleate, che comporta la rottura dei patti di guerra con la Germania, sconvolge il poeta e lo scaglia in una confusione di allarmi che urge e disorienta. Ma soprattutto accade che la voce della poesia, una delle più alte e pure d'Europa, è lacerata da un urlo senza parole. Seguono altre grida anonime. Generano smarrimento, il vuoto davanti a sé.

Da quel momento, per il poeta di Pieve di Soligo nulla sarà più come prima.

*

**

Andrea Zanzotto è arrivato ad Ascoli Piceno, una piccola città delle Marche nell'Italia centrale, ai primi di febbraio del '43, per frequentare il Corso Allievi

Ufficiali di Complemento. È stato chiamato con la leva del '22, dopo un anno di "rivedibilità" per insufficienza toracica e asma allergica (è nato il 10 ottobre 1921), durante il quale ha studiato e ha scritto, ma non ha voluto arruolarsi come volontario a causa delle tragiche vicende affrontate dai suoi coetanei in Grecia e in Russia.

Sappiamo che si è laureato il 30 ottobre dell'anno precedente e ha già un manipolo di poesie proprie che vorrebbe proporre per la stampa. Ma con l'avanzare della primavera ritorna prepotente l'allergia. Viene esonerato dal servizio e declassato. Svanita l'ipotesi del Corso Ufficiali, come soldato semplice sarà trasferito più volte. Fino a quando non gli verrà affidato un compito da scritturale con nuova assegnazione in Ascoli Piceno, gli tocca il servizio non proprio appagante di piantone.

L'isolamento, la malattia, la condizione in cui versa il suo Paese, contribuiscono a creare uno stato di forte alterazione nervosa. Per questo giovane brillante letterato e poeta, la vicenda del Fascismo è stata, come per molti altri della sua generazione, intessuta di esperienze personali ambigue. All'esempio del padre accusato di antifascismo e costretto alla marginalità sociale, si è contrapposta negli anni la vitalità culturale delle organizzazioni giovanili universitarie, dove il confine tra l'adesione al regime e la possibilità di agire criticamente dall'interno contro di esso si fa a volte indecidibile. La dittatura ha prodotto un sistema culturale gratificante, gli studi appassionano, pare addirittura che si possano esprimere malumori e critiche, e inoltre proporre la lettura di autori non certo amati dalla gerarchia. Ad Ascoli Piceno, invece, in pochi mesi tutto diventa più chiaro e doloroso. Mai Zanzotto si era allontanato dalla sua Pieve di Soligo per così tanto tempo (e mai più lo farà in seguito, fino alla morte avvenuta nel 2011). Ad Ascoli Piceno sono scritte, in quei mesi, le prime poesie desolate e ansiose che andranno a comporre la sua opera inaugurale, *Dietro il paesaggio* (1951).

*

**

Non sappiamo che cosa è accaduto davvero nella mente del giovane poeta. Possiamo soltanto registrare uno stato progressivo di debilitazione nervosa.

Fino a quel momento la Patria è stata per Andrea Zanzotto il nucleo formativo di un formidabile monumento retorico. È nato vicino al Piave, il Fiume Sacro della riscossa e della vittoria del 1918. Nel corso di tutta la sua infanzia e dell'adolescenza, assisterà alla costruzione progressiva del mito eroico, attraverso ossari e cippi, monumenti e lapidi, discorsi scalpellati sul marmo e bandiere spiegate. Il Fascismo ha trasformato il vissuto di fame, fuga e umi-

liazione dell'interminabile periodo della guerra di posizione attestata in quei luoghi, in un fulgido esempio di amor patrio, di tenacia morale e di sacrificio per i più alti valori nazionali. Un'infanzia e un'adolescenza, ha raccontato Zanzotto, di continuo intessuta di commemorazioni, brani da imparare a memoria e compiti scolastici, dove la geografia della sua esistenza viene rimodellata in una sempre più pressante topografia eroica di "sangue versato" e di "memoria indelebile". Dopo che è stato classificato come "meno atto" alla prima visita di leva, e dopo aver visto la condizione in cui si trova quell'esercito propagandato come potente e destinato a grandi imprese, uno sguardo diverso, più personale e lucido, lo porta a nutrire considerazioni chiaramente avverse alla dittatura e alle sue conseguenze belliche. Ma la Patria e il Dovere sono stati ben edificati dentro di lui, fino a quel grido che, l'8 settembre del '43, verrà a lacerare l'ultimo, unico luogo "proprio" che possiede ancora nelle parole della poesia.

**

Dopo l'8 settembre, come in un incubo ben sceneggiato, Andrea Zanzotto condivide la sorte di molti che, come lui, tra consegnarsi ai Tedeschi e aderire alla nuova Repubblica Sociale di Mussolini, non trovano altra scelta che quella di gettare la divisa, travestirsi, nascondersi, cercare la via di casa e vivere in clandestinità, fino a quando sarà il momento di aderire all'azione delle Brigate partigiane che nelle Prealpi intorno a Pieve di Soligo si stanno organizzando. L'incubo è quello di essere catturati e deportati. La perfetta sceneggiatura comporta tutte le ipotesi della falsa informazione, della delazione, dell'inermità e della speranza che nasce dalla disperazione.

Nella primavera successiva il quadro della situazione diventa più chiaro. E più terribile: il Quartier del Piave, che ha in Pieve di Soligo il suo luogo baricentrico, vede i giovani e male equipaggiati drappelli partigiani esposti alla caccia delle truppe tedesche di occupazione, ai fascisti della Repubblica Sociale assetati di vendetta, alla condizione precaria e imprevedibile della popolazione civile.

Ai proclami e ai ricatti seguono i rastrellamenti.

Solo nel 1954 uscirà sul "Popolo di Milano" uno scritto dove si narra direttamente l'esperienza di violenza e terrore di quei giorni, con il titolo *Gli inermi*. Centro ideale del racconto è la morte di un amico, Gino Della Bortola, protagonista di un'epica rovesciata dove l'individuo è vittima della storia e del precipizio in cui la storia ha inghiottito i valori umani. Ripubblicato con qualche lieve modifica nel 1964, nella raccolta di racconti e prose *Sull'Altopiano*, lo

scritto cambierà titolo, che diventerà 1944: *FAIER*, dove ancora una volta un grido, con la scorretta grafia che riproduce in modo approssimativo il suono della parola tedesca *Feuer* in lettere italiane, mima l'esplosione della violenza.

Andrea Zanzotto parla di questo periodo della sua vita e delle sue conseguenze per la propria poesia come dell'“esperienza del terrore”. Le certezze sui valori umani, trasmesse attraverso le forme e i contenuti della cultura, subiscono un vero e proprio bombardamento, un “incendio”, una devastazione, dopo la quale la stessa lingua umana dovrà essere osservata e interrogata con nuovi occhi e nuove domande.

Non è un caso isolato, al contrario: l'esperienza e la conoscenza degli orrori perpetrati dall'uomo negli ultimi anni del conflitto lascerà ferite profonde in tutta Europa. Sono ferite dalle quali sorge un abissale stupore: come è stato possibile che una cultura così profonda, ricca e raffinata abbia potuto produrre tutto ciò? E, per Zanzotto come per molti altri, al vertice di questa cultura svettava la poesia.

*

**

Andrea Zanzotto pone questo “terrore” come fondamento della sua ricerca poetica, poiché da qui nasce la necessità di segnare una discontinuità rispetto a tutto quello che l'ha preceduto, pure volendo salvare (e qui è la feconda contraddizione sua e di altri grandi poeti italiani, tra i quali va menzionato almeno Vittorio Sereni) non solo i pochi valori della vita di prima, ma quel “sé”, quella propria personale esistenza che pare patire una brutale cancellazione. Se Vittorio Sereni, ritornato dalla prigionia senza aver potuto partecipare al dolore e alle speranze di quegli anni tremendi, instaurerà un dialogo con se stesso e con il proprio tempo, contrapponendo il “sé” di prima a quello di dopo, Zanzotto trova nel paesaggio, nella *Umwelt* che l'ha accolto e costituito come individuo fin dalla prima infanzia, il motivo di evocazione poetica della continuità del “sé” e – insieme – di denuncia di una cesura, del rovesciamento della naturale, spontanea appartenenza, in obbligo di veglia critica e di costante interrogazione.

Dietro il paesaggio, quindi, l'“io” poetico interroga la lingua e le forme poetiche che lo muovono a incontrare l'ambiente della sua esistenza, così ricco e fervente, nonostante tutto, di vita, così capace ancora di accogliere emozioni e sentimenti.

Il miracolo del vivere dentro il piccolo paese immerso nella meravigliosa natura delle colline solighesi sarà celebrato e insieme interrogato a lungo da Andrea Zanzotto, affascinato e allo stesso tempo incredulo di quella *Zauber-*

kraft che ancora in *Idioma*, del 1986, tiene insieme nel tempo la “contrada” dove egli vive (la poesia s’intitola *La contrada. Zauberkraft*). Quella stessa contrada dove, dopo aver riscoperto e scritto per la prima volta nella storia il dialetto parlato in quel luogo (al di fuori da ogni convenzione grafica, grammaticale e lessicale) con *Filò* (1976), ora rievoca la voce di chi la storia ha cancellato e ammutolito.

**

Il 25 Aprile, giorno celebrativo della Liberazione, nel 1945, e della fine ufficiale della Seconda Guerra Mondiale in Italia, sarà più volte evocato dal poeta di Pieve di Soligo, in diversi momenti della sua opera. Egli, che suole dare alle stagioni un significato simbolico portante nella sequenza delle sue poesie e nella struttura dei suoi libri, non trascura di giocare sulla vicinanza di questa data con quella della Pasqua cristiana.

Se ancora nel 1963, scrivendo l’autobigrafico racconto-saggio *Premesse all’abitazione*, Zanzotto ricorda l’episodio narrato già in 1944: *FAIER*, segno di un trauma che non si attenua con il tempo, i riferimenti espliciti alla Seconda Guerra Mondiale sono rari e, quando ci sono, si accampano sotto il segno di quel 25 Aprile che vorrebbe salvare a ogni costo la speranza.

D’altra parte, i segni e i simboli della cultura popolare, nelle loro principali componenti contadine e cristiane, da sempre in Zanzotto presenza e tessuto su cui si ricama la sua partecipazione ai temi culturali più elitari, emergono con il passare del tempo dallo sfondo della sua opera fino a diventare temi palesi e oggetto di trattazione in prosa e in poesia. E proprio questo diventa un veicolo che porterà ad affrontare nuovamente il tema della guerra.

**

Con la svolta degli anni Sessanta Andrea Zanzotto è impegnato, insieme alla gran parte degli intellettuali italiani, a far propria una messe di nuove conoscenze che erano state escluse dal classicismo e dal nazionalismo degli anni antecedenti la Seconda Guerra Mondiale. Linguistica, antropologia, psicoanalisi, paleontologia, insieme alle amate nozioni scientifiche della fisica, della geologia e della cosmologia, diventano oggetto di studio appassionato e formano un nuovo paradigma interpretativo, per il poeta di Pieve di Soligo, con il quale traguardare la sua condizione esistenziale alla luce della poesia nel luogo dove oramai è deciso a costituire la sua principale realtà quotidiana. *L’immorare* a Pieve di Soligo, le sue dichiarazioni pubbliche e private di non potersi letteralmente allontanare dalla terra che forma il suo paesaggio esistenziale, diventano leggenda, ben al di là della realtà, che lo vede mobi-

le e disponibile a partecipare e confrontarsi con altre realtà (comprerà casa a Milano, a un certo punto, e i suoi movimenti tra università e convegni saranno in Italia ben più frequenti di quanto racconta la vulgata). È ben vero altresì che Pieve di Soligo diventa il suo osservatorio privilegiato, la porzione di mondo da vivere, sentire, analizzare in ogni suo momento e movimento, in ogni variabile e variazione sociale, ambientale, culturale e climatica. E diventa anche il luogo dove realmente difendersi da un presente che sente evolversi verso la dispersione e l'omologazione, sotto l'impatto dell'industria e del commercio che divorano il paesaggio. Fatto di Pieve di Soligo il centro ideale, la geografia esistenziale del poeta comprende, per sua stessa dichiarazione, un raggio di una cinquantina di chilometri, più o meno, a seconda dell'orientamento, che corrisponde per naturale disposizione ai luoghi della "Leggenda del Piave", ovvero al territorio "consacrato" al Primo Conflitto Mondiale.

Quando, negli anni Settanta, si fisserà un primo assetto interpretativo della sua opera, dopo *La Beltà* del '68 e fino almeno a *Idioma*, sbilanciato sull'adesione al pensiero dello psicoanalista francese Jacques Lacan, grazie anche al lavoro del suo più assiduo e autorevole critico, Stefano Agosti, sarà da cogliere in questa prospettiva la sintonia con il fatto che in Lacan vi è un *primum* linguistico, ovvero un ruolo fondante e dominante della parola che si sposa con l'operazione radicale sulla lingua che il poeta persegue in poesia. È anche da cogliere un ulteriore elemento di corrispondenza, dove Lacan acclude alla psicoanalisi i grandi temi della filosofia novecentesca, dell'antropologia e della politica.

L'opera di Zanzotto che squaderna la summa di tante diverse esplorazioni e raccoglie il frutto di tutte le esperienze precedenti, compreso il dialetto, è la pseudo-trilogia composta da *Il Galateo in Bosco* (1978), *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986).

In *Idioma* ritorna esplicito il tema che riporta agli ultimi tempi della Seconda Guerra Mondiale, con una lunga poesia intitolata *Verso il 25 Aprile*, dove la chiara collocazione temporale della vicenda di cui si parla si sovrappone lessicalmente e stilisticamente a quanto già tematizzato in precedenza in *Il Galateo in Bosco*, in cui il centro del discorso era invece offerto dalla Prima Guerra Mondiale. Come se, nella distanza, l'esperienza personale della violenza, inutilità, crudeltà della guerra fosse un fattore di continuità con la memoria ereditata. Come se si trattasse di un'unica guerra che nella sua esperienza di bambino, di giovane e poi di uomo maturo, ha lasciato distin-

te le sofferenze di tutti e i contraccolpi personali da una retorica della storia che, seppure mutando i riferimenti, le ha ricoperte di significati che il poeta non riconosce validi e, anzi, individua come una forma di tradimento della realtà vissuta. Arriverà a dichiarare, a scapito della storiografia sempre orientata ideologicamente, che solo la poesia costituisce la vera storia degli esseri umani.

*
**

Proviamo adesso a dare l'aspetto di un disegno alle tracce fin qui disseminate: 1) il bambino meraviglioso (oggetto di meraviglia per intelligenza e memoria: si legga il racconto auto-fictional *Ero farfalla* in *Sull'Altopiano*), il giovanissimo poeta esposto all'urto della propria grande sensibilità, il brillante laureando che frequenta tanto il GUF (Gruppo Universitario Fascista) padovano quanto le cerchie di intellettuali dissidenti, è nato e cresciuto dentro la geografia di un culto eroico, secondo gli ideali del sangue e del dovere patrio, che ha il Piave come direttrice principale ed espande la sua leggenda nei luoghi e nei paesi vicini. 2) L'Allievo Ufficiale Andrea Zanzotto, laureato in Lettere e poeta pronto all'esordio, vive il declassamento militare, l'isolamento, il trauma dell'Armistizio, della fuga, della clandestinità e, infine, è testimone dei rastrellamenti, delle violenze e dell'insensata brutalità che accompagna gli ultimi anni di guerra nel suo paese natale, diventato centro attivo della Resistenza. 3) Mentre la sua poesia è fortemente segnata da questa esperienza, che lo porterà a rivedere contenuti e forme della propria espressione (l'esordio ufficiale avviene più tardi, infatti, nel 1951), sono rari e personali i riferimenti tematici a questo "indicibile" evento. E sempre vi sarà – al di là del personalissimo rivolgersi, questo sì costante, a qualche amico di quegli anni – uno schermo che ricopre e deforma questi fatti, inabissandoli (e ponendoli *en abyme*) dentro il discorso poetico. 4) L'approfondimento delle *ragioni* della propria poesia porta Zanzotto a costruirsi un complesso dispositivo di saperi, operazione non priva di carattere difensivo, come non scavra di carattere difensivo è l'assolutizzazione della propria appartenenza al paese natale, Pieve di Soligo, come luogo totale della propria poesia e della propria esistenza. 5) Mentre costruisce nel tempo la parte più esplorativa e sperimentale della propria opera (dalla rivisitazione dei classici all'impiego del dialetto, dalla disarticolazione grammaticale alle sublimi metafore cosmiche) se pure impliciti o inabissati nel discorso poetico, i temi relativi alle due Guerre Mondiali non sono mai affrontati direttamente nel profondo dissidio tra verità e retorica, pur essendo questo il vero fattore di erosione del discorso poeti-

co zanzottiano fino alla trilogia (che costituisce anche la sua vera, profonda originalità poetica rispetto ai suoi colleghi, anche grandi, che lavorano nei suoi stessi anni). Detto altrimenti, quella “sfiducia” nella lingua che i critici hanno attribuito a Zanzotto come fondamento della sua poesia è radicata nell’insoddisfazione e nel sospetto per il discorso pubblico che ha trasformato l’esperienza vissuta dopo l’8 settembre in una narrazione politicamente coerente – là dove invece si è aperto l’abisso del non senso – e questa insoddisfazione e questo sospetto comprendono anche le posizioni di molti scrittori, poeti e intellettuali italiani.

**

All’apparire di *Il Galateo in Bosco*, nel 1978, ecco che il tema della guerra invece prorompe, anzi, diventa il nucleo tematico forte di quest’opera.

Non so se qualcuno si è già chiesto come mai, in un poeta che così profondamente ha patito, dichiarandolo in mille modi, il trauma della Seconda Guerra Mondiale, nel momento in cui scrive apertamente della guerra sia della Prima, quella non vissuta, che tratta diffusamente.

Un ragionamento possibile, e comprovabile in parte nei fatti, è che Andrea Zanzotto è arrivato, a quel punto, a fornirsi di una raffinatissima strumentazione che gli permette di affrontare il discorso per lui scottante (verità vissuta vs retorica della storia) a patto di lavorare su diversi livelli di distanza storica, senza cioè affrontare direttamente un complesso di fatti e di esperienza che rimane alimento e sorgente, ma ancora troppo urticante per poter essere maneggiato in poesia.

Anzi, si potrebbe quasi dire che *Il Galateo in Bosco*, se non il più facile, è strutturalmente il libro più esplicito tra tutti quelli che Zanzotto ha scritto, formato com’è da contrapposizioni esemplari.

È un libro però che contiene, insieme alla dichiarazione di quello che Sigmund Freud ha definito “il disagio della civiltà”, anche una meditazione impietosa sulla Natura e sulla natura umana. Non ci si lasci ingannare dai tratti a volte comici e spesso sorridenti del testo. È un sorriso leopardiano, dove non si fa che constatare la fragilità dell’essere umano, la sua vuota superbia, la pochezza delle sue “grandi” aspirazioni, e insieme la forza cieca della natura che imperturbabile lavora con i suoi strumenti animati e inanimati, attuando le sue implacabili leggi.

**

In uno scritto del 1987, intitolato *Tentativi di esperienze poetiche (Poetiche-lampo)*, Zanzotto afferma che di frequente i titoli delle raccolte poetiche

rappresentano una vera e propria, estremamente condensata, indicazione della poetica dell'autore, ovvero una presentazione metaforicamente densa dell'intero contenuto del libro.

Se proviamo ad applicare questa formula allo stesso dichiarante, scopriamo che i due termini semanticamente autonomi che compongono il titolo *Il Galateo in Bosco*, sono davvero i poli opposti su cui si incentra l'intero libro. D'altra parte, la nozione di polarità, l'inclinazione a vedere comprese le differenze e le opposizioni in uno stesso campo di forze, è una caratteristica ricorrente e fondante della riflessione zanzottiana, presente soprattutto quando si propone in veste di critico.

Complice una certa voga del tempo, che vede negli anni Settanta, con l'aumento di interesse per i saperi semiologici, la rivalutazione e riconsiderazione della retorica come oggetto di studio e come strumento operativo nel Cinquecento e nel Seicento, Andrea Zanzotto fa del manualetto di Giovanni Della Casa, *Il Galateo* (1558), il punto di riferimento per incrociare una serie di spunti fondanti e collaterali. Monsignor Della Casa (al culmine della carriera arcivescovo di Benevento e compilatore, un decennio prima del *Galateo*, dell'*Indice dei Libri Proibiti* di Sacra Romana Chiesa) fu rimatore eccellente, ancora oggi presente nelle antologie scolastiche, oltre che uomo di potere, ma deve a quel manuale, il cui titolo ha creato un'antonomasia, la sua maggiore fama. Le buone maniere in società, a tavola e nelle occasioni di protocollo, nonché nelle varie situazioni della vita (con le donne, i bambini, i cani, i cavalli e gli stranieri delle diverse nazionalità) vengono ancora oggi definite da qualche anziana zia con quel nome, che per secoli si è tramandato: il galateo. Il galateo, quindi, è un codice di comportamento sociale, che nel manuale viene insegnato da un maturo precettore a un giovinetto. L'importante è questo: si tratta di una codificazione dei comportamenti, atti a prevenire – prima ancora delle brutte figure – la violenza, come bene ci hanno spiegato Norbert Elias e René Girard. Un codice che però, allo stesso tempo, impone violenza alla spontaneità, da un lato, e dall'altro ratifica la violenza sociale politicamente strutturata in poteri e privilegi. Per estensione, quindi, sono *galatei* tutti i codici di comportamento, secondo l'interpretazione zanzottiana, da quello militare a quello sportivo, nonché, senz'altro, quelli che regolano la poesia e la letteratura in generale. Inoltre, se il codice di comportamento viene definito anche "etichetta", ciò si deve al suo essere semplicemente un diminutivo: una "piccola etica". Ma l'etica rinvia al comportamento come costume, anche, e abitudine/attitudine, che

può comprendere leopardianamente l'etologia e finanche le vicende della materia (geologia, meteorologia, *eccetera*). Quindi l'intero universo, nella sua versione regolata, ovvero nelle sue strutture razionalmente descrivibili, è composto di infiniti galatei, di codici che dettano regole, si intersecano e si contrappongono. Chiaro che in questo campo di tensioni, come segnala il testo zanzottiano, possono sorgere "questioni di etichetta" e non solo e non sempre di etichetta "cavalleresca".

Al polo opposto del *Galateo* vi è il *Bosco*. Da sempre immagine in contrasto con quella della città, il bosco rappresenta il versante antifrastico della vita urbana ordinata nei suoi codici interni e difesa dal suo perimetro di mura. Il bosco è la forza incoercibile della vita, il disordine, il selvatico, l'animalesco, il terrificante. Nel bosco la vita animale e vegetale nasconde il suo fondo oscuro. Nel bosco sparisce l'orizzonte e i sentieri diventano itinerari di conoscenza personale, di esperienza dell'errare (si innesta, con e senza ironia, il noto tema heideggeriano). Nel bosco anche il bruco masticando lavora a un compito necessario in seno alla natura, poichè per la natura il divorante e il divorato, il nutrimento e la deiezione partecipano di un lucreziano incessante processo di produzione e distruzione della vita.

*

**

Il *Galateo* fu composto da Monsignor Della Casa nell'antica abbazia situata ai piedi di quel Montello che, a poca distanza dal Piave e da Pieve di Soligo, fu uno dei teatri più atroci della Prima Guerra Mondiale. Il Montello che fu un grande bosco, prima che la devastazione della guerra di posizione lo rendesse uno spelacchiato, calvo terreno, disseminato di buche di esplosioni e di residuati bellici. Quello stesso Montello che fu in seguito dotato di strade artificiali, ortogonali, là dove un tempo vi erano sentieri, e in quelle porzioni geometriche di terreno ricrebbe rigoglioso di alberi e arbusti, nutrendosi avidamente – dicono alcuni – di tutto il sangue versato di cui la terra era stata intrisa.

Il "galateo" e il "bosco" sono sempre stati vicini, dialetticamente attivi, fino a che la violenza che ha distrutto ogni galateo ha cancellato anche il bosco. In seguito, il bosco è ricresciuto, ma non più lo stesso, come anche i successivi galatei sono diversi, segnati dalla violenza della tecnica e della sopraffazione.

Guerra di materiali, prima guerra dove emergono i prodigi della scienza e della tecnica moderne, il Primo Conflitto Mondiale determina il tempo che verrà dopo, compresi la Guerra Mondiale successiva, secondo Zanzotto, la guerra fredda, la corsa agli armamenti, la conquista-violazione dell'amata luna.

È nel corso di questo scontro che le questioni di etichetta cavalleresche ancora vigenti trovano la più atroce smentita. Ed è per questo che le parole del Bollettino della Vittoria, emanato dagli alti comandi dell'esercito a conflitto concluso, questo altisonante tentativo (peraltro ben riuscito) di avviare il processo di restituzione eroica di un'etica dei valori patrii, viene smembrato fino ai suoi infimi grafemi e disseminato nelle pagine del *Galateo in Bosco*, con feroce ironia, quasi come un feticcio di cui si teme ancora il potere.

Ma è un'ironia che si rivolge all'intero agire umano. Anche al fare poesia: la sezione del libro intitolata *Ipersonetto* presenta sedici sonetti perfettamente eseguiti in una lingua che sfida la tradizione sul filo del gioco e dell'elusione. Sono quattordici sonetti, come sono quattordici i versi del sonetto, più uno introduttivo e uno di congedo. Il sonetto, luogo della codificazione della tradizione e della lingua poetica italiana, forma di cui si avvale lo stesso Della Casa, produce in questo libro un micro-universo a sé, se pure in dialogo con le altre parti dell'opera: l'ipercodice impossibile, dove la forma tradizionale dovrebbe accogliere la vastità esplosa di mille differenti temi e motivi, ma riesce a farlo soltanto nei modi di un dettato allusivo e ironico, giocoso e autopunitivo.

Altrove nel testo vi saranno altri esempi di forme poetiche del passato, popolari e colte, fino al caso limite della ristampa anastatica di un brandello di testo secentesco.

Non mancherà, in questa ridda di contrapposizioni, lo scambio di ruoli tra il bosco come ritiro dal mondo, serenità riacquisita, riparo – un *incipit* di Della Casa recita:

O dolce selva solitaria, amica
de' miei pensieri sbigottiti e stanchi ...

e l'assalto della modernità del tempo libero e dello svago (il motocross, le seconde case abusive), che devasta a sua volta il paesaggio quanto l'arrembante produzione industriale. E, in questi costanti, ironici rovesciamenti, non mancherà neppure la riduzione della poesia a secrezione, sostanza espulsa, deiezione del sistema produttivamente comunicativo della lingua, contrapposta alla richiesta di perfezione formale della poesia stessa.

*

**

Possiamo dunque leggere *Il Galateo in Bosco* anche come una mappa generatrice di cartografie stratificate, dove i sistemi di codificazione più diversi, i linguaggi più diversi, trovano rappresentazione. Dai cartelli stradali disegnati a mano, ai simboli delle carte da gioco, dalla cartina che mostra la dispo-

sizione degli ossari lungo la direttrice del Piave al “fumetto” del cartoon, alle tracce di ideografia orientale, fino ai diversi caratteri a stampa, allo stemma araldico e al simbolo matematico. E poi, come già detto, i sonetti, le tracce di antichi versi, i residui smembrati del Bollettino della Vittoria, i proverbi, i riferimenti alle discussioni secentesche sull’etichetta, i versi in dialetto, le allusioni filosofiche e scientifiche, rappresentano altrettanti riferimenti a un altro ordine di codificazione, che a quello fa da sostrato e si sovrappone in un diverso ordine temporale. Come in un diverso ordine temporale una terza mappa, quella biologica e geologica, del nutrimento e della deiezione, della riproduzione e della violenza, interagisce con le prime due.

L’impossibile mappa che *Il Galateo in Bosco* vorrebbe tracciare con tutti i mezzi leciti sulla pagina, senza far uso di fotoriproduzioni di immagini, è quella che racchiude anche la dimensione del tempo. Un tempo che ha diverse forme di durata, diversi caratteri di coesistenza, dove l’esperienza personale, il tempo vissuto, sono legati all’istante attraverso il gesto della creazione poetica di linguaggio, ovvero nel momento in cui la loro parola collega il corpo con l’apertura del presente in uno specifico luogo-ambiente. Fuori da questa dimensione, il moto incessante della natura e i simboli irrigiditi dalla cultura configurano una dimensione in cui il soggetto versa in una costante, se pure “critica”, inautenticità.

**

La Prima Guerra Mondiale ha però nel testo del *Galateo in Bosco* anche una rappresentazione del conflitto. La tematizzazione della relazione profonda e totale tra il luogo e la violenza bellica viene costruita, all’inizio, per passaggi inavvertiti: si esplora dall’interno del ricordo, prima, avvalendosi di un momento dell’infanzia dove proporre l’effimera presenza del circo in paese (il circo, uno dei mondi più codificati, viene contrapposto alla labilità del ricordo, mentre si predispongono le tracce lessicali – circhi, cerchi, doline, precipizi – per affrontare le forme analoghe e opposte della natura e delle conseguenze delle bombe sulla natura). Vi è, subito dopo, una poesia (*Gnessulògo*), dove il bosco è oggetto di un racconto e/o descrizione sorprendente, alla quale ci dovremo abituare nel resto del libro, dove per zoomate profonde e sospensioni stratificate dell’osservare noi vediamo livelli di esistenza del bosco stesso ben differenti da quelli della dimensione abituale dello sguardo (e della lingua). Al terzo componimento si dipana, tra diversi livelli temporali di approccio, una storiella popolare, comica e lieve, se non fosse che diventa oggetto frequente di espansione del dettato poetico nelle sfere della Storia, nel-

le profondità della vita naturale del bosco ... che all'improvviso si interrompe
– storiella e storia si interrompono insieme:

ecco è tranciata la bobina
della scorretta endoscopia per entro il dentro-tenia dei tempi
e delle materie grigio-boschive
tranciata dalle prime baionettate
dalle prime smitragliate
sul fondo del cupo cupo tambureggiare
delle migliaia e migliaia di cannoni
dallo Stelvio al Mare.

L'irruzione della violenza bellica "trancia" la pellicola in cui si iscriveva, se pure con molte acrobazie, un racconto che voleva tenere insieme la Storia, le minuzie di una piccola comica vicenda umana e la vita naturale dell'ambiente in cui si svolgevano. È un suono che assorda, che riempie la geografia, che ammutolisce.

Segue una pagina che riporta una cartina geografica con i punti di riferimento dei luoghi dove sono posizionati gli ossari lungo la linea del Piave.

Segue una riproduzione-fotocopia mal eseguita e in parte illeggibile di una canzone sentimentale a sfondo patriottico dedicata al Piave.

L'individuazione del tema del conflitto inizia appena più avanti, con l'esplicita menzione dei lasciti commemorativi e celebrativi dell'eroismo:

Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto.
Rivolgersi ai cippi. Con il più disperato rispetto.

Incessante sarà da qui in poi – e oramai il fruitore non potrà fare a meno di assoggettarsi al complesso patto di lettura instaurato dall'autore – il gioco di controbalzi e rinvii, discese e ascese tra i tre livelli di mappature sopra descritti, dove la lingua poetica attraversa e interroga un'infinità di diversi registri, di limiti grammaticali e di occorrenze lessicali.

Il processo di significazione, entro il quale il lettore viene fagocitato, è quello di un'ironia mai dismessa, dove tutto commenta e si contrappone a tutto, che permette però una rappresentazione multidimensionale della realtà, e produce il senso di un punto di vista umano, unico, dell'uomo nella parola, ricco di accenti di commozione e di incanto, ma istantanei e come bruciati nell'istante stesso della loro pronuncia-vissuto.

*

**

In anticipo netto sulle posizioni che ancora adesso sono appena accennate dal discorso pubblico su questi argomenti, Andrea Zanzotto interpreta la Pri-

ma Guerra Mondiale come il teatro dove si rappresenta la “prima” del grande scontro della natura (ambiente) e dell’uomo moderno, che ha acquisito conoscenza e potenza oltre il proprio controllo e oltre la propria capacità antropologica di assorbirne le conseguenze simboliche. Nella complessa organizzazione dell’opera, assistiamo all’interruzione e allo slittamento dei tradizionali precedenti criteri di giudizio e di assegnazione del valore, le cui codificazioni sono svelate e messe tra parentesi dalla nuda esistenza, più nuda di quella della natura, là dove la quantità di violenza che l’uomo riversa su se stesso cancella anche l’ambiente della sua vita e con esso (orribile accorgersene!) la sua stessa umanità. Viene quindi in evidenza che la cultura, la scienza, la civiltà, hanno sempre taciuto la loro dipendenza dalle condizioni ambientali in cui sono fiorite, ovvero dal rapporto con la loro profonda e irrinunciabile natura terrestre.

E, infine, la pietà. La pietà che è dovuta a ogni forma di vita, per la vita e per la morte a cui è destinata. La vera pietà, dove si depongono ideologie e concetti, convinzioni e progetti, per accogliere nel proprio presente le memorie, le sofferenze, anche la pochezza e l’imbecillità di quelli che, come noi, hanno nella parole il soffio della creazione e della mortalità. Una pietà che spunta come l’erba di nuovo cresce dopo la devastazione delle tonnellate e tonnellate di bombe che hanno reso il Montello un deserto di fango. Quella stessa pietà che dall’oscurità inconscia della lingua, si mostra a volte e vibra nel suo più splendente verde tra i versi devastati dall’ironia di un’intelligenza critica feroce, dove anche la dolcezza e la verità di un momento subiscono, nell’immediato momento successivo, la smentita di altro, interrogante, pensiero.

Disseminate tracce, frammenti di un discorso che non può che interrompersi di continuo, le pagine del galateo in Bosco compongono un disegno evidente dove i fantasmi del vissuto personale, in piena gioventù, incontrano i fantasmi ereditati dal precedente conflitto sui luoghi veri della violenza e della morte: mentre ai primi fantasmi è stata data una veste eroica, fino a divenire un monumento lontano nel tempo e dal senso del presente, i secondi fantasmi, o quasi fantasmi-ectoplasmici, i viventi che hanno attraversato quell’esperienza, vivono in quel vero luogo, parlano, cercano un vero idioma che ancora non hanno trovato.

Il luogo è lo stesso, la devastazione ambientale dell’industria che produce oggetti e ci vende il nostro tempo libero evoca ancora, per la terza volta, in quegli stessi veri luoghi, i fantasmi dell’infanzia e quelli della giovinezza,

ma il poeta non concederà loro mai più di diventare soggetto di persuasione, monumento retorico di finti valori. L'esperienza indicibile della giovinezza è diventata poesia attraverso lo smantellamento dei miti eroici edificati nel tempo della sua infanzia, alla luce del presente nuovo conflitto, quello dell'uomo contro la sua troppo potente capacità di trasformare l'ambiente dove vive e dove soltanto può trovare la definizione della propria umanità.

*

**

Nota

Sessant'anni di scrittura (poesie, racconti, interventi teroici e critici) di uno dei più significativi poeti del secondo Novecento europeo hanno prodotto una grande quantità di materiali d'interpretazione e commento, che in anni più prossimi è diventata enorme. Rinuncio quindi a ogni tentativo di bibliografia, se pure con dispiacere, in particolare quando penso a tutti i giovani e giovanissimi che hanno mostrato interesse e intelligenza per il poeta di Pieve di Soligo. Credo però che sia ancora un buono strumento per accostarsi in modo non occasionale all'opera di Andrea Zanzotto il volume *Le poesie e prose scelte* uscito nella collana I Meridiani di Mondadori nel 1999, a cura di Stefano dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due ampie e valide prefazioni firmate da Stefano Agosti e Fernando Bandini. Nel 2011 è uscito, inoltre, a cura di Stefano Dal Bianco, il ponderoso volume *Andrea Zanzotto, Tutte le poesie*, Oscar Mondadori, che raccoglie, come indica il titolo, l'intera produzione poetica dell'autore fino a quel momento edita. A cura di Gian Mario Villalta, segnalo inoltre la raccolta degli *Scritti sulla letteratura*, Oscar Mondadori 2001, che illustra l'opera critica e gli spunti di poetica e di teoria letteraria del poeta. Moltissimi gli interventi successivi, usciti in volume e in rivista, di cui si potrà trovare riscontro nelle bibliografie aggiornate per la cura di Niva Lorenzini e Francesco Carbognin in occasione di momenti convegnistici realizzati in Italia e all'estero in anni più recenti.

Forum

Jubiläumsfeier am Romanischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel	535
Bericht zum Tag der Romania <i>Diversités toujours</i> Elmar Eggert	
Diversität und Konvergenz an der Wurzel	539
Perspektiven der Romanistik in Zeiten der Globalisierung Bernhard Teuber	
Erzählende und erzählte Aufklärung	559
Die DGEJ erarbeitet in Halle eine ‚historische Narratologie‘ des 18. Jahrhunderts Christian Reidenbach	
Affektökonomien im 18. und 19. Jahrhundert (Frankreich, Spanien)	567
Susanne Schlünder und Andrea Stahl	
Warum <i>Academia.edu</i> ? Eine Gebrauchsanweisung	579
Jan Söffner	

Jubiläumsfeier am Romanischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Bericht zum Tag der Romania *Diversités toujours*

Elmar Eggert (Kiel)

SCHLAGWÖRTER: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; Jubiläumsfeier

Schon seit der Gründung der Christian-Albrechts-Universität (CAU) zu Kiel im Jahr 1665 ist die Lehre des Französischen ein fundamentaler Bereich, da es französische Sprachmeister gab, die als außerordentliche Professoren für die Beschäftigung mit der französischen Sprache und die sprachliche Ausbildung zuständig waren. Mit der (zunächst umstrittenen) Gründung eines Seminars für Neuere Sprachen im Jahr 1876 begann die institutionelle Etablierung, doch wurde die außerordentliche Professur für neuere fremde Sprachen erst 1879 mit dem Ordinarius Albert Stimming besetzt, der zugleich zum Französischen und zum Englischen zu lehren hatte.¹ Dieses Romanisch-Englische Seminar zerfiel bereits 1889, als ein zusätzlicher anglistischer Lehrstuhl (zunächst als Extraordinariat) geschaffen und mit Gregor Sarrazin besetzt wurde, so dass sich der bisherige Ordinarius ganz auf Forschung und Lehre zu den romanischen Sprachen konzentrierte. Insofern besteht nun seit gut 125 Jahren eine eigenständige Forschungs- und Lehrprofessur für die romanischen Sprachen in Kiel, der Keimzelle des heutigen Romanischen Seminars.² Als Stimming 1892 nach Göttingen berufen wurde, wurde es zum Anlass genommen, die Professur auf romanische Philologie zu beschränken und so rein romanistisch ausgerichtet auszusprechen. Auf Platz 1 der Berufungsliste standen Wilhelm Meyer-Lübke

¹ Auch folgende Angaben entnommen aus: Karl Jordan und Erich Hofmann, *Geschichte der Christian-Albrechts-Universität Kiel*, Bd. 5 Teil 2: Geschichte der Philosophischen Fakultät (Neumünster: Wachholtz 1969), 250–64.

² Selbst der Begründer der romanischen Philologie in Deutschland Friedrich Diez hatte seit 1830 keinen speziell romanistischen Lehrstuhl inne, sondern einen für moderne Sprachen und Literaturen.

und Gustav Körting (u.a. Gründer der *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*), der schließlich bereits Ende März jenes Jahres berufen wurde. Die offizielle institutionelle Teilung des Romanisch-Englischen Seminars in ein Romanisches und ein Englisches Seminar erfolgte allerdings erst am 1. Oktober 1911, so dass das Romanische Seminar in Kiel selbst als eigenständige Einrichtung auf eine über hundertjährige Geschichte zurückblicken kann.

Vor diesem Hintergrund der ansehnlichen Seminargeschichte und aus Anlass des Jubiläums des 350-jährigen Bestehens der CAU organisierte das Romanische Seminar für den 2. Juli 2015 einen Festtag, der die Geschichte, Gegenwart und Zukunft der Romanistik an der CAU thematisierte und illustrierte. Der „Tag der Romania“ unter dem Motto „*Diversités toujours*“ richtete sich sowohl an ein universitätsinternes als auch -externes Publikum. Der akademische Vormittag war schwerpunktmäßig für die wissenschaftliche Behandlung der Kieler Romanistik in Gegenwart und Zukunft gedacht. Die Grußworte der Vorsitzenden des Deutschen Romanistenverbands, Eva Martha Eckkammer, betonten die Relevanz der Romanistik durch die ihr inhärente Diversität des Gegenstands und die vergleichenden Blickwinkel, die für die Einordnung in die moderne Welt eine entscheidende Prägung bieten. Der Dekan der Philosophischen Fakultät der CAU, Torsten Burkard, hob die konstruktive Zusammenarbeit mit dem Romanischen Seminar und die Produktivität der romanistischen Nachwuchsförderung bis hin zu Habilitationen hervor.

Da die Kieler Romanistik seit ihrer Gründung Arbeits- und Wirkungsstätte mehrerer herausragender Fachvertreter war, waren drei von ihnen eingeladen, einen Vortrag zur Geschichte bzw. zu den Perspektiven der Romanistik in Kiel zu halten. Der international anerkannte Forscher Harald WEINRICH, der als erster Deutscher am *Collège de France* in Paris lehrte,³ hielt einen Festvortrag als Narrativ zu den Anfangsjahren seiner professoralen Tätigkeit in Kiel, in dem er auch den Ursprung seiner engen Beziehung zum Französischen in einer emotional ergreifenden Rede offenbarte, die durch seine persönlichen Erlebnisse und Bekanntschaften während der Kriegsgefangenschaft in Nordfrankreich begründet wurde. Auf seinen Vorschlag hin wurden diese persönlichen Erinnerungen durch die Schilderungen seines

³ Als besondere Ehrung für Harald Weinrich – so teilte dessen Doktorandin Elisabeth Gülich mit – soll in der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld ein „Harald-Weinrich-Lehrstuhl“ im Bereich Deutsch als Fremdsprache eingerichtet werden. Elisabeth Gülich bezeichnete ihre Kieler Promotionszeit als ihre „wichtigsten Jahre in Kiel“.

ehemaligen Doktoranden und auch weithin bekannten Romanisten Harro STAMMERJOHANN ergänzt, der in ausführlichen Darlegungen, die nicht minder persönlich und durch die profunde Kenntnis der damaligen Zeit geprägt war, seine Erfahrungen im Aufbau einer romanistischen Linguistik in Kiel vortrug. Der international geschätzte Hispanist Bernhard TEUBER, der von 1995 bis 2000 in Kiel lehrte und die Professur für französische und spanische Literaturwissenschaft inne hatte, fesselte das Publikum durch seinen Vortrag mit historischen und hochaktuellen Bezügen, der aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Sicht die Bedeutung der romanischen Philologie für die Aktualität und damit Perspektiven für das Fach Romanistik aufzeigte, unter dem Titel „Diversität und Konvergenz an der Wurzel: Perspektiven der Romanistik in Zeiten der Globalisierung“. Im Rahmen des Sektempfangs konnten die Gäste sich mit anwesenden Interessierten über die Geschichte der Kieler Romanistik austauschen und so an gemeinsame Erlebnisse anknüpfen. Die hochkarätigen Vorträge waren per Livestream im Internet auch an anderen Universitäten zu verfolgen.

Der bunte Nachmittag zeigte die Vielfalt der Romania in ihrer Verbindung zu Kiel auf, denn er wurde auch in Zusammenarbeit mit den Kulturinstituten der *Deutsch-Französischen Gesellschaft Schleswig-Holstein* (DFG-Kiel), dem *Centre Culturel Français* (CCF) und der *Deutsch-Ibero-Amerikanischen Gesellschaft Schleswig-Holstein* (DIAG) in Kiel durchgeführt. Der „Raum der Romania“ machte die Kultur erfahrbar durch die begehbare Ausstellung zum Jakobsweg, durch die erläuternde Darbietung portugiesischsprachiger Revolutionslieder aus Portugal und Brasilien, durch Theateraufführungen drei sehr unterschiedlicher Stücke aus den spanischsprachigen Räumen oder durch ein Quiz zu Kenntnissen zum Katalanischen in dieser Regionalsprache. Französisch-italienische Marktschreier zu historischen Gerichtsurteilen begleiteten die Besucher ebenso wie das von der Fachschaft organisierte ERASMUS-Treffen oder der Workshop zu folkloristischen Tänzen aus der Bretagne. Die mediale Präsenz der Romania wurde anhand von italienischen Kurzfilmen (*Corti ma buoni*) illustriert und erläutert. Eine abschließende Diskussionsrunde zur Zukunft der Romanistik im offenen Kreis, an der die eingeladenen Gastredner neben Studierenden, Mitarbeiterinnen, Lektorinnen und Professoren teilnahmen, fand in einer aufgeschlossenen Atmosphäre statt, so dass viele anregende Aspekte zu romanistischen Forschungs- und Lehrzielen angesprochen werden konnten.

Da ein zentraler Punkt des Jubiläums die Aufarbeitung der Geschichte war, konnte am Nachmittag eine umfangreiche Ausstellung zu historischen Entwicklung der Kieler Romanistik besichtigt werden. Vorbereitet worden war sie durch ein von Ulrich Hoinkes und Elmar Eggert gemeinsam durchgeführtes Seminar zur Wissenschaftsgeschichte im WS 2014/15, an dem Studierende eigenständig die lokale Institutsgeschichte erforschten, um die Entwicklung der personellen Stellenprofile sowie der Inhalte in Forschung und Lehre seit dem Bestehen des Romanischen Seminars zu eruieren und in den internationalen Forschungskontext zu stellen. Die Ergebnisse waren medial vielfältig aufbereitet worden und konnten in mehreren Formaten (Poster zur Institutsgeschichte, PowerPoint-Präsentationen, Videos) präsentiert werden. Ergänzt wurden sie durch Poster von Aktivitäten und Vernetzungen der aktuellen Kieler Romanistik, welche zur Zukunft der Romanistik führten.

Das abendliche Sommerfest der Romanistik bot zunächst ein gemeinsames Buffet mit Spezialitäten aus romanischen Ländern auf einer großen Tafel, um kulinarische Höhepunkte der einzelnen Regionen erlebbar zu machen. Der Chor der DFG-Kiel unterhielt dabei mit historischen französischen Liedern und modernen Chansons. Auf dem Mini-Fest-Noz spielte die vierköpfige Folkloregruppe Strandgut bei sehr warmem Sommerwetter über zwei Stunden traditionelle bretonische Lieder, zu denen ein Großteil der Besucher des Festes bretonische Kreistänze unter Anleitung von Winfried Lotz-Rambaldi einübte und mit großem Vergnügen aufführte. Der Abschluss der *Festa romanica* mit Musik und Tanz war allein aktuellen Liedern aus romanischen Ländern gewidmet, um so die Vielfalt jener reichen Musikszene erfahrbar zu machen, welche international oft weniger bekannt als die englischsprachige Popsongs, aber genauso hörenswert ist.

Die Ergebnisse der historischen Erforschung der Kieler Romanistik und der Erkenntnisse des Festtages werden in einem thematischen Band publiziert werden.

Diversität und Konvergenz an der Wurzel

Perspektiven der Romanistik in Zeiten der Globalisierung

Bernhard Teuber (München)

ZUSAMMENFASSUNG: Festrede beim Tag der Romania *Diversités toujours* am 2. Juli 2015 im Rahmen der 350-Jahr-Feier der Christian Albrechts-Universität zu Kiel

SCHLAGWÖRTER: Perspektiven der Romanistik; Globalisierung; Latein; Diversitäten der Romanistik; Digital Humanities; Spatial Turn; Postcolonial Studies; Gender Studies; Ethical Turn

I. Wieder eine Studienreform

Vor einigen Monaten berichteten verschiedene Medien über ein umstrittenes Vorhaben des nordrhein-westfälischen Schulministeriums: Den Studenten der Sprachen Deutsch, Englisch, Französisch und Spanisch für das Lehramt an Sekundarschulen bzw. Gymnasien soll der Nachweis des Großen Latinums erlassen werden. Das erinnerte mich an eine seinerzeit ebenfalls kontroverse Reform, in deren Genuss kurz nach meinem Dienstantritt 1995 in Kiel die Studenten der Christian-Albrechts-Universität kamen: Damals wurde der bis dahin flächendeckend geforderte Nachweis von Lateinkenntnissen für die geisteswissenschaftlichen Fächer abgeschafft und nurmehr dort verlangt, wo er auf Grund der Besonderheit des Faches notwendig sei. Dies führte dazu, dass an der Philosophischen Fakultät Latein nurmehr für wenige Fächer obligatorisch war: für viele Altertumswissenschaften natürlich, darunter vor allem die Klassische Philologie, und – wie konnte es damals anders sein? – für die Romanistik, da wir uns als eine philologische Disziplin verstanden, deren Gegenstand – die romanischen Sprachen, Literaturen und Kulturen – eben aus den lateinischen und römischen Vorstufen hervorgegangen und ohne Rückgriff auf diese nicht zu verstehen sei. Der nordrhein-westfälische Reformplan hingegen nimmt auf die Spezifität der einzelnen Fächer keine Rücksicht mehr, sondern er ist wirklich flächendeckend, soll auch die Romanistik betreffen.

Erwartbarerweise hat das Vorhaben des nordrhein-westfälischen Ministeriums, das bislang noch nicht verbindlich geworden ist, auch zu Widerspruch geführt, vor allem auf den Leserbriefseiten der Zeitungen. Wie in diesen Fällen üblich wurde auf den Bildungswert des Lateinischen, auf dessen Bedeutung für historische Disziplinen, auf die Herkunft der romanischen Sprachen, auf die Etymologie so vieler deutscher und englischer Wörter sowie auf den Vorbildcharakter der Antike für die neueren Literaturen hingewiesen. Aber es gab natürlich ebenso Gegenstimmen, welche das Reformvorhaben begrüßten, unter ihnen der Leserbrief eines Gießener Emeritus der romanischen Literaturwissenschaft, der zwar nicht prinzipiell gegen das Lateinische war, aber seiner Überzeugung Ausdruck verlieh, dass es heute bedeutend Wichtigeres gebe.

Die sinnlose Energie, die Generationen von Studierenden des Fachs Französisch in diese Paradedisziplin der Altphilologen [scil. ins Lateinische] investiert haben, wäre besser angelegt etwa in der Erarbeitung von Grundkenntnissen der französischen Kolonialgeschichte oder auch des Islam oder Ähnlichem – jedenfalls dann, wenn zukünftige Französischlehrer ihren Schülern Informationen über die Strukturen und Konflikte der heutigen multikulturellen Gesellschaft Frankreichs vermitteln wollen. Die sind allemal wichtiger als beispielsweise die Kenntnis der Lautverschiebungen vom Lateinischen zum Altfranzösischen, mit der ich stattdessen in meinem Studium traktiert worden bin.¹

Lieber also eine Einführung in die Islamwissenschaft (fragt sich ob mit oder ohne Grundkenntnisse des Arabischen) statt eines weithin nutzlosen Latinums! Eine vielleicht radikale, aber keineswegs absurde Meinung in Zeiten der Globalisierung, wo die Sprachen und Kulturen der Welt in ihrer unleugbaren Diversität miteinander in Kontakt treten und der von Alexander Kluge schon vor Jahren gefürchtete „Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit“ oder gar eine „breite Gegenwart“ (so der feuilletonistische Terminus des Vordenkers Hans Ulrich Gumbrecht) den Rückblick auf vergangene Epochen weniger relevant erscheinen lässt.

II. Diversitäten und Konvergenz

Etwa drei Wochen nach dem genannten Leserbrief erschien Michel Houellebecq's jüngster und viel beachteter Roman *Soumission*, und am selben Tag, dem 7. Januar 2015, fand auch das schreckliche Attentat auf die Redaktion

¹ Hartmut Stenzel, „Eine Energieverschwendung“, *Süddeutsche Zeitung*, 15. Dezember 2014.

von *Charlie Hebdo* statt, nur zwei Tage später dann die blutige Geiselname in einem koscheren Supermarkt an der Porte de Vincennes. Hätte es also noch eines Beweises bedurft, an den Vorgängen in Paris war zu erkennen, wie sehr unsere modernen Gesellschaften und Lebenswelten in eine globalisierte Welt verstrickt sind, für welche der Terminus „multikulturell“ vielleicht ein Euphemismus ist, so dass wir zutreffender mit Samuel Huntington von einem ‚Zusammenprall der Kulturen‘ oder einem *clash of diversities* – noch eleganter gesagt: von einem *choc des diversités* – sprechen müssten. Für ein angemessenes Verständnis solcher Vorgänge ist der Rückgriff auf die Antike kaum hinreichend, Vertrautheit mit entfernteren Kulturen und Traditionen wäre unbedingt wünschenswert.

Insofern darf man also fragen, ob die Disziplin der Romanistik den heutigen Zeitumständen nicht hoffnungslos hinterher hinkt. Geht sie nicht von einer anachronistischen Einheitlichkeit, von einer Identität ihres Gegenstandsbereichs aus, für den die Abkunft vom Lateinischen geradezu exemplarisch ist? Das vielgescholtene Latinum wäre somit das Komplement oder Korollar, vielleicht sogar das Symptom einer leicht verstaubten Disziplin, die sich als Wissenschaft einer durch die geschichtlichen Epochen durchgehaltenen Identität der Romania versteht, gar als das Phantasma eines identitären Diskurses über *Romanitas*, dessen Trägerschichten möglicherweise dem in Frankreich sogenannten *bloc identitaire* angehören würden, wie er mittlerweile in vielen europäischen Gesellschaften anzutreffen ist. Dem gegenüber sollte es dann wohl eher gelten, die Romanistik als eine zeitgemäße, moderne Disziplin zu etablieren, die sich als eine Wissenschaft von den unhintergehbaren Diversitäten der Romania versteht und damit auch erklären kann, was Vielsprachigkeit, Multikulturalität und Interkulturalität sind und wie sie funktionieren.

Die Debatte um die Änderung der Studienanforderungen für Nordrhein-Westfalen zeigt damit auch, wie sehr sich die Romanistik selbst in den vergangenen Jahrzehnten als Disziplin weiter entwickelt und wie sehr sie ihr Profil verändert hat. Hierbei sind natürlich auch die institutionellen Rahmenbedingungen zu berücksichtigen, die durch den Bologna-Prozess vorgegeben und durch die Modularisierung sämtlicher Studiengänge realisiert wurden. Aber darüber möchte ich heute gar nicht sprechen, sondern lieber über die Perspektiven, die sich unserem Fach bieten angesichts der Herausforderungen durch Diversität und Globalisierung einerseits, andererseits durch den ererbten Reichtum der Gegenstände und Traditionen,

deren Studium diesem Fach anvertraut sind. Meine Frage, die ich auch als These formulieren möchte, zielt in folgende Richtung: Ist Diversität als ein ubiquitäres und permanentes Phänomen – *diversité partout et toujours* – zu verstehen und zu verhandeln ohne Rekurs auf ein oppositives Konzept, welches gleichsam das Gegenteil repräsentiert und der Rede von der Diversität erst ihren Sinn verleiht?

Man könnte hier an Ferdinand de Saussures klassisches Zeichenverständnis anknüpfen, der sowohl die Signifikanten als auch die Signifikate der Sprache nicht aus sich selbst heraus, sondern jeweils in Differenz oder Opposition zueinander definieren möchte. Man könnte auch an die Etymologie von *diversitas* denken: ein Substantiv, das vom Verbum *divertere* abstammt und klassisch meist *devertere* geschrieben wird; es kann zwar heißen: ‚sich unterscheiden‘, meint aber ursprünglich: ‚sich abwenden‘, ‚auseinander gehen‘, ‚vom Weg abweichen‘ – und darum bedeutet *devertere* / *divertere* auch ‚einkehren‘, nämlich in ein *diversorium* oder *deversorium*, also in eine ‚Herberge‘, in ein ‚Wirtshaus‘. Diversität ist demnach Abwendung, Verschiedenheit, Unterschiedenheit von *etwas* – etwa vom Weg, den man zu gehen hat und von dem man abweicht. Die gegenteilige Aktivität zu *devertere* besteht in *convergere*, im ‚Zueinanderstreben‘, im ‚Zusammentreffen‘, im ‚Sich-gemeinsam-auf-ein-Ziel-hin-Ausrichten‘. So schreibt Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiën* über die Figur des Kreises: „circulus [...], cuius in medio punctus est, quo cuncta convergunt, quod centrum geometrae vocant, Latini punctum circuli nuncupant“² – ‚der Kreis [...], in dessen Mitte der Punkt ist, auf den hin alles miteinander zustrebt, was die Geometer das Zentrum, die Lateiner aber den Zirkelpunkt nennen‘.

Konzeptuell betrachtet bedarf die Diversität der Konvergenz, eines ihr entgegen gesetzten Zentrums, an dem sich alles ausrichtet und von dem sich die Diversität überhaupt erst abstoßen, von dem sie sich fortbewegen kann. Was aber wäre das Zentrum, aus welchem die Diversität der Romania entsprungen ist oder weiterhin entspringt? Historisch betrachtet sind das die zahlreichen Vorgängerstufen der heutigen romanischen Sprachen, Literaturen und Kulturen, die in der Tradition des Faches bis auf ihre lateinische beziehungsweise römische Wurzel zurückgeführt wurden; aber die Besonderheit der Romanistik liegt nun doch auch darin, dass ihre eigentlichen Gegenstände zwar die diversifizierten und dynamisierten Derivate des

² Isidor von Sevilla, *Etymologiae* 3,12,1 [ca. 623], hrsg. von Wallace Lindsay (Oxonii: Clarendon, 1911).

Lateinischen sind, nicht aber das ihnen voraufliegende, statische Zentrum der Latinität selbst. Mehr noch: Wenn wir die Gegenstände der Romanistik als dynamische Abweichungen von einem römisch-lateinischen Zentrum betrachten, dann heißt dies auch, dass die Ausrichtung hin auf ein Zentrum ein dynamischer Prozess ist, dass sie selber in Bewegung ist, so dass das Zentrum von jedem Fluchtpunkt aus neu konstruiert und neu austariert werden muss. Es geht folglich hier um eine retrospektive oder retroaktive Zentralität.

Ich möchte diese Konstellation mit einem Ausdruck des spanischen Dichters und Essayisten José Ángel Valente als *convergencia por la raíz* bezeichnen – als ‚Konvergenz an der Wurzel‘.³ Die Konvergenz an der Wurzel ist freilich eine Hinwendung im Verlauf, in der Bewegung, nicht etwas schon Vorgegebenes oder Vorausliegendes, sondern etwas, worin die rückblickende Perspektive einen Bezugs- und Haltepunkt findet, den sie immer wieder neu herstellen muss. Die Romanistik ist somit weniger eine polyzentrische, sondern eine geradezu zentrumslose, eine azentrische Disziplin, da sie notwendigerweise immer jene Bereiche und Gegenstände erfasst, die sich von ihrem Zentrum schon entfernt und abgewandt haben und die im Hinblick auf das verlassene Zentrum peripher sind; aus der zu Grunde liegenden Wurzel sind sie heraus gewachsen und haben sich immer weiter verzweigt. Gleichwohl wäre eine Verortung und Selbstdefinition des Faches ohne Rückblick auf das verlorene Zentrum, ohne Bewusstsein von einer möglichen Konvergenz an der Wurzel, ohne Erinnerung an die eindrucksvolle Geschichte der Dissemination wenig sinnvoll.

Ein großes Kapital der Romanistik besteht nun darin, dass sie die Diversität, die Vielzahl der Sprachen und Dialekte, der historischen Entwicklungsstufen, der linguistischen, der literarischen und der kultur- und medienwissenschaftlichen Betrachtungsweisen aushalten und beieinander halten kann. Ansonsten blieben nur eine Sezession der Fachgebiete und eine Zersplitterung in zahllose Einzeldisziplinen, die gerade den angestammten Reichtum der Romanischen Philologie aufs Spiel setzen müssten – ich meine ihre wie in einem rückwärts gerichteten Brennspiegel sammelnde, konvergierende Schau auf die *disiecta corporis membra* des eigenen Gegenstandes – und ein Schelm ist, wer dabei an Walter Benjamins Engel der Geschichte denkt, der auf das Vergangene zurückblickt, aber vom Wind immerzu vor-

³ José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* (Barcelona: Tusquets, 1991), 170.

wärts getrieben wird: Die Konstellationen, mit denen es die Romanistik zu tun hat, lassen sich demnach fassen als ein Benjamin'sches *Denkbild*.

Noch eine andere Überlegung kann an dieser Stelle weiterhelfen: Gerade die Medienwissenschaften operieren dort, wo sie systemtheoretisch ausgerichtet sind, gerne mit Niklas Luhmanns Dichotomie von Medium und Form, die ihrerseits auf die scholastische Unterscheidung von *substantia et forma* (ἔλη και μορφή) zurückzugehen scheint, vielleicht aber von einer zeitlich (und in Kiel auch räumlich) näher liegenden wissenschaftlichen Schnittstelle weitervermittelt wurde, nämlich vom Cercle linguistique de Copenhague und seinem Gründer Louis Trolle Hjelmslev. Auch Hjelmslev unterscheidet Substanz und Form, und Luhmann bezeichnet eben Hjelmslevs Substanz als ein Medium, von dem unterschiedliche Formen (wir könnten beinahe sagen: Gattungen) Gebrauch machen. Während die Kopplung der einzelnen Zeichen an die jeweils vorgegebene Form fest ist, sind das Medium und die Form nur lose aneinander gekoppelt. Das Medium stellt gleichsam die semiotische Substanz bereit, die dann zugerichtet und in klar strukturierte Formen eingepasst wird. Substanz und Form oder Medium und Form sind in den genannten Modellen selbstverständlich als synchron gegeben und verfügbar gedacht, aber wie wäre es, wenn man das Verhältnis von Medium und Form verzeitlichen, temporalisieren könnte? Dann ließe sich Antike, Latinität oder auch Romanität als eine *ὑπόστασις*, eine Substanz, linguistisch gesprochen: als ein Substrat betrachten, das lose mit einer Vielzahl diverser Formen gekoppelt ist, die sich im Laufe ihrer Entwicklung dieses Mediums, seiner phonischen, morphischen oder semischen Substanz bedienen, um diese dann von Fall zu Fall in eine strukturierte Prägung umzuwandeln: in eine romanische Volkssprache, in einen Dialekt, in ein Kreol. Romanistik wäre somit auf eine sehr eigenwillige Weise Medienwissenschaft, nämlich die Wissenschaft von einem Medium, von einer Substanz, von einem Substrat, das zwar nicht selbst, aber dessen Avatare legitime Gegenstände des Fachs sind.

III. Die fetten Jahre der Theorie

Wenn ich auf die zweite Hälfte der 1990er Jahre zurückblicke, die ich am Romanischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel verbringen durfte, und nach dem damaligen Stand des Faches Romanistik frage, dann stand diese Zeit möglicherweise immer noch unter dem Eindruck der großen Versprechungen und der von ihnen ausgelösten großen Erwartun-

gen, welche die Methodendiskussionen und das geschärfte Methodenbewusstsein seit den 1960er Jahren in den Geisteswissenschaften ausgelöst hatten. Gerade die ihrer Natur nach frankophile, oft sogar gallozentrische Romanistik hatte daran einen nicht geringen Anteil. Ihren Vertretern ist es wesentlich zu verdanken, dass der Strukturalismus auch im deutschsprachigen Raum bekannt und rezipiert wurde, war er doch – ungeachtet seiner Anfänge in Genf, in Sankt Petersburg, in Prag und schließlich in den Vereinigten Staaten (wo sich Roman Jakobson niedergelassen hatte) – zunächst vor allem als eine französische Denkrichtung wahrgenommen worden. Es entstand die Utopie, dass *eine* Methode (beinahe in Analogie zur Heisenberg'schen Weltformel) auf alle Bereiche des geisteswissenschaftlichen Verstehens anwendbar sei, und der Strukturalismus inspirierte ja in der Tat auf unübersehbare Weise Linguisten (Émile Benveniste), Literaturkritiker (Roland Barthes), Ethnologen (Claude Lévi-Strauss), Psychoanalytiker (Jacques Lacan), marxistische Sozialwissenschaftler (Louis Althusser), Historiker (Michel Foucault) oder sogar Philosophen (Jacques Derrida).

Seit Mitte der 1970er Jahre wurde dann das strukturalistische Paradigma von neuen Ansätzen abgelöst, die man *faute de mieux* dem sogenannten poststrukturalistischen oder gar dem postmodernen Denken zurechnete. Gerade die besonders einflussreichen Pariser Scholarchen distanzieren sich allmählich implizit oder auch explizit vom Strukturalismus. Barthes griff in seinen Arbeiten auf außerliterarische Medien wie die Photographie aus und feierte eine anarchische, strukturalistisch nicht mehr kontrollierbare ‚Lust am Text‘, Foucault etablierte die historische Diskursanalyse, und Derrida erfand die Dekonstruktion. Die Beispiele zeigen allerdings auch, dass die Trennlinie zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus unscharf ist, dass die Übergänge fließend sind. Nichtsdestoweniger hat auch in dieser Zeit die Romanistik wichtige Vermittlerdienste geleistet, indem sie die genannten Theoretiker mit deutlich größerer Empathie und mit wohl tieferem Verständnis las als der Mainstream der deutschsprachigen Intellektuellen und indem sie diese Positionen auch in das Geistesleben einbrachte.

Man darf fragen, ob es sinnvoll ist, die Zeit-Takte der politischen Ereignisgeschichte für andere Bereiche zu übernehmen und das Revolutionsjahr 1989, welches das kurze 20. Jahrhundert beendete, als *Epoché*, als Einschnitt, auch für die ideen- und wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklungen anzusetzen. Vielleicht waren es gar nicht die großen Ereignisse, sondern vielleicht war es die innere Logik des Poststrukturalismus selbst, die ihn von in-

nen her aushöhlen musste. Jean-François Lyotard hat in der *Condition postmoderne* (1979) das naive Vertrauen in die großen ‚Rahmenerzählungen‘ der okzidentalischen Kultur kritisiert; und so dauerte es nicht lange, bis die Verheißungen des Strukturalismus und auch des Poststrukturalismus, das Vertrauen in die Erklärungskraft der starken Theorien zu schwinden begann. Das Denken wurde (nach einem Wort des italienischen Philosophen Gianni Vattimo) ‚schwach‘ – *pensiero debole* –, weil die Wirklichkeit selbst durch Schwäche gezeichnet sei: *indebolimento dell'essere* also bei Vattimo; ‚Glaubens Schwachheit‘ – *faiblesse de croire* – bei Michel de Certeau. Mikroanalysen und Mikrogeschichten traten an die Stelle von Makroanalysen. Für marginal und exzeptionell gehaltene Kategorien wie diejenige des *homo sacer* im altrömischen Recht oder die Rede der kappadokischen Kirchenväter von einer innertrinitarischen Ökonomie wurden plötzlich von Giorgio Agamben entdeckt und fanden Anwendung als wichtige Interpretamente, die eine überraschende, aber doch fragmentarische Sicht auf ebenso wichtige wie beunruhigende Phänomene der Moderne gestatteten: auf den Ausnahmezustand, auf das Lager oder auf die Rationalität eines Regierungshandeln, das sich zunehmend als staatliche Biopolitik gestaltet.

Trotz der genannten Neu-Ansätze kommt es mir heutzutage eher vor, als wären im Wesentlichen die ‚fetten Jahre‘ der Theorie vorbei. Hierzu als Anekdoten drei Erlebnisse aus dem vergangenen Jahr: In einem Seminar, das ich mit einem Pariser Kollegen über „Don Quijote und die Philosophen“ hielt, durfte aus Gründen der wissenschaftsgeschichtlichen Redlichkeit ein Referat über Foucaults Don-Quijote-Lektüre in *Les Mots et les Choses* (1966) natürlich nicht fehlen. Die engagierten Referenten machten ihre Sache recht gut, und wir führten eine angeregte Diskussion über die zentralen Kategorien von Foucaults Denken, über sein historisches Apriori und dessen Analogisierbarkeit zu Kants Apriori der Apperzeption. Aber es war dies innerhalb des Seminarprogramms ein bloßer Exkurs, der wenig für die Interpretation von Cervantes' Meisterwerk selbst hergab.

Ganz anders hingegen eine Sitzung über die Melancholie des Don Quijote: Dort bezogen sich die Referenten auf Harald Weinrichs *Ingenium des Don Quijote* (1956) und auf *Saturn und Melancholie*, das erst viel später erschienene Grundlagenwerk von Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl (englisch 1964, deutsch 1990); diese Beiträge ermöglichten nicht nur Wissen über ein historisches Krankheitsbild, sondern eben auch einen erhellenden Zugang zum Text und zum Charakter des Protagonisten, zum *Caballero de la*

Triste Figura. Ähnlich verhielt es sich übrigens, als wir die in den *Don Quijote* eingefügte *Novela del curioso impertinente* behandelten, die Geschichte von Anselmo, der aus ‚aberwitziger Neugier‘ und weil er als unverbesserlicher Empiriker die Treue seiner Frau Camila im Experiment auf die Probe stellen will, am Ende die Ehe mit seiner Frau, das Leben seines Freundes Lotario und auch sich selbst zerstört.

Es bot sich förmlich an, dieses warnende *exemplum contrarium* im Licht der Studien des in Kiel gut bekannten Hans Blumenberg und insbesondere seines *Prozesses der theoretischen Neugierde* (1973) auszulegen. Denn Cervantes' Novelle bestätigt ja nicht einfach die sehr weitreichende Hypothese Blumenbergs vom Triumph der theoretischen Neugierde seit der Kopernikanischen Wende. Vielmehr stellt Cervantes in der Schwellensituation, in der er schreibt, höchst skeptisch die bei Blumenberg skizzierte Entwicklung in Frage, so dass Blumenbergs Hypothese selbst die Züge eines fragwürdigen *grand récit* anzunehmen scheint. Alle drei Erinnerungen aus dem Don-Quijote-Seminar legen möglicherweise den Schluss nahe, dass das Ende der großen Theorien und der mit ihnen verknüpften Rahmenerzählungen der Sache der Literatur nicht unbedingt schaden muss, sondern dass gerade in Zeiten methodologischer Sedisvakanz die Sache des Literarischen und des Ästhetischen selbst befördert wird.

IV. Was in Zukunft zu tun bleibt

Es wird Zeit, zu den aktuellen Perspektiven zu kommen, die sich der Romanistik bieten. Es dürfte einsichtig geworden sein, dass ich gar nicht den Versuch unternehmen möchte, das Fach auf eine neue Methode, auf ein neues Paradigma, auf eine *panacée* (ein ‚Allheilmittel‘) einzuschwören. Auch sehe ich nicht, dass im Fach selber in absehbarer Zeit ein solches Paradigma konzipiert, propagiert oder gar exportiert werden könnte. Schon früher sind ja – wie das Beispiel des Strukturalismus und des Poststrukturalismus gezeigt hat – einflussreiche Entwicklungen oft von außen her an die Romanistik herangetragen und dann im Innenbereich des Fachs fortgeführt, weiterentwickelt und verfeinert worden. Ich denke aber, dass die Romanistik auf zahlreichen und überaus diversen Forschungsfeldern, die im Augenblick bestellt werden, eine interessierte und kreative Gesprächspartnerin sein kann; dass sie dort wichtige Erkenntnisse über die Natur ihrer eigenen Gegenstände gewinnen wird, aber dass sie sich auf der Grundlage ihrer fachspezifischen Wissensbestände und Erfahrungswerte nicht nur affirmativ, sondern eben-

so kritisch zu den vorgeschlagenen Arbeitsweisen und Annahmen verhalten sollte. So will ich thesenhaft – das heißt in unstatthafter Kürze und erschreckender Oberflächlichkeit – einige Bereiche Revue passieren lassen, die in jüngerer Zeit von sich reden gemacht haben und übrigens nicht selten englische Labels tragen:

1. *Digital Humanities*

Die Digitalisierung großer Datenmengen und die damit verbundenen Möglichkeiten geben den Materialien, mit denen die Romanistik hantiert, eine teilweise völlig neue Physiognomie. Das sind natürlich einerseits Text-Corpora, die nun leichter zugänglich und relativ mühelos auf das Vorkommen bestimmter Elemente überprüft werden können. Was für die Sprachwissenschaft schon lange üblich ist (der Umgang mit Corpora), wird auch die Literaturwissenschaft beeinflussen. Eingesehen werden können nicht nur neue Werkausgaben, sondern auch alte Editionen und gegebenenfalls Handschriften. In vielen Fällen können somit Lay-out, *mise en page* oder Illustrationen zur unmittelbaren Interpretation herangezogen werden, während diese Charakteristika früher oft nicht beachtet wurden. Schwieriger ist es, auf digitalem Weg an die Semantik von Textcorpora heranzukommen: Da muss für die gesuchten beziehungsweise für die zu findenden Elemente ein Tagging erfolgen, welches doch sehr stark von der individuellen Einschätzung und subjektiven Entscheidung des Bearbeiters abhängt. Dass dann solche Tags über Algorithmen verarbeitet und miteinander korreliert werden, gibt dem Resultat einen Anschein von intersubjektiver Nachprüfbarkeit und Allgemeingültigkeit, welcher der Sache nach nicht gerechtfertigt ist.

Kürzlich hörte ich einen Vortrag über ein in Stanford betriebenes Forschungsprojekt: Unter der Ägide von Franco Moretti hatte man mit viel Aufwand und bei großzügiger Budgetierung für eine ansehnliche Anzahl von englischen Romanen des 19. Jahrhunderts die Lexeme *happiness* und Synonyme taggen und über einen Algorithmus in Korrelation zu den im Kontext erwähnten Stadtteilen von London setzen lassen. Es kam heraus, dass im englischen Roman des 19. Jahrhunderts die Einwohner Londons im wohlhabenden Westend am glücklichsten sind. Sie können sich denken, dass in der Büchersendung „Druckfrisch“ von Denis Scheck ein Forschungsbericht dieses dürftigen Inhalts in der Mülltonne landen würde. Sprich: In den Digital Humanities gibt es noch viel Luft nach oben, und die Romanistik kann da Vieles besser machen.

2. Spatial Turn

Der sogenannte Spatial Turn verspricht, die Situierung der Kommunikation im Raum ernst zu nehmen; ja, er geht davon aus, dass Raum in der Kommunikation nicht nur inszeniert, sondern in vielerlei Hinsicht überhaupt erst konstituiert wird und dass Raumzugehörigkeit immer wieder von Neuem performiert werden muss; darum wird auch eine besondere Affinität der raumorientierten Kulturwissenschaften zu den Geowissenschaften behauptet. Diese Thesen sind durchaus bedenkenswert. Haben nicht die Kieler Geistes- und Kulturwissenschaften, als sie sich 1999 zum Graduiertenkolleg „Imaginatio borealis – Perzeption, Rezeption und Konstruktion des Nordens“ zusammenschlossen, am Zustandekommen des Spatial Turn aktiv mitgewirkt? Dennoch wird man feststellen dürfen, dass für die Romanistik nicht alles am Spatial Turn völlig neu ist: Als ich nach Kiel kam, wurde ich erstmals aus der Nähe Zeuge, wie man sich mit Fragen der Sprachgeographie und der linguistischen Feldforschung befassen kann, die dann ihren Niederschlag in der von Harald Thun herausgegebenen Reihe *Dialectologia Romanica pluridimensionalis* des Westensee-Verlags fanden.

Eine besonders wirkungsmächtige und zugleich anschauliche Version der ‚Spatialisierung‘, der Verräumlichung von Literatur stellt das an sich konventionelle Narrativ über die Entstehung der romanischen Liebesdichtung im Mittelalter dar. Die frühesten Texte aus dem 10. und vor allem 11. Jahrhundert sind die *ħaraġāt* oder *jarchas*, die romanischsprachigen Schlussverse klassisch-arabischer oder biblisch-hebräischer Liebesgedichte mit männlichem Sprecher, an deren Ende eine weibliche Stimme das Wort eben in der romanischen Volkssprache ergreift.⁴ Vielleicht nicht völlig unabhängig von den *jarchas*, die man im maurisch beherrschten Al-Āndalus pflegt, entsteht seit dem späten 11. und dem 12. Jahrhundert im benachbarten Südfrankreich die altoccitanische Liebesdichtung der Troubadours, wo sich der Sänger der angebeteten Dame wie ein Vasall seinem Lehnsherrn unterwirft. Diese Dichtung wandert im Lauf des 12. Jahrhunderts weiter nach Norden, wird von den Trouvères übernommen und ins Altfranzösische übertragen: Amour im Femininum als personifizierte Liebesmacht oder Amour im Maskulinum als Liebesgott spielen nunmehr eine wichtige Rolle. Mit dem Zug der Normanen gelangt solche Dichtung nach Sizilien, das ihnen vom Papst als Lehen

⁴ Grundlegend zu den Jarchas ist die Arbeit des unvergessenen Kieler Sprachwissenschaftlers Klaus Heger, *Die bisher veröffentlichten Ĥarġas und ihre Deutungen*, Beihefte der Zeitschrift für romanische Philologie (Tübingen: Max Niemeyer, 1960).

übereignet wurde, und in Sizilien bildet sich die erste italienische Form der Liebesdichtung heraus, die dann hinüber aufs Festland und nach Norden hin ausgreift: Der Liebesgott bleibt präsent, aber im Mittelpunkt steht jetzt eine engelgleiche Dame, die der Dichter gleich einem göttlichen Wesen hingebungsvoll verehrt: geboren ist der *Dolce Stil Novo*, an dessen Topoi sich noch Dante und Petrarca abarbeiten werden.

Doch neben der Linie, die aus Occitanien und insbesondere aus der Provence nach Norden und dann wieder nach Sizilien und Italien führt, gibt es eine andere Linie, die von Südfrankreich über die aragonesischen Pyrenäen oder entlang der katalanischen Küste auf die Iberische Halbinsel zielt. Die Dichtung der Troubadours gelangt somit – nicht ohne Hilfe der vielen Pilger, die auf dem Jakobsweg nach Compostela wallen – bis nach Galicien und Portugal, wird wieder adaptiert und um das Motiv einer tief sitzenden Melancholie bereichert – der unerfüllten, weil unerfüllbaren Liebessehnsucht, die sich noch heute in den lusophonen Kulturen galicisch als *moriña* und portugiesisch als *saudade* artikuliert; und in die galicisch-portugiesische Liebesdichtung, die man ab dem 13. Jahrhundert verschriftlicht, werden auch volkstümliche ‚Frauenlieder‘ aufgenommen, die oft in frappierender Weise an die thematischen Motive der *jarchas* erinnern. So schließt sich mit den portugiesisch-galicischen *Cantigas de amigo* nach Ablauf von vielleicht zwei Jahrhunderten der Kreis, der in den Jahren um 1000 herum in Al-Ándalus seinen Ausgang genommen hatte, nur dass der Weg nicht direkt von Spaniens Süden in den äußersten Nordwesten geführt hat, sondern dass ein Umweg genommen wurde, auf dem Südfrankreich, Nordfrankreich, die Normandie, Sizilien, Italien, Aragonien mit Galicien und Portugal in Verbindung traten. Poetische Diversität erweist sich als Produkt der sich verzweigenden und sich überkreuzenden Kommunikationswege, welche sich die Landschaften der Romania durchfurchen und so einen literarischen Raum konstituieren. Über den genauen Verlauf und über die Zusammengehörigkeit dieser Wegstrecken wissen wir aber noch immer zu wenig. Romanistische Raumstudien sollten getrost an dieser Stelle weiterforschen.

3. Postcolonial Studies

Insbesondere im angelsächsischen Bereich haben sich in den vergangenen Jahrzehnten die sogenannten Postcolonial Studies entwickelt, in denen die Verflechtung von Sprache, Literatur und Kultur unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses erforscht wird, das zwischen unterdrückten, kolonisier-

ten oder unabhängig gewordenen Gemeinschaften und den jeweiligen Hegemonialmächten oder Imperien besteht. Dank der Reichweite des Englischen und der Tatsache, dass Indien, Pakistan, Bangladesch sowie große Teile Afrikas zum Britischen Weltreich gehörten, ist dieser Aspekt in der globalisierten Welt überaus bedeutsam. Die Romanistik darf in dieser Debatte mit einem ganz eigenen Talent wuchern: Schon vor dem britischen gab es bekanntlich das spanische und das portugiesische Weltreich, das auf eine wesentlich längere Geschichte der Kolonisierung und auf eine wesentlich längere Geschichte der Entkolonialisierung und Unabhängigkeit zurückblicken darf.

Die hispano-amerikanischen und die luso-amerikanischen Literaturen entstehen schon kurz nach Entdeckung und Eroberung, also im 16. Jahrhundert. Sie behandeln und verhandeln sowohl die kolonialzeitlichen Zustände in den fünf amerikanischen Vizekönigreichen Neuspanien, Peru, Neugranada, Rio de la Plata und Brasilien als auch die Epoche der Befreiung und Nationenbildung seit dem frühen 19. Jahrhundert. Die berühmte Frage, die 1988 von der indisch-bengalischen Literaturwissenschaftlerin Gayatri Spivak in einem Essay gestellt wurde: „Can the Subaltern Speak?“ erscheint angesichts des Umfangs und der ästhetischen Qualität des lateinamerikanischen Schrifttums ausgesprochen naiv. Denn seit der Kolonialzeit artikuliert die hispanoamerikanische und brasilianische Literatur, wenn man sie denn genau genug liest, die Stimme der Unterdrückten und Ausgegrenzten überaus deutlich, und sie lehrt, dass die sogenannten Subalternen nicht nur sprechen, sondern auch ausgezeichnet schreiben können.

4. Gender Studies

Die Gender Studies gehen davon aus, dass es neben dem anatomisch-biologischen Geschlecht der Menschen (englisch *sex*) auch eine sozial und kulturell überformte, ja überhaupt erst konstruierte Geschlechterrolle (englisch *gender*) gebe, die in je unterschiedlichen Situationen aufgeführt, performiert werde und die von Fall zu Fall zur biologisch-anatomischen Disposition quer stehe. Während zwischen den anatomischen Geschlechtern Differenz zu bestehen scheint, entfaltet sich die Mannigfaltigkeit unterschiedlicher Geschlechterrollen im Bereich der Diversitäten. Somit verleihen Sprache, Literatur und Kultur Genderkonstruktionen nicht nur Ausdruck, sondern sie bringen diese in gewisser Hinsicht überhaupt erst hervor. Die aktuellen angelsächsischen Gender Studies verstehen sich häufig als Queer Studies und untersuchen signifikante Abweichungen von einer

vorherrschenden Norm, die auf der heterosexuellen Differenz basiere und zu Unrecht als naturgegeben betrachtet werde. Es entsteht somit eine leidenschaftlich geführte Kontroverse darüber, was φύσει beziehungsweise *natura* und was θέσει beziehungsweise *placito* Geltung besitzt, was von Natur aus gegeben und was durch gesellschaftliche, kulturelle, vertragmäßige Setzung vereinbart ist. Eine radikale These der nordamerikanischen Philosophin Judith Butler geht sogar davon aus, dass die gleichgeschlechtliche Ununterschiedenheit der heterosexuellen Differenzierung vorausgehe, somit homosexuelle Diversität quasi natürlicher sei als heterosexuelle Differenz.

Die romanistische Literaturwissenschaft hat es in ihrem Corpus mit einer Reihe großer Autoren und Regisseure zu tun, die als homosexuell orientiert angesehen werden – Michelangelo, Proust, Gide, Lorca, Pasolini, Almodóvar. Sie alle können Anlass zu weiteren Untersuchungen im Sinn der Queer Studies geben. Wichtiger aber scheint mir ein anderer Gesichtspunkt: Gerade die Romanistik hat seit ihren Anfängen das angeblich naturgegebene Modell der heterosexuellen Liebe zwischen Mann und Frau als eine soziokulturelle und literarische Konstruktion kenntlich gemacht, die sich im Laufe der Geschichte immer wieder verändert. Man denke an die Emergenz der höfischen Liebe bei den Troubadours im Mittelalter (und wie sehr sie sich von antiken und arabischen Vorgaben unterscheidet), man denke an die petrarchistische Schmerzliebe, an die hedonistisch befriedigte Begierde der Libertins, an den romantischen Wunsch nach Verschmelzung des Liebespaares und an das Scheitern des romantischen Paradigmas in so vielen Werken der Moderne. Ohne literarische Imagination und Inszenierung wären diese Bilder heterosexueller Konstellationen niemals möglich gewesen.

Gibt demnach die Romanistik der radikalen Gender-Theorie recht, dass alles immer nur soziokulturelle Konstruktion ist. Ja ... *und* nein! Ja, selbstverständlich sind Geschlechterrollen und Rollen in der Liebe von Gesellschaft und Kultur mit konstruiert. Aber auch nein, Konstruktion durch die Kultur bedeutet nämlich gerade nicht, dass hier Konstruktion gegen Natur stünde, sondern vielmehr dass die Praxis der Konstruktion und des Konstruierens selbst schon zu einem Teil der Natur, zumindest der menschlichen Natur geworden ist. Hier lohnt es sich, wenn auch die Geisteswissenschaften von anderen Disziplinen hinzu lernen – sowohl von der Evolutionsbiologie als auch von der philosophischen Anthropologie. Die Evolutionsbiologie lehrt, dass jede Spezies im Laufe ihrer Entwicklung Anpassungsleistungen vollbringt, die ihr das Überleben und die Fortentwicklung im eigenen Habitat ermögli-

chen und die in ihren genetischen Bauplan, in ihre Natur eingehen. Die philosophische Anthropologie betrachtet den Menschen als ein Mängelwesen, das der Werkzeuge, der Zurichtungen und der Einrichtungen bedarf.

Aus evolutionsbiologischer Sicht wäre die größte Anpassungsleistung des Homo sapiens die Entdeckung, Erfindung und Hervorbringung einer Kultur, die fortan zu seiner Wesensnatur gehört. Aus anthropologischer Sicht wäre die Institution der Kultur das Dispositiv, welches dem angeborenen Mangel des Menschen abhilft und sein Leben in Welt und Gemeinschaft sichert. Das Angewiesensein auf die Kultur erfasst alle Bereiche der Spezies Mensch, sogar die Konstruktion des Leibes, des Geschlechts, der eigenen Natur. Die Eigentümlichkeit des Menschen besteht darin, dass grundlegende Gegebenheiten seiner Existenz wie die Diversität der zu spielenden Geschlechterrollen, die Differenz der anatomischen Geschlechter, ja sogar die Fortpflanzung der Art nie nacktes Leben, nie reine Natur allein sind, aber genauso wenig bloße Konstruktion, sondern dass sie im Überschneidungsbereich zwischen Natur und Kultur ausgehandelt werden müssen. Wie das gehen kann, zeigen uns auch die unzähligen Liebesgeschichten und Liebesgedichte der romanischen Literatur.

5. Ethical Turn

An fünfter und letzter Stelle sei schließlich auf den sogenannten Ethical Turn hingewiesen, der Literatur als Auseinandersetzung mit moralischen und ethischen Fragen versteht, ja darüber hinaus als Appell an den Leser, sich ethisch zu verhalten. Gerade französische Theoretiker haben zu dieser – im Grunde genommen wiederentdeckten – Vorstellung wichtige Beiträge geleistet. Foucault spricht in *Le Souci de soi* (1984) von einer Kultur der ‚Sorge um sich‘, in der sich das Selbst zu einem freien Subjekt formiert und heranzubildet – gerade auch mit Hilfe des literarischen Schreibens und Lesens; und Emmanuel Levinas begründet in *Totalité et infini* (1961) die Ethik grundsätzlich im verpflichtenden Verhältnis des Selbst zum Antlitz des Andern, dessen Anruf es gerecht werden soll, für den es Verantwortung zu übernehmen hat. Viele Texte der modernen Lyrik von René Char bis hin zu José Lezama Lima und Octavio Paz lassen sich als Inszenierung eines solchen Gesprächs auslegen – als in den Raum der Schrift geworfene Frage nach dem Ethischen oder aber als tastende Antwort auf einen geheimnisvollen Ruf, den vielleicht niemand Anderer gehört hat, aber von dem der Dichter dennoch meint, dass ausgerechnet er ihn vernommen habe und dass gerade er diesem Ruf eine Antwort schulde.

V. Averroes auf der Suche

Kehren wir zum Abschluss dieses Vortrags noch einmal zurück zu unserem aktualitatspolitischen Ausgangspunkt, das heist: zu den Pariser Attentaten vom vergangenen Januar und zu einem eng damit verbundenen Thema, welches die Vorfälle auf so bedrückende Weise aufs Tapet gebracht haben, nämlich zu der Frage, was Satire darf oder was sie möglicherweise nicht darf. Eine breite Fraktion der veroeffentlichten Meinung hat rasch die sympathische Formulierung geprägt: „Je suis Charlie“ und dazu das passende Logo gefunden. Doch genau dieser Formulierung haben sich viele islamische Bewohner der französischen Banlieues nicht ohne Weiteres anschließen wollen. Gibt es dafür eine Erklärung, die ein Romanist beisteuern könnte? Mir fiel bei den zahlreichen Diskussionen und Talkshows, die zu diesem Thema veranstaltet wurden, eine der phantastischen Erzählungen von Jorge Luis Borges aus seiner 1949 veroeffentlichten Sammlung *El Aleph* ein, nämlich „La busca de Averroes“ (‚Die Suche des Averroes‘ oder ‚Die Suche nach Averroes‘). Es geht darin um den Cordobeser Philosophen Averroes, der auch ein hervorragender Kenner des Aristoteles war.

Pocas cosas más bellas y más patéticas registrara la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos; a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción. La víspera, dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la Poética. Esas palabras eran tragedia y comedia. Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la Retórica; nadie, en el ámbito del Islam barruntaba lo que querían decir. Vanamente había fatigado las páginas de Alejandro de Afrodisia, vanamente había compulsado las versiones del nestorinao Hunain ibn-Ishaq y de Abur-Bashar Mata. Esas dos palabras arcanas pululaban en el texto de la Poetica; imposible eludirlas.⁵

Wenige Ereignisse wird die Geschichte festhalten können, die schöner und ergreifender sind als die Innigkeit, mit der sich ein arabischer Arzt den Gedanken eines Mannes weihte, von dem ihn vierzehn Jahrhunderte trennten. Abgesehen von den inneren Schwierigkeiten (dieser Aufgabe) müssen wir außerdem berücksichtigen, dass Averroes, der des Syrischen und des Griechischen nicht mächtig war, auf Grundlage der Übersetzung einer Übersetzung arbeiten musste. Am Vorabend hatten ihn zwei ungewisse Wörter am Anfang der Poetik aufgehalten. Diese Wörter hießen Tragödie und Komödie. Er hatte sie Jahre früher im dritten Buch der Rhetorik gefunden; niemand

⁵ Borges, „La busca de Averroes“, in *El Aleph*, Obras completas, hrsg. von Mara Kodama (Buenos Aires : Emec Ed., 1979), Bd. I, 582–3.

im Umfeld des Islam konnte auch nur mutmaßen, was sie bedeuten sollten. Umsonst hatte er die Seiten des Alexander von Aphrodisias durchforstet, umsonst hatte er die Übertragungen des Nestorianers Hunain Ibn-Ischak und des Abur-Baschar Mata überprüft. Von diesen zwei geheimnisvollen Wörtern wimmelte es im Text der Poetik; es war unmöglich, sie auszulassen.⁶

Die Erzählerstimme berichtet, dass Averroes, während er an einem Kommentar arbeitet, die Poetik des Aristoteles zur Hand nimmt und den Sinn der fortwährend wiederkehrenden Wörter „Tragödie und Komödie“ nicht versteht. Am Abend trifft er dann den weit gereisten Abulcásim Al-Asharí in einer Gesellschaft von Gelehrten, wo man verschiedene Gespräche führt. Abulcásim ist auf seinen Reisen bis nach China gekommen und hat dort die Stadt Kanton, persisch Sin-Kalan, besucht, wo er von islamischen Kaufleuten in ein für ihn schwer beschreibbares, aus nur einem Saal bestehendes Haus geführt wurde, auf dessen Terrasse Musikanten Instrumente spielten und viele Personen eine Geschichte darstellten. Es muss sich dabei wohl um eine Art von Pekingoper gehandelt haben, allerdings ohne dass dies explizit gesagt würde. Denn die Anekdote gibt den Gästen nur dazu Anlass, die Vortrefflichkeit des auktorialen Erzählens zu betonen und im Gegensatz dazu die völlige Nutzlosigkeit des Erzählens einer Geschichte durch mehrere Personen zu behaupten. Dass die sogenannte Erzählung durch angeblich zu viele Stimmen in Wirklichkeit das Schauspiel zahlreicher Akteure gewesen ist, wird weder dem Erzähler noch Averroes noch den weiteren Gesprächsteilnehmern klar. Somit beschreibt die Szene ein Rendez-vous manqué der Kulturen: Von der beflügelnden Stimmung des geselligen Abends angeregt findet Averroes am nächsten Morgen eine ihm passend erscheinende Erklärung für die unbekanntenen Ausdrücke und schreibt:

Con firme y cuidadosa caligrafía agregó [scil. Averroes] estas líneas al manuscrito: *Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a la sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en la mohalaca del santuario.*⁷

In sicherer und sorgfältiger Schönschrift fügte er [scil. Averroes] diese Zeilen seiner Handschrift hinzu: *Aristu [Aristoteles] nennt Tragödie die Preislieder und Komödien die Spottgedichte und Verfluchungen. Bewundernswerte Tragödien und Komödien finden sich in Hülle und Fülle im Koran und in den sieben Gedichten aus früherer Zeit [Mu'allaqat], die im Heiligtum der Kaaba angebracht sind.*

⁶ Eigene Übersetzung, B.T.

⁷ Borges, „La busca de Averroes“, I, 588.

Averroes definiert demnach Tragödie und Komödie nach der Stilhöhe: Der tragische, hohe Stil entspreche den Preisliedern auf Fürsten und Herrscher, der komische, niedere Stil finde sich hingegen in den Satiren und Verfluchungen, gemeint sind damit wohl Schmähdgedichte. Wenn der tragische und der komische Stil in den heiligen Schriften des Koran und in den ebenfalls als sakrosankt geltenden Mu'allaqat, der Sammlung der sieben schönsten Gedichte aus vorislamischer Zeit, begegnen, dann heißt dies, dass sowohl die Tragödie als auch die Komödie die Lehre der heiligen Schriften bestätigen und zu verbreiten suchen. Gepriesen werden folglich orthodoxe Autoritäten und geschmäht werden – wie in vielen Satiren konservativer Tendenz – die Abweichler, die heterodoxen Außenseiter, die Wortführer einer unbotmäßigen und unzulässigen Diversität.

Der Kontrast zu dem, was man in der abendländischen Literatur unter Tragödie und Komödie verstanden hat, könnte größer nicht sein: Kehrt nicht die Tragödie erst nach dem sogenannten christlichen Mittelalter im Gefolge einer Säkularisierung und Paganisierung des literarischen Systems wieder, während das Mittelalter und auch noch das spanische Barocktheater die Tragödie ablehnen musste, weil die christliche Heilsgeschichte gar nicht anders als glücklich enden konnte, demnach untragisch war? Und ist nicht die Komödie seit der Antike immer wieder latent gesellschafts- oder gar herrschaftskritisch gewesen, Beweis genug die *querelles* mit denen sich Molière im Laufe seiner Theaterkarriere herumschlagen musste, weil seine *École des femmes*, sein *Dom Juan* und vor allem sein *Tartuffe* als unschicklich oder gar als blasphemisch eingeschätzt wurden? Macht man nicht, wenn man Elemente der Komödie im Koran und an den Preisgedichten der Kaaba erkennen will, gewissermaßen den Bock zum Gärtner? Es offenbart sich hier eine Eigenart der westlichen Tradition, die möglicherweise in den islamischen Kulturen keinen rechten Platz oder keine Entsprechung hat. Die Erzählerstimme fährt darum fort:

Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces tragedia y comedia. [...] Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios.⁸

⁸ Borges, „La busca de Averroes“, I, 588–9.

Ich erinnerte mich an Averroes, der in die Umwelt des Islam eingepfercht war und nie die Bedeutung der Ausdrücke Tragödie und Komödie hatte in Erfahrung bringen können. [...] Ich merkte, dass der Versuch des Averroes, sich ein Drama vorzustellen, ohne auch nur die leiseste Ahnung von dem zu haben, was ein Theater ist, nicht widersinniger war als mein Versuch, mir Averroes vorzustellen, ohne über andere Materialien zu verfügen als über ein paar Brocken, die ich bei Renan, Lane und Asín Palacios aufgelesen hatte.

Alle Quellen für den Erzähler, den wir Borges nennen dürfen, stammen aus zweiter oder dritter Hand: Es sind ein paar Brocken aus den Werken des französischen Orientalisten Ernest Renan, der auch das Motto der Erzählung liefert; von Edward William Lane, dem sittenstrengen Übersetzer einer purgierten Version von *Tausend und einer Nacht* ins Englische, sowie vom spanischen Islamkundler Miguel Asín Palacios, der die enge Verwandtschaft von christlichem Neuplatonismus und islamischem Sufismus hervorgehoben hat. Doch aus diesen Informationen konstruiert Borges – vielleicht phantasmatisch – einen diametralen Gegensatz zwischen der okzidentalen und der orientalischen Auffassung von Komödie und Satire. Wo die westlichen Gattungen kritisch, subversiv, ja blasphemisch sind, da sei die orientalische Satire zutiefst rechtgläubig und systemstabilisierend.

Am Missverständnis der Gattungscharakteristika von Tragödie und Komödie und am *choc des genres littéraires* lässt sich ein ganzer *clash of civilisations* ablesen. Mithin dürfte dank Borges' Erzählung das Folgende klar geworden sein: Wenn Borges in diesem Text unvereinbare Standpunkte in Szene setzt und zur Sprache bringt, dann heißt dies, dass selbst innerhalb der – romanischen! – Literaturen kein Konsens darüber besteht, ob satirischer Spott auf den Palast der Machthaber oder gar aufs Heiligtum erlaubt ist oder nicht, ob Satire blasphemisch sein darf oder ob sie nicht umgekehrt über den respektlosen Spötter das Anathema des Ungläubigen beziehungsweise des Ketzers verhängen sollte; das universal Gültige gibt es in der Synkrisis dieser phantastischen Erzählung, in der Zusammenführung zweier konträrer Mentalitäten nicht. Auch die Romanische Philologie muss als Wissenschaft nicht von den Universalien, sondern von den Diversitäten Dissens und Differenz bestehen lassen: „Tout le monde n'est pas Charlie“. Die Romanistik kann und soll beschreiben, dass dies so ist und, wenn sie weit kommt, kann sie vielleicht sogar manchmal erklären, warum dies so ist. Das ist, meine ich, Herausforderung genug. Ob sie von ihren Absolventen einen Einführungskurs in die Islamwissenschaft, ein großes Arabicum oder doch nur das kleine oder aller kleinste Latinum abfordern möchte – oder ersatzweise ein Prakti-

kum im Quipu-Knüpfen – ist angesichts der tatsächlichen Herausforderungen von eher nachrangiger Bedeutung, zu Zeiten eines verbindlichen Latinums hätte man sagen können: *cura posterior*.

Erzählende und erzählte Aufklärung

Die DGEJ erarbeitet in Halle eine ‚historische Narratologie‘ des 18. Jahrhunderts

Christian Reidenbach (Paris IV-Sorbonne/Forschungszentrum Gotha)

ZUSAMMENFASSUNG: Bericht von der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung der Aufklärung (DGEJ), die vom 28. bis 30. September 2015 in Halle a. d. Saale stattfand. Sektionen und Abstracts der Vorträge: <http://blog.romanischestudien.de/narration-aufklaerung>.

SCHLAGWÖRTER: Tagungsbericht; Aufklärung; Deutsche Gesellschaft zur Erforschung der Aufklärung (DGEJ); historische Narratologie

Die Narrative der Aufklärungszeit stehen immer im Dialog mit jener Erzählung von der Aufklärung selbst, die ihnen einen metadiskursiven Horizont bietet. Dieses Reflexionsmoment spiegelt sich erkenntnistheoretisch in der Umbesetzung, die der Begriff der Vorstellung im 18. Jahrhundert erfährt, und zwar von der Repräsentation eines Gegenstands zum Repräsentationsakt selbst, vom Vorstellungsobjekt zur Vor-Stellung an sich.¹ Das Oszillieren des Begriffs zwischen dem Objekt und dem Subjekt des Denkaktes ermöglicht es nun, ausgehend von den literarischen Narrativen die narrative Konstruktion der Aufklärung selbst mitzureflektieren, ja ihre gegenseitigen Bespiegelungen nach- und rückzuverfolgen. Zudem geben die beiden Partizipien der „Erzählende[n] und erzählte[n] Aufklärung“ in zweifacher Hinsicht die Spannung wieder zwischen einer Aufklärung als Organisation des Wissens und der narrativen Konstitution dieser Organisation überhaupt; im Sinne einer Kritik wird die eine für die anderen immer offengehalten und transparent. Für die Erforschung des 18. Jahrhunderts eröffnet diese Parallelität von Objekt- und Metadiskurs interessante Vergleichsperspektiven. In

¹ Einen beispielhaften Impuls für diesen Wandel setzt Baumgarten, indem er sowohl *perceptio* als auch *repraesentatio* mit „Vorstellung“ übersetzt: *Met.*, §§ 514, 521, zit. nach Ernst-Otto Onnasch, „Vorstellung“, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Basel: Schwabe, 2001), Bd. 11, Sp. 1227–37; hier Sp. 1229. Vgl. dazu auch Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des achtzehnten Jahrhunderts* (München: Fink, 2003 [1999]), 368, N. 71.

ihren Artefakten wird Aufklärung sich selbst zum Gegenstand; die narrative Struktur betrifft dabei beide gleichermaßen und verpflichtet sie auf dieselben Ordnungsprinzipien.

Den Herausforderungen der Aufklärungsforschung begegnen

Die Jahrestagung der DGEJ, die vom 28. bis 30. September am Interdisziplinären Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung (IZEA) und in den Franckeschen Stiftungen zu Halle stattfand, sah sich in zehn Sektionen und mit insgesamt über siebzig Vortragenden aus der Literaturwissenschaft und benachbarten Disziplinen (u. a. Philosophie, Geschichts-, Theater- und Musikwissenschaft) dem Ziel verpflichtet, „eine historische Narratologie des 18. Jahrhunderts zu entwickeln und die auch in den Wissenschaften verbreiteten Erzählungen von der Aufklärung auf ein narratologisch reflektiertes Fundament zu stellen“, wie es die Veranstalter, Frauke BERNDT (Tübingen) und Daniel FULDA (Halle), in ihrem Exposé zur Tagung formulierten.² Die Kritik der großen Erzählungen nämlich hat auch hinsichtlich des Aufklärungsnarrativs eine Vervielfachung und Dezentrierung der primären Erscheinungsformen und Themenfelder der Epoche bedingt. So muss sich heutige Aufklärungsforschung der Herausforderung stellen, handlungsfähig zu bleiben angesichts des Verlusts eines verpflichtenden Brennpunkts für die jeweiligen Forschungsinteressen, und auf die wachsende Unschärfe in der kriteriellen Bestimmung ihres Gegenstandes reagieren. Im Zuge dessen bewährt sich gegenwärtig als ein tragfähiges Kriterium die bewusste Partizipation der Autoren am historischen Narrativ der Aufklärung bzw. am *esprit philosophique*.³ Unter dieser Voraussetzung gilt es jedoch – so das engagierte Anliegen der Tagung –, die Interaktion von Gattungsfragen und Diskurs sowie das Verhältnis von Geschichte und Fiktion, von Geschichtsschreibung und Schriftstellerei neu zu bewerten – als Spiel von Aushandlungen und *partis pris* nämlich, mit denen die Denker zugleich am Diskurs teilhaben und ihn allererst konstituieren. Das Interesse für die Begründung der Formationen aufgeklärten Wissens in ihren prägnanten Leitmetaphern (etwa aus dem Bildfeld des Lichts) schärft zudem das Be-

² Frauke Berndt und Daniel Fulda, „Einführung“, im Tagungsreader mit Abstracts der Sektionsvorträge, 4, <http://blog.romanischestudien.de/narration-aufklaerung>. Allein aus quantitativen Gründen nennt dieser Tagungsbericht lediglich die Namen der Organisatoren bzw. der im Plenum Vortragenden; er bemüht sich jedoch um eine möglichst breite Darstellung der verhandelten Themen.

³ So der Ansatz von Dan Edelstein, *The Enlightenment: a genealogy* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 2010).

wusstsein für die narrative Verfasstheit von Geschichte und die Bezüge der Einzelwissenschaften zur Erzähltheorie des 18. Jahrhunderts überhaupt; offene Formen werden dabei zum Indiz einer allgemeinen Poetologie des Werdens, in der Aufbrüche und Krisen Kritik und Polemik einerseits, Partizipation und Selbstaufklärung andererseits zum Ziel haben. So gilt es, in einem Stadium nach den großen Erzählungen Aufklärung als eine Mannigfaltigkeit von Darstellungsformen und als Austragungsort eines „wissenschaftlichen wie gesellschaftlichen Deutungs- und Positionskampf[es]“ zu qualifizieren,⁴ bei dem sich die Urheber und Ideengeber jeweils produktiv und mitgestaltend zum Aufklärungsdiskurs verhalten.

Die problematische Rede von *der* Aufklärung

Die Rede über die Aufklärung neigt zum Singular: Statt von *den* Aufklärungen bzw. von *einer* Aufklärung, vielleicht auch von Aufklärung *tout court* zu sprechen, arbeiten sich ihre Kritiker polemisch an *der* Aufklärung ab. Das teilt sich nicht allein in der Epochenkritik Blumenbergs mit, sondern auch in jenem Bild der Aufklärung, das Adorno und Horkheimer entwerfen. So konnte Robert E. NORTON (Notre Dame) nachweisen, dass die Kritik der Frankfurter Schule ein Bild der Aufklärung fortschreibt, wie es in der Dilthey-Nachfolge ausgerechnet einer konservativen bis nationalistischen Germanistik eigentümlich war. Aus dieser Perspektive unterscheiden sich die Dialektiker der Aufklärung von den Vorläufern am anderen Ende des politischen Spektrums lediglich insofern, als sie einen übersteigerten Vernunftgebrauch nicht in einem Außerhalb der deutschen Kultur verorten, sondern als Bestandteil einer internen Dialektik analysieren. Andererseits könne Aufklärung dabei nur deshalb in ihr Gegenteil umschlagen, weil die eigentlichen Aufklärer in diesem reduktionistischen Bild einer auf Herrschaft zielenden Rationalität selbst nicht zu Wort kommen. Hier äußerte sich beispielhaft für eine Reihe weiterer Beiträge jene Tendenz des Diskurses, dass die Kritik an einer sich verselbständigenden Vernunft tendenziell ohne die Stimmen der Aufklärer selbst auszukommen glaubt. Während sich eine echte Dialektik der Aufklärung – und die Hallenser Tagung positionierte sich diesbezüglich eindeutig – immer auch als eine Kritik an den metadiskursiven Verzerrungen des Aufklärungsbildes verstehen müsste, ist eine Rede von *der* Aufklärung entsprechend immer einer rhetorischen Instrumentalisierung und Verzerrung des Begriffs verdächtig. Einhellig

⁴ Berndt und Fulda, „Einführung“, 3.

war daher das Verständnis der Forscher von ihrer Arbeit als einer Kritik an solchen Kristallisierungen, als ein Plädoyer für die Pluralität des Begriffes.

Entfesselte Formate und die Autonomie des Fiktionalen

Die Literatur des 18. Jahrhunderts macht ihre erzählerischen Verfahren transparent und führt damit auf der Textoberfläche selbst die Autoreflexivität der Vernunft vor. Umgekehrt ergeht damit ein Angebot an die Philosophie, ihren Einfluss auf die literarischen Manifestationen eines *esprit philosophique* geltend zu machen. Von dieser narratologischen Öffnung, in der das Eingreifen und die Partizipation des Lesers als Erstmomente seiner Selbstaufklärung vorweggenommen werden, zeugten nicht wenige der literarischen Analysen der Tagung. Sie zeichneten eine Denkbewegung nach, die sich im Sinne der Perfektibilität auf ein Ziel hin orientiert. Nicht allein markiert das Erzählen dann in anthropologischer Perspektive eine Praxis der Vervollkommnung, in der das Subjekt sich über Sprache selbst konstituiert. Vielmehr konnte zudem gezeigt werden, wie die Prozessualität der Charaktere eine eigene Performativität der Narration hervorbringt. Das hat Konsequenzen für die Formen des Erzählens: Indem die literarischen und philosophischen Werke des 18. Jahrhunderts den natürlichen Menschen als einen perfektiblen vorführen und ihn auf ein Ziel seiner Entwicklung verpflichten, verselbständigen sich zugleich das Erzählen und die Form der Gattungen: Fritz BREITHAUPT (Bloomington) hat auf die Ambivalenz dieser Situation mit Bezug auf die Märchen der Aufklärung hingewiesen: Das Subjekt seiner Selbstaufklärung ist immer auch ein verwundbares, es muss das Trauma seiner defizitären Ausstattung durch physische Selbsterprobung und moralische Ertüchtigung überwinden. Nur als in einem schmerzhaften Reifeprozess veränderbarer kommt der Mensch zu sich selbst, indem er die eigene wie die literarische Form an der Verfestigung hindert und die Handlungsfolge von Station zu Station treibt. In diesem Verständnis vom Kind bzw. vom Menschen als kultureller Einschreibfläche kommen Inhalts- und Formebene zur Deckung.

Zudem wird dabei der Entwurf möglicher Welten zum Anlass einer Neuaushandlung des Verhältnisses von fiktionaler und faktualer Wahrheit. Auf dem Weg zu einer geschichtsphilosophischen Neuordnung des Wissens widerfährt dem aufklärerischen Erzählen eine Aufwertung, indem die Wahrscheinlichkeit als Kriterium literarischer Textproduktion in die Geschichtsschreibung ausstrahlt. In dieser Perspektive wird Geschichte selbst als ein jeweils mögliches Narrativ unter verschiedenen Repräsentationsangeboten

qualifiziert, sieht sich andererseits das Erzählen als Wissensform nobilitiert. Aus der Kritik des Fiktionalen erwächst dabei die Autonomie des Erzählens: Die Anthropologien und kulturgeschichtlichen Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden in ihrer narrativen Verfasstheit als begründende Sinnzusammenhänge wirksam; sie bedürfen ihrerseits weder eines außertextlichen Ursprungs noch einer metaphysischen Sanktion. Diesem anti-metaphysischen Wendepunkt im Erzählen von Geschichte und Geschichten widmete sich eine ganze Reihe von Vorträgen: So bewährt sich das Exempel als poetologische Grundkonstituente vor dem chronikalen Erzählen, wie Franz EYBL (Wien) anhand von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* begreiflich machte. So stehen Geschichte und Fiktion nicht länger für die Opposition von Wahrheit und Lüge ein, sondern wird die Wahrscheinlichkeit zum Ausweis für die Glaubhaftigkeit des Erzählten. So bemessen und konstruieren sich die Romanhandlungen nach den Gesetzen der Kombinatorik; deren Glaubwürdigkeit wird bewertbar vor dem Hintergrund der Naturgesetze, in deren kriteriellem Raster die sinnfällige von der bloß kontingenten Schöpfung absticht.

Die narrative Verfassung des Anderen und des Selbst

In der Analyse von Utopien und Reiseberichten, von Mondfahrten und Begegnungen mit fremden Welten, von bukolischen und exotischen Sujets empfehlen sich gerade die narrativen Verfahren als der zentrale Motor eines Spiels, in dem geographische und diskursive Räume neu besetzt bzw. in Schwebung gebracht werden. Entsprechend wurden die bei der Historisierung der taxinomischen Tableaus freigesetzten Dynamiken und die Alteritätserfahrung, welche bei den aufklärerischen Anthropologen für die Genese eines geschichtlichen Bewusstseins verantwortlich zeichnet, anhand der sprachlichen Strategien nachverfolgt, in denen kulturelle Entwürfe zueinander in Stellung gebracht sind. Die datenmäßige Erfassung der Welt und die Erschließung letzter unbekannter Territorien sieht sich dabei konterkariert in der „polydiegetischen“ Zerfaserung der Erzählungen von der Fremde. Mediale Ausdifferenzierung stützt diese Pluralität der Perspektiven: Nicht nur etabliert der Brief- oder Dialogroman bereits textintern vergleichbare Dialektiken, sondern literarische und wissenschaftliche Texte, Bord- und Forschungstagebücher, Ein- und Übergriffe unpublizierter in publizierte Fassungen, aber auch Patientenerzählungen und ärztliche Berichte in Fachzeitschriften treten in einen Dialog, in dem das Andere der Aufklärung als Stimme der Aufklärung selbst zu Wort kommt und damit

eine andere Aufklärung zu erzählen hilft. Heutige Aufklärungsforschung macht es sich zur Aufgabe, unterschätzten oder unterprivilegierten Positionen ein Forum bieten und so den Diskursraum neu ausleuchten zu können. Speziell ergeben sich dabei neue Perspektiven durch die Einbettung der historischen Texte in die Perspektive einer Globalgeschichte bzw. im Nachverfolg der Rückkopplungsprozesse, welche die narrativen Konstruktionen des Anderen für eine europäische Kultur zeitigen.

Neue Perspektiven durch Interdisziplinarität

Die interdisziplinäre Ausrichtung der Tagung erlaubte es dabei konkret, die vielfachen Interferenzen nachzuzeichnen, in denen sich Philosophie, Künste und die Wissenschaften der Epoche beispielsweise nicht bloß auf einen gemeinsamen Naturbegriff verständigen. Mit der Hypostasierung des Natürlichen verbindet sich jedoch zugleich die Forderung nach der naturwissenschaftlichen als einer leitenden Perspektive: Die heuristischen Modelle der Experimentalwissenschaft, in denen Hypothesen erst in der endlosen Aneinanderreihung wachsende Wahrscheinlichkeit entfalten, anstatt Wahrheiten zu institutionalisieren, erweisen sich im 18. Jahrhundert auch für die narratologische Reflexion als exemplarisch. Umgekehrt zeigt das aktuelle Interesse für die Poetizität der wissenschaftlichen Schreibweisen sich in der Regel an die Erkenntnis geknüpft, dass diese den Verlust an Normativität mit einer Autonomisierung der Darstellungsebene erkaufen: das Poetische offenbart sich in der persuasiven Organisation des wissenschaftlichen wie des literarischen Textes als leistungsstark, wenn es das Gesagte auch mit dem Vorzeichen der Vorläufigkeit ausstattet.

Neben den Korrespondenzen und Divergenzen von naturwissenschaftlichen und literarischen Ausdrucksformen stand ebenso das Verhältnis verschiedener Gattungen der Künste im Fokus der Debatten. Bild und Text, Beschreibung und Kunstwerk begegnen sich in den Publikationen des 18. Jahrhunderts in wechselseitiger Dynamisierung und Stillstellung, in jedem Fall jedoch in einem unentwegten reziproken Kommentar. Sie erlauben analytische Stop-motion-Verfahren, die Lesbarkeiten produzieren und zugleich regulieren. Illustrationen können eine Dichtung beglaubigen, welche ihrerseits die Malerei in Bewegung versetzt und dadurch mit zeitlicher Erstreckung ausstattet. Theatralische Erzählverfahren plausibilisieren zudem die Kunstgeschichtsschreibung: So wies Élisabeth DÉCULTOT (Halle) in ihrem Vortrag nach, dass in Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* Stilgeschichte und aristotelische Dramaturgie enggeführt sind: In der geschicht-

lichen Erzählung von den Stilepochen spiegelt sich der Aufbau der klassischen Tragödie. In dieser Ästhetisierung von Geschichte laufen Kunst- und Zivilisationsgeschichte parallel und stiften so eine reziproke Legitimation.

Schließlich offenbarte und benannte der interdisziplinäre Austausch auch die Aussparungen, die sich aus der Fragestellung nach dem Narrativ oder den Narrativen des Aufklärungszeitalters ergeben: Wenn sie immer bereits in symbolischen Formen verfasst sind, dann tritt unweigerlich die Frage nach den außersprachlichen Anteilen dieses Projekts einer Selbsterziehung Europas auf den Plan. Wie wäre es möglich, anders als erzählend über die Aufklärung zu befinden bzw. die Aufklärung anders als in ihren Erzählungen in den Blick zu nehmen?

Pluralität der Geschichtsmodelle

Die einzelnen Fachrichtungen bzw. die divergenten Strömungen der Ideengeschichte bewerten die Struktur des Narrativs der Aufklärung nicht immer gleich. Indem sie die Frage nach Beginn und Überwindung, nach den Brüchen und der Ordnung des Diskurses neu stellen, haben in jüngerer Zeit Konzepte wie die Ideengeschichte der Cambridge School und die Radikalaufklärung die Periodisierungen und Kanonisierungen der Aufklärungsforschung produktiv hinterfragt; es erweist sich somit als eine besondere Herausforderung für die Literaturwissenschaft, in dieser Gemengelage Position zu beziehen und womöglich zu vermitteln. Dabei greift die Ermittlung von Grundriss und Gestalt der jeweiligen Aufklärung lediglich die zentralen Fragestellungen der Epoche wieder auf; bereits die *philosophes* selbst diskutieren das Verhältnis kontinuierlicher und sprunghafter Entwicklungen. Michel DELON (Paris) zeigte in seinem Abendvortrag, dass die philosophischen Erzählungen von einem erwachenden Bewusstsein – ob sie nun eine Statue, einen ersten Menschen oder eine ganze Nation betreffen – im 18. Jahrhundert immer an die *gradueller* Ausbildung der Erkenntnisfähigkeiten geknüpft sind. Ausgehend von Locke erweitern die Schlüsselszenen dieser Selbstaufklärung (bei Condillac, Buffon, d'Alembert, Boureau-Deslandes, Diderot) so den Aufklärungsbegriff von einer Epochenbezeichnung zu einer spezifischen Form der Selbsteinstellung; darüber hinaus jedoch sieht sich hier die Frage nach dem Ursprung in Geschichtlichkeit überführt und auf einen Begriff der Natur abgestellt, der die Erfahrung der Existenz aus den Sinesindrücken ableitet. In dieser Optik qualifiziert sich Geschichte als Fortschrittserzählung menschlicher Erkenntnis- und Reflexionsfähigkeit. Das Fortschrittsparadigma aber bildet nur ein Deutungsangebot unter mehre-

ren: Zyklische und diskontinuierliche Geschichtsmodelle statten die Erzählung von Historie vielmehr mit reichhaltigen Ambivalenzen aus und vertagen ideale Entwürfe zunehmend in eine uchronische Zukunft. So gilt für die Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts wie für die moderne Ideengeschichte gleichermaßen: Die Narrative einer konjekturalen Historie bringen zwar einerseits jeweils schlüssige Konstruktionen von erlebter Wirklichkeit hervor, während sich andererseits ein Vergleich der Ordnungskriterien des Diskurses auch angesichts der fachspezifischen Differenzen so fruchtbar wie unabschließbar erweist; dennoch erleichtert gerade der gemeinsame Fokus auf die Narrativität eine Verständigung der divergenten Disziplinen über die Epoche; er entlastet von den Ambivalenzen und Aporien bei ihrer wesenhaften Bestimmung.

Affektökonomien im 18. und 19. Jahrhundert (Frankreich, Spanien)

Susanne Schlünder und Andrea Stahl (Osnabrück)

ZUSAMMENFASSUNG: Der folgende Tagungsbericht fasst Vorträge und Diskussionsüberlegungen der Sektion „Affektökonomien im 18. und 19. Jahrhundert (Frankreich, Spanien)“ zusammen, die im Rahmen des 34. Deutschen Romanistentag in Mannheim vom 26.–29. Juli 2016 von Susanne Schlünder und Andrea Stahl organisiert wurde.

SCHLAGWÖRTER: Tagungsbericht; Affekt; Affektökonomien; Frankreich; Spanien

Geld dynamisiert Affekte und Affekte dynamisieren Geld – so könnte man den groben Rahmen der Sektion umschreiben. Dass ökonomische Entwicklungen Einfluss auf die Entstehung von Affekten haben, ist sicherlich unbestreitbar. Ein Zusammenschluss von Affekt und Ökonomie zum Begriff der Affektökonomie suggeriert jedoch darüber hinaus eine mögliche Übertragung ökonomischer Kategorien auf den Bereich der Affekte. Nicht nur die Frage, welche ökonomischen Aspekte für die Beschreibung und Analyse zur Verfügung stehen, sondern auch, welcher Mehrwert dadurch für das Verständnis der Affekte selbst zu erwarten ist, rückt damit in den Vordergrund. Der Begriff der Affektökonomie verweist damit auf aktuelle Schlüsselkonzepte, die in ihrem Zusammenwirken für kulturelle und literarische Erscheinungsformen in der Romania jedoch erst in Ansätzen berücksichtigt worden sind. Ziel der Sektion war es daher – und hier setzt auch die in Vorbereitung befindliche Publikation an –, Affektökonomien auf theoretischer, motivischer und diskursiver Ebene herauszuarbeiten und als analytische Leitkategorien für das 18. und 19. Jahrhundert in Frankreich und Spanien zu entwickeln.

Als konzeptuelle Ausgangspunkte der Sektionsarbeit, lassen sich die beiden ersten Vorträge ansehen, die zum einen Kodierungsformen des Affektiven im 18. und 19. Jh. aufzeigten und zum anderen ökonomische Entwicklungen und literarische Erscheinungen miteinander korrelierten. So lieferte der Philosoph Bernd BÖSEL (Potsdam) eine erste Antwort auf die Frage, welche konzeptionellen Modelle sich für die Beschreibung und Analyse von

Affektökonomien anbieten. Der Vortrag vertrat die These, dass es neben einer kultur- und epochenspezifischen Geschichte der Affekte und Emotionen auch übergreifende Kodierungsformen des Affektiven gibt, die ihrerseits eine im Laufe des Zivilisationsprozesses entwickelte Genealogie aufweisen. Für das 18. und das 19. Jahrhundert machte BÖSEL zwei neue Kodierungsformen aus: ein immunologisches und ein mechanologisches Verfügungsregime. Das erste begreift die starken Affekte (*les passions*) nicht mehr als moralische Verfehlungen, sondern als pathogene Fremdkörper. Diese sollen, ähnlich wie die zur selben Zeit einsetzende Vakzinationspraxis, nach BÖSEL durch ein Verfahren in Schach gehalten werden, das einen als harmlos deklarierten Affekt – nämlich das aufgeklärte Eigeninteresse – als immunisierendes Mittel gegen den Ausbruch tatsächlich schädigender Affekte in Stellung bringt. Das mechanologische Verfügungsregime entwickelt sich im 19. Jahrhundert durch die Ausweitung industrieller Produktionsprozesse auf den Bereich der Kultur. Bedingt durch die von Zylinderpresse und Rotationsdruck ausgehende, schnellere Verbreitung von Zeitungen und später durch die Erfindung von Photographie, Phonographie und Film werden Affekte nun als maschinelle Leistungen kodiert, die von einer aufwändigen Apparatur produziert werden und deren Valenz keine entscheidende Rolle mehr spielt. Vielmehr werden Quantität, Effizienz, Dichte, Verbreitungsgrad und Geschwindigkeit zu entscheidenden Leitkategorien.

Der Vortrag des Anglisten K. Ludwig PFEIFFER (Siegen/Bremen) entwickelte vor dem Hintergrund einer häufig konstatierten Vorreiterrolle Großbritanniens im Prozess der Modernisierung ein historisches Modell, das soziologische und philosophisch-literarische Erscheinungen miteinander in Beziehung setzt. Auf die Beweglichkeit von Geld und Arbeit antwortet das 18. Jahrhundert in England mit einer Mischung aus rigider Ideologie und sozial-struktureller Dynamisierung. Dies hat eine Spannung zwischen konventioneller Codierung, Neutralisierung und Verflüssigung von Affekten zu Emotionen und umgekehrt zur Folge. Während der Hochadel eine affektive Selbstimmunisierung durch Verhaltensstile betreibt, klafft eine Vielzahl möglicher Affekte ohne festen sozialen Ort auf. Die Anschlussfähigkeit des Affektinventars, also seine Ordnung zu einer Affektökonomie, ist auch in philosophischen (Hume) und ökonomischen Schriften (Smith) systematisch gestört. In Humes Hin und Her zwischen kühlen, gelassenen, schwachen und starken Affekten keimt der Verdacht, dass es nicht mehr um die qualitative Beschaffenheit oder die möglichst reibungslose

Organisation der Affekte geht, sondern um Verfahren oder gar Methoden des Umgangs mit Impulsen, Wallungen, Strömen. Demgegenüber zeigen sich mit Richardsons Briefroman *Clarissa Harlowe* (1748) die Fallstricke des Emotionsmanagements und ein ebenso komplexes wie erschreckendes Bild menschlicher Affektdynamik. Die depressive Dialektik Humes wird PFEIFFER zufolge bei Richardson von einer deprimierenden und beängstigenden, weil wie das Geld unbegrenzt steigerbaren und bedrohlichen Dynamik wörtlicher wie metaphorischer Affektökonomien abgelöst, die sich um Formen des Neids zentrieren.

Der am Beispiel Großbritanniens konturierte Bezug zwischen ökonomischer Theorie und Literatur konstituiert sich in Spanien offenbar anders, wie die auf das 18. Jahrhundert fokussierten Beiträge von Beate MÖLLER und Beatrice SCHUCHARDT sowie von Susanne SCHLÜNDER und Rolando CARRASCO zeigten. Insofern das ökonomische Denken im Spanien der Aufklärung jene tomasischen Züge trägt, welche die katholische Soziallehre bis heute maßgeblich prägen, akzentuiert es die für das ökonomische Denken Thomas von Aquins konstitutive Balance zwischen zwei Polen, die man in heutigen Begriffen als Eigeninteresse und Gemeinwohl, individuellen und persönlichen Nutzen bezeichnen könnte. So mag nicht verwundern, dass die ökonomischen Reformdiskurse in Spanien, die sich im Essay, im neoklassizistischen Theater oder in der Lyrik artikulieren, das Gemeinwohl dem aufgeklärten Eigeninteresse überordnen und letzteres damit gesellschaftlich einbinden.

Dies bestätigte der Beitrag von Beate MÖLLER (Kassel), der das Konzept der *felicidad* in der spanischen Literatur des 18. Jahrhundert zwischen Affekt und Ökonomie lokalisierte. Wie die frühaufklärerischen Schriften Benito Jerónimo Feijoo zeigen, gewinnt der Begriff allmählich diskursive und politische Relevanz, bleibt zunächst aber auf die christlich geprägte Vorstellung einer außerweltlichen *felicidad eterna* sowie auf das politische Handlungsprinzip eines am Glück der Untertanen ausgerichteten ‚richtigen Regierens‘ bezogen. Die im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmende Verweltlichung, Ökonomisierung und Politisierung einer *felicidad pública*, die mit zivilisatorischem Fortschritt und materiellem Wohlstand gleichgesetzt wird, bildet einen integralen Bestandteil des bourbonischen Reformprogramms und setzt den Ausgleich zwischen individuellem und kollektivem Glück voraus. Ein Akzentwechsel lässt sich in der zweiten Jahrhunderthälfte bei Gaspar Melchor Jovellanos erkennen, der das Verhältnis zwischen Affekt und Öko-

nomie mit Bezug auf das ‚patriotische Gefühl‘ bestimmt. Letzteres definiert sich, wie MÖLLER zeigen konnte, als affektive Kraft, die jeden Einzelnen antreibt, die *felicidad* der aufkommenden Nation geschäftig zu vermehren. Damit wird das individuelle dem kollektiven Glücksstreben nicht nur nachgeordnet, vielmehr wird der persönliche Gefühlshaushalt insofern ökonomisiert als er auf ein Gemeinwohl eingeschworen wird, das sich maßgeblich als allgemeine wirtschaftliche Prosperität versteht.

Anschlussfähig sind diese mit den Überlegungen Beatrice SCHUCHARDTS (Siegen) zum Ideal einer u.a. am Konzept der *hombría de bien* geschulden, ‚ökonomisierten‘ Freundschaft, die das neoklassizistische Theater im Spanien des 18. Jahrhunderts didaktisiert. So wie die moralisierende Botschaft der Stücke darauf drängt, maßvoll mit Ressourcen, Finanzen und Affekten umzugehen, verkörpert Freundschaft – ganz im Sinne neuer Soziabilitätsformen – eine ebenso gesellige wie nützliche Verbindung unter Gleichen. Funktion und Leistung der sentimental Komödie ist es vor diesem Hintergrund, die Verzahnung von Individuum und Gemeinschaft sowie von Freundschaft und Wohlstand zu veranschaulichen. Besondere Bedeutung erhalten der Figurentyp des integren Unternehmers und der des geizigen Kaufmanns. In Iriartes *La señorita malcriada* (1788) wird nicht nur der Topos des angemessenen Preises für gesellschaftliches und moralisches Fehlverhalten aufgeworfen, vielmehr werden auch freundschaftliche Ratschläge als Motor für moralischen Nutzen und finanziellen Ertrag erkennbar, d.h. das Ideal der Freundschaft konturiert sich als Verkettung affektiver und ökonomischer Figuren. Moratíns *El viejo y la niña* (1786) führt dagegen nach SCHUCHARDT die Gegenfigur des geizigen Kaufmanns ein, anhand dessen der Gegensatz zwischen geselligem Gefühl und egozentrischem Affekt ausgespielt wird. Während wirtschaftlicher Erfolg und Wohlstand an umsichtiges, sozial integres Handeln gebunden sind, zeichnet affektgesteuerter Überschwang den schlechten Ökonomen aus, der den gerechten Preis für sein Fehlverhalten zu zahlen hat.

Susanne SCHLÜNDER (Osnabrück) stellte Figuren spanischer Affektökonomien heraus, die im Horizont eines von der politischen Tradition der Spätscholastik beeinflussten, ökonomischen Denkens zu situieren sind. Als gemeinsamer Nexus durchaus divergierender wirtschaftspolitischer Entwürfe kann ein am Konzept des *corpus mysticum* ausgerichtetes Gesellschaftsbild angesehen werden, auf das sich auch die literarischen Texten beziehen lassen. So stellen sich etwa die in der Lyrik Gerardo Lobos darge-

stellte amouröse Praktik des *chichisbeo*, die Liebeskonzepte im sentimental und neoklassizistischen Drama von Jovellanos und Moratín d.J. und auch die Bestimmung der Leidenschaften im *Evangelio en triunfo* von Pablo de Olavide in den Horizont einer affektökonomischen Logik, die Affekt und Ökonomie zum Nutzen des Gesellschaftskörpers miteinander vermittelt: Der ‚Hausfreund‘ ist dem *bien general* förderlich, weil er durch exorbitante Gaben brachliegendes Privatkapital in den Wirtschaftskreislauf einspeist, Jovellanos‘ und Moratíns ‚Helden‘ werden belohnt, da sie zum finanziellen Wohl der Gemeinschaft beitragen oder, biopolitisch gedacht, auf einen substantiellen Beitrag für eine positive demographische Entwicklung hoffen lassen, und auch die Resemantisierung der *pasión* in den *Cartas de Mariano a Antonio* Olavides weist eine vergleichbare Funktionalisierung des Affektiven im Zeichen des Ökonomischen auf. Dass sich das Verhältnis von Affekt und Ökonomie in der klandestinen erotischen Literatur womöglich komplexer gestaltet, war die abschließende Vermutung SCHLÜNDERS.

Eine weitere Facette im Feld spanischer Affektökonomien behandelte Rolando CARRASCO MONSALVE (Konstanz/Santiago de Chile), der sich mit utopischem Gedankengut der Aufklärungszeit beschäftigte. Die seit der Antike durch Grundkomponenten wie Isoliertheit, spezifische, politisch-administrative Organisation und ökonomische Autarkie charakterisierte Utopie finden auch im Spanien des 18. Jahrhunderts ein wichtiges Echo. So stellte CARRASCO MONSALVE u.a. am Beispiel der Campomanes zugeschriebenen *Sinapia península en la tierra austral* die Korrelation von physiokratisch fundiertem Denken und Affektmanagement in ihrem Zusammenspiel von Kontrollmechanismen und Disziplinierungsmaßnahmen heraus. Eine wesentliche Rolle spielt dabei jener Orientalismus, der als Ergebnis komplexer Transkulturationsprozesse als zentrales Wahrnehmungsdispositiv von Marco Polo bis Christoph Kolumbus wirksam ist und dazu anregt, spanische Affektökonomien und die ihnen korrespondierenden Verfügungsregime mit Bezug auf die Kolonisierung und die sie begleitenden Projektionsprozesse unter globaler Perspektive zu überdenken.

Gegenüber der für die spanischen Aufklärungstexte skizzierten Funktionalisierung des Affektiven im Zeichen des Ökonomischen, erwies sich die gegenseitige Durchdringung von Affekt und Ökonomie in den französischen Beispielen als vielgestaltiger. Einesteils mag dies auf eine stärkere Autonomisierung des literarischen Feldes sowie auf andere Subjektivitätstraditionen diesseits der Pyrenäen zurückzuführen sein; andernteils ist dem Um-

stand Rechnung zu tragen, dass die auf Frankreich bezogenen Beiträge insgesamt eine breitere Zeitspanne in den Blick nahmen als die Beiträge zu Spanien.

So bezog sich Matei CHIHAIA (Wuppertal) auf den Affekthaushalt der französischen Klassik, um am Beispiel des Tränenreichtums und im Blick auf die spezifisch klassische Dialektik aus Sozialkontrolle und Selbstkontrolle die Andersartigkeit einer Modellierung des Weinens im Zeitalter der Empfindsamkeit zu betonen. Als maßgebliche Verweissysteme der eifrig vergossenen Tränen des 17. Jahrhunderts sah CHIHAIA die rationalistische Affektlehre mit ihrem Grundsatz der Mäßigung und die moralistische Affektlehre mit ihrer Verschränkung von Angemessenheit und Prestige sowie schließlich die religiös-mystische und die barock-galante Literatur mit ihrem Faible für Maßlosigkeit und hyperbolischer Allegorisierung an. Wenn sich das Weinen auf dieser Folie als Teil einer theatralischen Praxis mit eigener Ökonomie bestimmen lässt, der es mal um Mäßigung (Descartes) bzw. das ‚rechte Maß‘ (La Bruyère, La Rochfoucauld), ein andermal um Verausgabung (La Fontaine) getan ist, konturiert sich eine Dialektik von Rationierung und Verschwendung als Charakteristikum einer Ökonomie des Weinens in der französischen Klassik. Das Maß der Tränen orientiert sich dabei anders als im „weinenden Saeculum“ der Empfindsamkeit an repräsentiertem Gefühl, gesellschaftlicher Rolle, Situation und rhetorischer Wirkung wie CHIHAIA u.a. mit Blick auf Chateaubriands Novelle *Atala* deutlich machte, in der das Weinen als sozial egalisierendes Prinzip wirksam wird.

Einer Bruchstelle von klassischer und empfindsamer Affektökonomie galt auch Katarina REMPES (Osnabrück) Interesse, die in ihrer Analyse von Marivaux' *Le paysan parvenu* ein Zusammentreffen gegenläufiger affektiver Verfügungsregime sichtbar machte. In ihrer Untersuchung des Marivauxschen ‚roman-mémoires‘, untersuchte sie den Gefühlshaushalt des Protagonisten Jacob, dessen gesellschaftlich-ökonomischer Erfolg letztlich darauf zurückzuführen ist, dass er bei der Eroberung ihm nützlicher Frauen bestimmte Affektstrategien einsetzt. Als besonders komplex erweisen sich die affektökonomischen Denkfiguren im *Paysan Parvenu*, insofern zuwiderlaufende Prinzipien, nämlich Affektkontrolle einer- und die zeittypische Forderung nach *sincérité* andererseits, miteinander korreliert werden. Dabei bleiben die Kosten-Nutzen-Rechnungen, die den Protagonisten veranlassen, eine *sensibilité* mit Wirkungsabsicht an den Tag zu legen, intransparent und bieten keinen Anhaltspunkt, um den Grad der Aufrichtigkeit des Ich-Erzählers

oder die Authentizität seiner Gefühle bestimmen zu können. Bezogen auf die Figur des Protagonisten führen die literarisch gestalteten Affektökonomien bei Marivaux dementsprechend, wie REMPE folgerte, in ein Oszillationsfeld von Selbstgewinn und Selbstverlust. Gleichzeitig bekunden sie jene Entsubstantialisierung des Affektiven, die dazu führt, dass die Differenz wahr/falsch unterlaufen wird.

Einer weiteren Facette der Durchdringung von Affekt und Ökonomie im Zeichen des Theatralischen widmete sich Andrea GREWE (Osnabrück) mit Bezug auf Lesages *Turcaret*, Sedaines *Le philosophe sans le savoir* und Beaumarchais' *La folle journée ou Le mariage du Figaro*. Im Rekurs auf die von Fulda festgestellten Strukturhomologien zwischen Komödie und Geldwirtschaft konnte GREWE jenseits einer thematisch-motivischen Ebene insbesondere bei Beaumarchais entsprechende Äquivalenzen ausmachen, die sich mit Bezug auf die Begriffspaare Bewegung/Stabilität und Handlung/Täuschung bzw. Handel/Tausch bestimmen lassen. Während Lesages Stück, das sich satirisch mit den desaströsen Staatsfinanzen in der Spätzeit Ludwigs XIV. auseinandersetzt, monetäre und affektive Inflation miteinander korreliert und der Flüchtigkeit des Geldes die Falschheit der Gefühle zuordnet, verknüpft Sedaine moralisches Wohlverhalten und wirtschaftlichen Erfolg miteinander. Anders als seine beiden Vorgänger stellt Beaumarchais nicht Händler und Finanziers in den Mittelpunkt seiner Komödie, deren Affinität zur Geldwirtschaft vielmehr struktureller Natur ist: Die an Peripetien reiche und bewegte Handlung modelliert einen Liebeshandel als ökonomische Transaktion, die mit dem glücklichen Ende des Stücks in eine Stabilisierung überführt wird. Die Verschränkung von Begehren, Erwartung und Wert im Stück illustriert dabei zentrale marktwirtschaftliche Prinzipien wie die Interdependenz von Preis und Nachfrage und gestaltet somit eine Zurichtung der Affekte nach ökonomischen Gesichtspunkten.

Nach spezifisch narrativen Affektmodellierungen fragte Rike BOLTE (Osnabrück) anhand ihres Beitrags zur affektiven und materiellen Ökonomie in Prévosts *Manon Lescaut*, in dem die Geldsphäre ähnlich omnipräsent ist wie im zeitgenössischen Theater. Herleiten lässt sich diese Omnipräsens aus dem wirtschaftshistorischen Kontext der *Régence*, der in ein Chaos und Ruin beförderndes Kreditsystem mündet. Wie BOLTE darlegte, lässt sich die ruinöse Liebesbeziehung zwischen dem Chevalier Des Grieux und der Halbweltdame Manon als janusköpfige Figuration dieses desaströsen Kreditsystems begreifen. Dabei allegorisiert die Figur der Manon, in deren *femme*

fatale-Gestaltung sich Objektsucht und Anziehungskraft gegenseitig bedingen, insofern das kreditäre Prinzip, als das von ihr vertretene Anschaffungs- und Vergeudungssystem den Geliebten Des Grieux um den unmittelbaren Genuss der Paarliebe bringt. In diesem Sinne führt sie eben jenes Distanz-Prinzip ein, das laut Simmel der Kredit- im Gegensatz zur Naturalwirtschaft eignet. Erzählerisch befördert dieses Gefüge zwei komplementäre Narrative: zum einen ein männlich kodiertes, das den Verlust an Geld und Verstand bilanziert, und ein weiblich kodiertes, das Abundanz und Überschuss an das Affektive rückkoppelt.

Einen thematischen Schwerpunkt des zweiten Sektionsteils bildete die vielgestaltige Auseinandersetzung mit Diderot, die der Philosoph Felix HEIDENREICH (Stuttgart) mit einem Beitrag zu emotionalen Faktoren des Konsums anhand von Diderots *Regrets sur ma vieille robe de chambre ou Avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune* (1772) einleitete. Als Diderot-Effekt ist das Bemühen von Konsumenten in die Forschung eingegangen, ein stimmiges Gesamtensemble von Dingen um sich zu versammeln. Diese unendliche, weil *a priori* unlösbare Aufgabe zeigt, dass jede Konsumententscheidung weitere Konsumakte notwendig macht und sich die Saturierung durch Konsum in einen sich beständig entziehenden Horizont verschiebt. Insofern als der Konsum dazu führt, dass Erfahrungen der Nicht-Passung kompensiert werden müssen, lässt er sich auch als Form eines Emotionsmanagements verstehen. Bei Diderot erscheint Geschmack sogar als Instanz der emotionalen Terrorisierung, der Heidenreich eine zur Reduktion einladende Dingdiät gegenüberstellte. So wie Diderot im Blick auf Konsumbestrebungen das Bild eines harmonischen Gesamtzusammenhangs in Frage stellt, warf auch der Vortrag die Frage auf, ob das Streben des Bürgertums nach sozialem Aufstieg in ähnlicher Weise als ein möglicherweise gefährlicher Kohärenzdruck verstanden werden kann.

Indem Konstanze BARON (Tübingen) mit dem französischen Begriff *intérêt* einen Bezug zwischen Moral- und Gesellschaftstheorie, Kunst- und Literaturtheorie setzt, thematisierte ihr Vortrag die Frage, inwiefern sich Verbindungen zwischen Affektökonomien und Literaturtheorien herstellen lassen bzw. inwiefern Affektökonomien zwischen Literatur und Rezipient wirksam werden können. Der Begriff des Interesses impliziert ein fundamentales Bezogensein und damit eine Form der Bewegung oder Bewegtheit, die ihm nach BARON im 18. Jahrhundert einerseits das Verständnis als Affekt zuträgt und ihn andererseits in ästhetischen Schriften maßgeblich zur

Geltung kommen lässt. Während Dubos und Batteux die Grundlagen für jene komplexe Konzeption gelegt haben, erfährt der Begriff in Diderots Poetik des *conte historique* eine charakteristische, dialektische Wendung. Anders als seine Vorgänger bezieht Diderot die von der moralistischen Tradition herausgearbeiteten, ethisch-moralischen Ambivalenzen in die ästhetische Reflexion ein. *Intérêt* schillert so zwischen Eigeninteresse und Fremdbezogenheit, zwischen Utilitarismus und Altruismus. Als solcher avanciert er zum Schlüsselbegriff einer Literatur, die sich dem Leben bzw. der Praxis dynamisch verbunden fühlt und in diesem Zusammenhang sowohl die ihr vorausliegenden materiellen Bedingungen, wie etwa den Bezug zu einem Rezipienten, als auch ihre eigenen ästhetischen Qualitäten reflektiert.

Christian REIDENBACH (Bonn) ging der vielschichtigen Reflexion der Passionen bei Diderot nach. In seinem *Encyclopédie*-Artikel zum Stichwort ‚*Indifférence*‘ weist Diderot auf die Schwierigkeit hin, in der affektiven Teilnahmslosigkeit selbstsüchtige Motive von solchen der Selbsterhaltung zu unterscheiden. *Sang-froid* widersetzt sich der Zirkulation und baut den eigenen Vorteil auf den Nachteil des Nächsten. Der Vortrag führte anhand dreier Beispiele vor, wie Diderots Ökonomie der Affekte solche Strategien der Negation einsetzt und zugleich hinterfragt. Während im *Neveu de Rameau* der *sang-froid* zwar eine amoralische Praxis beschreibt, die jedoch nur im Exzess relevant wird, ist er im *Paradoxe sur le comédien* zum notwendigen ästhetischen Kalkül gewendet. Dazu wird das Beispiel einer affektiven Teilnahmslosigkeit von seiner rein ästhetischen Konsequenz entkoppelt und ethisch fruchtbar gemacht. Diderots spätere Schriften verfolgen zunehmend das Ziel, eine effiziente Selbstführung herzustellen. In der Reflexion des Intellektuellen Seneca zwischen Engagement und Rückzug und in Diderots Absage an die stoische *impassibilité* erkannte REIDENBACH den Willen des Philosophen zu einer Affektökonomie von Offenbarung und Anteilnahme, die auf ihre Eingebundenheit in die Kreisläufe des Geselligen angewiesen ist, dem Intellektuellen jedoch eine Position am gesellschaftlichen Rand zumisst. In den drei Modellfällen des Neffen als *homme-singe*, im künstlerischen Genie und im *grand homme* Seneca wird diese Ökonomie auf besonders prägnante Weise sichtbar, weil diese durch eine extreme Entfesselung des Ausdrucks bzw. die Verweigerung von Authentizität affektive Semiologien in ihrem Aussagewert zu steigern und auszureizen suchen.

Fabian SCHARF (Berlin) beschäftigte sich in seinem Beitrag zu Charles Fourier mit der gegenseitigen Durchdringung von Affekt und Ökonomie im

Denken des französischen Utopisten. Dessen Vision einer harmonischen Gemeinschaft, die sich in der Institution der *phalanstères* verwirklichen sollte, konzipiert Ökonomie und Affekt nicht als distinktive sondern vielmehr als korrelative Größen. Als allen Menschen innewohnendes Prinzip, deren soziale und ökonomische Gleichheit er – anders als die Aufklärer einige Dekaden zuvor – nicht als erstrebenswert ansieht, begreift Fourier dabei ein Gewinnstreben, das sich dem Hang zu Luxus, Reichtum und Genuss verdankt. Grundlegende Prämisse seiner Affektökonomie ist die Befreiung der Leidenschaften, die freie Entfaltung sexueller Vorlieben eingeschlossen, die automatisch den gewünschten harmonischen Gesellschaftszustand herbeiführe. Die Wirkmacht der affektökonomischen Theoreme des aufgrund seiner bisweilen skurrilen Einfälle vielfach diskreditierten Gesellschaftstheoretikers konnte SCHARF im Verweis auf verwirklichte *phalanstères* in Europa, Afrika und Amerika sowie mit Bezug auf politische Theorie und literarische Entwürfe von Balzac über Flaubert bis Zola zeigen.

In seinen Überlegungen zum Bezug von Moderne, Kapitalismus und Affektkontrolle in Flauberts *Education sentimentale* unternahm Benjamin LOY (Köln) eine Romanlektüre am Schnittpunkt von Soziologie und Literaturwissenschaft. Seine zentralen Fragestellungen richteten sich dabei zum einen auf die Bedeutung ökonomischer Faktoren und Motive für die Konzeption von Liebe und Ehe im Roman, aus der sich dessen Affektproblematik maßgeblich speist, zum anderen auf den in der Forschung bislang vernachlässigten Aspekt des Zorns. In dem Maße wie das Begehren des Protagonisten für die verheiratete Frau einesteils traditionellen Schemata, andernteils einem neue marktförmig organisierten Liebesregime folgt, führt, wie LOY im Rekurs auf Illouz und Sloterdijk zeigt, in ein Paradox: Die Begehrenserfüllung muss notwendig aufgeschoben werden, weil andernfalls der Auslöser des Begehrens, nämlich die moralische Überlegenheit der Angebeteten destruiert würde. Um sich im kapitalistischen Spiel um Geld, Liebe und Einfluss alle Optionen offen zu halten, müssen dabei gleich zwei Affekte unterdrückt werden: das Liebesbegehren und der Zorn, der seinerseits als Resultat der für die Moderne konstitutiven Vielzahl an Entscheidungsmöglichkeiten zu begreifen ist. Liebe und Zorn entpuppen sich damit als Kern einer ‚Dialektik des Begehrens‘ (Küpper), die mit LOY einen affektökonomischen Schlüssel der *Education sentimentale* darstellt.

Der Germanist Justus FETSCHER (Mannheim) befasste sich in seiner Lektüre von *Le testament* aus den *Contes de la Bécasse* mit den affektökonomischen

Implikationen der im Titel angesprochenen Lebensabschlussrechnung. Als Textsorte zugleich prospektiv und retrospektiv, weil es in Kenntnis vergangener Beziehungsgefüge und Situationen Verfügungen für die Zukunft trifft, ist das Testament in der gleichnamigen Novelle zugleich Kondensationspunkt und Peripetie der erzählten Handlung. So erweist sich die Protagonistin, die ihr Erbe zur Überraschung der Beteiligten allein dem Geliebten und dem gemeinsamen Sohn nicht aber dem untreuen Ehemann nebst ehelichen Söhnen hinterlässt, als *homo oeconomicus*, da sie ganz im Geist der vorklassischen und klassischen Ökonomie von Turgot über Ricardo bis Mill Ertrag, Überschuss und Ressourcenknappheit zueinander in Bezug setzt: Die Liebe, die Ehemann und legitime Söhne schuldig geblieben sind, wird gegen etwaige Vermögensansprüche aufgerechnet und gerät zum Nullsummenspiel, wobei die Affekttauschrechnung das vorgängige und prinzipielle Verflochtensein des Affektiven mit dem Ökonomischen bezeugt.

Der Vortrag von Andrea STAHL (Osnabrück) ging abschließend der Frage nach, wie sich aus der Konfrontation von Affekt und Ökonomie punktuell epistemologische Folgerungen ziehen lassen und welcher Erkenntnisgewinn dabei für die Literatur zu ziehen ist. Mit dem *Traité des passions* des Moralisten Vauvenargues (1746) werden Affekte im Zeichen der Produktivität gesehen, die durch die Denkfigur eines Strebens nach Perfektion begründet ist. Für Foucault steht die öffentliche Hinrichtung und Vierteilung von Robert François Damiens (1757) dagegen am Beginn einer Entwicklung, in deren Verlauf das Interesse am Kleinen und Kleinsten des Körpers zunimmt. So wie moderne Gesellschaften mit hoher Produktivität und Güterfluss soziologisch gesehen neue Organisationsprinzipien erfordern, um sich ‚dynamisieren‘ zu können, verweist das Modell der von Foucault so genannten politischen Ökonomie des Körpers strukturell auf eine zu ergänzende Ökonomisierung der Affekte. Damit verbunden ist eine Form der Verflüssigung oder auch Dynamisierung von Affekten, die die Loslösung von Gegenständen oder Objektbezügen zugunsten einer auf Entwicklung und Produktivität ausgerichteten Kraft mit sich bringt. So wandeln sich in der französischen Literatur von Marivaux über Bernardin de Saint-Pierre bis hin zu Fromentin situative Affekte zu einer beinahe flächendeckenden Affektivität, die sich schließlich zu einer erneut kontrollierten, gleichzeitig aber entleerten Affektiertheit auswächst.

Konturieren die Beiträge insgesamt ein weites Feld, das im einzelnen ganz unterschiedliche, kulturhistorisch kodierte Bezüge zwischen Affekt

und Ökonomie erkennen lässt, wie die Unterschiede zwischen Spanien und Frankreich aber auch die historisch bedingten Bruchstellen verschiedener affektiver Verfügungsregime zeigen mochten, lassen sich innerhalb des Vielgestaltigen womöglich doch zentrale Momente bzw. Tendenzen ausmachen. So weist die Zurichtung der Affekte im Zeichen des Ökonomischen in der *longue durée* offenbar Züge jener Fusion von Selbstverlust und Entsubstantialisierung des Affektiven auf, die dem „erschöpften Selbst“ im frühen 21. Jahrhundert zu eignen scheint.

Warum *Academia.edu*? Eine Gebrauchsanweisung

Jan Söffner (Köln)

ZUSAMMENFASSUNG: Dieser Beitrag stellt die Internetplattform *Academia.edu* für den Gebrauch deutschsprachiger Romanisten vor.

SCHLAGWÖRTER: *Academia.edu*; digitale Forschungsvernetzung; internationale Sichtbarkeit

Eine der angenehmeren Seiten von Internet-Communities ist, dass sie das ungehemmte Ausleben des eigenen Narzissmus in immer neue Formen gelebter Brüderlichkeit verwandelt haben. Die *akademische* Ausprägung dieser neuen Kultur scheint vielen Romanisten noch wenig bekannt zu sein, oder sie wird zumindest nicht angemessen geschätzt – was der öffentlichen und internationalen Wahrnehmung unserer Disziplin nicht unbedingt förderlich ist. Daher möchte ich eine von Studierenden bis zu Professorinnen und Professoren offenstehende Plattform im Folgenden kurz vorstellen.

Es handelt sich dabei um *Academia.edu*, und ich habe dieses Soziale Netzwerk ausgewählt, weil es den Realitäten geistes- und kulturwissenschaftlicher Fächer besser gerecht wird als sein wichtigster Konkurrent – das eher naturwissenschaftlich ausgerichtete *ResearchGate*. Letzteres steht Geisteswissenschaftlern zwar ebenfalls offen, ist aber vorwiegend auf in Online-Journals veröffentlichte Artikel konzentriert und hält nach, wie oft diese Artikel sich gegenseitig zitieren. Da der gängige Publikationsmodus deutscher Romanisten ein anderer ist, gibt meinesgleichen auf dieser Plattform ein erzwungenermaßen eher klägliches Bild ab, was nicht der Sinn einer Empfehlung sein sollte. Die europäische Plattform *iversity.org* fristet indes mit ihren ca. 600.000 Nutzern (gemessen an den ca. 25 Millionen Users von *Academia.edu* – bis zum Erscheinungsdatum dieses Aufsatzes könnten es vielleicht schon 30 Millionen sein) ein Nischendasein und ist in puncto Aufmerksamkeit, Sichtbarkeit und internationaler Vernetzung weitaus weniger lohnend.

^o Für wertvolle Hinweise im Diskussionsforum danke ich Paul Richard Blum, Simon Kroll, Steffen Schneider und Alina Timofte. Vor allem aber danke ich Kai Nonnenmacher für die Anregung, Unterstützung, Begleitung und Geduld.

Zu welchem Zweck lässt sich *Academia.edu* also nutzen? Da ich selbst vor nicht einmal fünfzehn Monaten ein vollkommen ahnungsloser Novize war, stelle ich mir einen ebensolchen als Leser dieses Textes vor und beginne bei null, d.h. beim Vergleich mit bekannten Plattformen aus dem außerakademischen Bereich. Verwenden lässt sich *Academia.edu* zunächst einmal als eine Art akademisches *LinkedIn*: Man generiert eine eigene Seite und hinterlässt dort ein Profil, stellt – wenn man möchte – einen Lebenslauf ein, und wählt ein hübsches Bild aus. Der Normalfall ist ein fröhliche Privatheit suggerierendes Foto. Aber auch selbstparodierende Grimassen sind erlaubt – oder Urlaubsfotos, auf denen der jeweilige Wissenschaftler kaum besser zu erkennen ist als Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“. Man kann auch ein nettes Stillleben hochladen oder die Fotooption leer lassen. Jedenfalls sollte man bei der Auswahl bedenken, dass diese Seite – wie eine *LinkedIn*-Seite – leicht zu ergooglen ist (das ist ja ihr Zweck); und zwar auch von künftigen Arbeitgebern.

Ebenfalls ähnlich wie bei *LinkedIn* vernetzt man sich nun mit Kollegen, indem man ihnen ‚folgt‘ und darauf hofft, dass sich dabei eine gewisse Gegenseitigkeit ergibt. Manche neuen Nutzer scheinen sich nächtelang von Profil zu Profil klicken, in dem offenkundigen Versuch, sich mit möglichst allen 25 Millionen Usern zu vernetzen. Aber man sollte – bevor man es ihnen gleich tut – bedenken, dass das Profil der eigenen Seite sowohl die Zahlen von *Followers* als auch diejenigen des eigenen *Following* anzeigt – und gibt das eigene Profil her, dass man zwar nur 6 *Followers* hat, selbst aber im Gegenzug 9.576 Akademikern folgt, dann spiegelt die Seite keine rechte Eminenz aus. Es empfiehlt sich daher, zunächst einmal Kollegen und Bekannten zu folgen, da diese das ungeschriebene Gebot der Gegenseitigkeit am willigsten befolgen werden. Um dies zu tun, bietet *Academia.edu* ein Suchfenster an, in das man Namen oder auch Forschungsfelder (dazu später) eintragen und so das Netzwerk durchsuchen kann. Die Seite wird Ihnen auch anbieten, das Adresskonto eines E-Mail-Accounts oder einer *facebook*-Adresse zu durchstöbern, was aber, vom Datenschutz her gesehen, etwas heikel ist und zudem oft auch gar nicht erst funktioniert. Sie werden fortan über jede Neuerung auf den Seiten, denen Sie folgen, informiert, und so bleiben Sie in Kontakt mit Kollegen und werden kontinuierlich aneinander erinnert – wodurch sich die Plattform auch als eine Art akademisches *Stayfriends* nutzen lässt.

In einem zweiten Schritt empfiehlt es sich, denjenigen Wissenschaftlern zu folgen, deren Arbeit man besonders schätzt, und auch in deren *Follower*-

Listen zu stöbern: Dort findet man oft leicht Wissenschaftler, deren Arbeit interessant genug ist, um ihnen zu folgen und damit den ersten Schritt zu einer breiteren Vernetzung zu tun. Auch lohnt es sich, die Seiten derjenigen Wissenschaftler anzusehen, die man findet, wenn man die eigenen Interessensgebiete durchsucht. Ergibt sich irgendwann eine gewisse Bekanntheit, werden sich umgekehrt auch interessierte Unbekannte zu den eigenen *Followers* gesellen, und so bildet sich rasch ein oft überraschend großes Netz an teils wertvollen Kontakten, die sich leicht ausbauen lassen. Es gibt dabei die Möglichkeit, anderen Nutzern Textmessages zu schicken – und haben sie einen Lebenslauf eingestellt, dann findet sich dort auch meist die E-Mail-Adresse.

Die eigentliche Stärke von *Academia.edu* gegenüber *Stayfriends* und *LinkedIn* ist aber eine andere, die wiederum eher an die akademische Variante einer Bloggerplattform wie *WordPress* erinnert. Denn man folgt den Wissenschaftlern auch auf eine ähnliche Weise, wie man einem Blog folgt, und wird darauf aufmerksam gemacht, was sie selbst auf der Plattform einstellen oder empfehlen. Bei wechselseitigem *Following* wird man zudem leicht in Diskussionsforen eingeladen, wo es sich über ihre unveröffentlichten Beiträge diskutieren lässt (natürlich kann man sie umgekehrt auch zur Diskussion über die eigenen Aufsätze einladen). Außerdem – und auch dies erinnert an *WordPress* – lässt sich ein Profil eigener Interessen und Themen erstellen. Beides ist insofern wichtig, als es einem erlaubt, auf sehr einfache Weise in den Bereichen der eigenen Forschung am Ball zu bleiben, denn schließlich wird man kontinuierlich über einen guten Teil aller neuen Veröffentlichungen in dem eigenen Interessensgebiet informiert: Ein ständig aktualisierter und personalisierter *News Feed* (zu finden unter dem „Home“-Button – s. Abb. 1) zeigt kontinuierlich an, was sich in der Community tut.

Anders als auf *WordPress* schreibt man natürlich keine Blogs, sondern postet alle möglichen wissenschaftlichen Materialien: Aufsätze, Bücher, Vorträge, Rezensionen, Buchankündigungen, Tagungsankündigungen, Calls for Papers oder auch Materialien aus eigenen Lehrveranstaltungen. Beim Hochladen dieser Beiträge wird man nach den Interessensgebieten gefragt, denen die Texte zuzuordnen sind. Das ist ein wichtiger Moment, denn hier legt man das plattforminterne Verbreitungsgebiet fest. Wer sich bloß einen kleinen Zirkel von Spezialisten als Leser vorstellen kann, hat zu wenig Phantasie, um hierbei erfolgreich zu sein: Das Interessensgebiet ‚Choderlos de Laclos‘ z.B. hat nur einen Follower. Wenn Sie sich auf dieses Interessensgebiet

beschränken, könnte es gut sein, dass dieser Forscher Ihren Aufsatz liest. Aber sonst niemand. ‚Les Liaisons dangereuses‘ hat drei Followers, ‚Laclos‘ immerhin schon zehn – aber auch das ist nicht sonderlich überzeugend. Daher sollten Sie nicht vergessen, dass Forscher aus den verschiedensten Disziplinen und aus den noch verschiedensten Gründen an Ihrem Aufsatz interessiert sein könnten. Seien Sie also ein bisschen kreativ und wählen Sie auch ‚Epistolary Literature‘ (knapp 400 Followers), ‚18th Century‘ (knapp 2.000), ‚French Literature‘ (über 10.000), wenn es passt: ‚Gender and Sexuality‘ (knapp 67.000), oder was Ihnen sonst noch einfällt: Irgendwer unter den zusammengerechnet knapp 80.000 Wissenschaftlern wird an der Fragestellung Ihres Beitrags sehr interessiert sein. (Abgesehen davon bitte ich Sie als Autor eines Aufsatzes zu den *Liaisons dangereuses* im Namen der Romanistik: Seien Sie ein Held und folgen Sie dem einsamen Laclos-Experten nach!)

Was das Copyright der eingestellten Beiträge angeht, besteht eine abgemilderte Version der einst von *Napster* oder *Pirate Bay* gepflegten Grauzone von halbgeschützten „Tauschbörsen“ – mit dem entscheidenden Unterschied nämlich, dass auf *Academia.edu* die Autoren ihre Beiträge selbst einstellen, und dass es sich dabei zudem selten um Produkte handelt, mit denen anderswo das ganz große Geld gemacht wird. Für die Frage, was man einstellen darf, ist das jeweilige Landesrecht entscheidend – maßgeblich sind die jeweiligen Autorenverträge, die man mit den Verlagen abgeschlossen hat. Als Faustregel lässt sich allerdings sagen, dass *erstens* – zur Warnung vorweg – das deutsche Recht etwas restriktiver ist als das amerikanische (wo Autoren in der Regel ihre eigenen Aufsätze recht frei für andere User von *Academia.edu* freistellen dürfen – der Verlag *Elsevier* hat diese Praxis 2013 allerdings für seine eigenen Veröffentlichungen zu unterbinden versucht); dass *zweitens* die Piratenjäger im Internet meist Wichtigeres zu tun haben und Verlage die größere Öffentlichkeit in aller Regel eher als Werbung betrachten (manche Verlage stellen ihre Zeitschriften sogar inzwischen bewusst auf eigenen *Academia.edu*-Seiten ein); dass *drittens* die Autorenverträge in den meisten Fällen nach zwei Jahren eine Online-Veröffentlichung durch den Autor erlauben; und dass man *viertens* nicht zwingend bereits veröffentlichte und also durch Copyright geschützte Aufsätze hochladen muss, sondern auch ihnen nahe kommende späte Druckfahnen als „First Draft“ verwenden kann: Gibt man diese Entwürfe dann zur Diskussion frei, bekommt man zusätzlich noch vor der endgültigen Veröffentlichung ein gutes Feedback. Stellt man indes veröffentlichte Werke oder Teile davon ein, dann ist es hilf-

reich, sie zitierfähig zu halten (d.h. Aufsätze mit kompletter bibliographischer Angabe zu versehen und Monographien mit der Verlagsseite oder auch mit Google Books bzw. einschlägigen Online-Katalogen zu verlinken). Abgesehen davon darf man sich zumindest teilweise auch getrost auf einer moralisch guten Seite fühlen – was mir in dem Moment klar wurde, als mir osteuropäische Kollegen berichteten, dass sie an ihren Heimatuniversitäten aufgrund budgetarmer Bibliotheken in Ermanglung eines *JSTOR*-Zugangs ohne *Academia.edu* inzwischen einigermmaßen aufgeschmissen wären. Wer die ersten Klicks aus Simbabwe in den eigenen „Analytics“ sieht, mag getrost denken, dass er oder sie der globalen Intellektualität ein gutes Werk getan hat.

Die „Analytics“ sind es nun, die auch dem akademischen Narzissmus die größten Dienste erweisen. Sie lassen sich für jedermann sichtbar machen und auch auf *Facebook* oder *Twitter* posten – aber in der Regel belässt man sie taktvoll im Geheimen. Die „Analytics“ halten in einer 30-Tages-Statistik die Klicks nach, die das eigene Profil und die eigenen Werke erfahren haben. Auch hat es einen gewissen Reiz, die als Weltkarte aufgemachte Länderstatistik aufzurufen und festzustellen, auf malaysisches, isländisches oder eben simbabwesches Interesse gestoßen zu sein. Spielend lässt man in der Statistik die sprichwörtlichen „Six Readers“ eines gewöhnlichen wissenschaftlichen Aufsatzes hinter sich (und so entspricht es wohl der Realität, wenn sich *Academia.edu* damit brüstet, dass auf dieser Seite eingestellte Aufsätze zu ca. 75 % häufiger zitiert werden als andere). Allerdings unterscheidet die Seite auch zwischen sporadischem Anklicken („Views“) und echtem Interesse („Downloads“); letztere Statistik ergibt naturgemäß ein etwas nüchterneres, aber meist weiterhin positives Bild.

Das Aufmerksamkeitsfeedback hilft auch zu erfahren, welche eigenen Gedanken ein Publikum finden, und welche Aufsätze gern gelesen werden. Dies kann teilweise überraschend ausfallen. Unter meinen meistgeklickten Texten befinden sich ein unveröffentlichter und zudem völlig fachfremder Aufsatz sowie eine Tagungsbesprechung, auf die ich etwas mehr als einen Nachmittag verwendet hatte. Artikel und Bücher, an denen ich Jahre gegessen habe, sind teilweise weit abgeschlagen. Das bedeutet natürlich nicht, dass Schnellschüsse generell mehr gelesen werden als Qualitätsarbeit – auch manche gut recherchierten Aufsätze finden sich unter meinen bestbesuchten und unter den weit abgeschlagenen Texten befinden sich umgekehrt auch meine essayistischen oder feuilletonistischen Versuche; als Regel lässt

sich aufstellen, dass gut geklickte Texte durchaus akademisch sind (wie der Name *Academia.edu* es ja auch verspricht). Aber man kann in den „Analytics“ immerhin (im Guten wie im Schlechten) von der Illusion geheilt werden, dass der internationale akademische Betrieb grundsätzlich nur methodisch ausgefeilte und seriös ausgereifte Arbeit zu goutieren wisse.

Aufsätze, die man schätzt, kann man mit einem „Bookmark“ versehen – also den eigenen Followers empfehlen. Das verschafft ihnen größere Aufmerksamkeit. In der Regel sind die Autoren dafür dankbar und lohnen es, indem sie auch eigene Werke anklicken oder einem sogar folgen.

Es spielt für die Klicks natürlich eine Rolle, in welcher Sprache man veröffentlicht – und hier sind, das muss leider gesagt sein, deutschsprachige Romanisten eher benachteiligt, da deutsche Aufsätze über rumänische Lyrik weniger internationale Beachtung finden, als solche, die auf Englisch oder zumindest auf Rumänisch verfasst sind. Andererseits lässt sich auch hier keine eindeutige Regel aufstellen – und vor allem ließe sich dem Problem dadurch beikommen, dass einfach mehr deutschsprachige Romanisten die Plattform nutzten: Brüderlich wechselseitiges Klicken würde hier zu einem Selbstläufer, der – über die Klickzahlen – auch für mehr internationale Sichtbarkeit sorgen dürfte.

Kurz zusammengefasst: *Academia.edu* ist eine Art akademisches *facebook*, *LinkedIn*, *WordPress* und *Stayfriends* in einem und hilft der akademischen Neugier genauso sehr wie der Vernetzung. Wen dies noch nicht überzeugt, der mag zu guter Letzt noch darauf hingewiesen werden, dass *Academia.edu* auch die Funktionen einer Online-Partnerbörse zu erfüllen scheint: jedenfalls bekam ich bisweilen (wenn auch sehr selten) *Followers* mit geradezu übertrieben hübschen Fotos, die ohne nachvollziehbare akademische Vernetzung mit einem Cocktail von Interessengebieten wie „Desire“, „Jouissance“, „Love Poetry“ und „Romanticism“ oder auch „Sexuality“, „Fetish“, „Georges Bataille“ und „Pornography“ aufwarteten und so ein offenbar bewusst zweideutig gehaltenes wissenschaftliches Interesse manifestierten. Ich fand es in diesen Fällen von Vorteil, dass man *Academia-Followers* – wie *facebook-Friends* – ablehnen kann; aber die Kontaktaufnahme sei natürlich allen gegönnt, die ein wenig Zerstreung vom intellektuellen Alltag suchen. Sie sollten bloß gewarnt sein, dass es recht leicht ist, ein Profil zu fälschen; besagte Followers dürften aus dem Stoff sein, aus dem auch die Phishing-Träume sind.

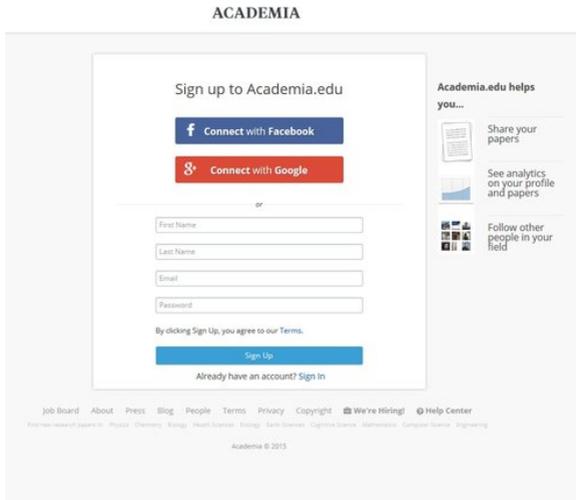


Abb. 1: Anmeldung bei *Academia.edu*, Zugr. am 21.09.2015

Damit komme ich zu den ersten Schritten für diejenigen, die ich vielleicht neugierig gemacht habe. Die Anmeldung ist kostenlos. Man ruft die Seite www.academia.edu und wählt den „Sign In“-Button (s. Screenshot 1). Daraufhin gibt man die eigene Mailadresse und ein Passwort ein, bestätigt es und wird gebeten, die akademische Affiliation anzugeben – d.h. unter den auf der Seite schon vertretenen Universitäten (und deren Fakultäten oder Instituten) auszuwählen oder auch eine neue Institution einzugeben. Wer keine solche Affiliation hat oder sie ungenannt belassen möchte, kann sich aber auch als freier Akademiker, d.h. „Independent“ anmelden.

Von nun an kann man ein eigenes Profil erstellen. Wie dies in meinem Fall aussieht, ist auf Screenshot 2 zu sehen. Mein Profil¹ würde ich zwar nicht unbedingt in jeder Hinsicht für vorbildlich halten (zu viele Interessensgebiete, zu viel „Following“ gemessen an den „Followers“, kein ideales Foto) – aber ich wollte auch keinen Bekannten als den exemplarischen *Academia.edu*-Nutzer vorstellen, da die *Community* viel zu breit gefächert ist, um Vorbilder für allgemeingültig zu erklären. In der oberen Leiste sind die wichtigsten Funktionen untergebracht: Eine Glocke für die Benachrichtigungen, der „Home“-Button, wo der *News-Feed* zu finden ist, dann die „Analytics“, die „Sessions“ (d.h. die aktuellen Diskussionsforen, für die ich mich ange-

¹ <https://uni-koeln.academia.edu/JanSöffner>, Zugr. am 21.09.2015.

ACADEMIA Search...

HOME ANALYTICS SESSIONS UPLOAD PAPERS

Jan Söffner
 Universität zu Köln · Romanisches Seminar · Faculty Member · Comparative Literature +72
 114 Followers · 242 Following · 5 Co-authors · 2,400 Total Views · top 4%

UPLOAD EDIT

ALL · CV · 30 PAPERS · 3 BOOKS · 2 EDITED VOLUMES · 3 REVIEWS · 4 ESSAYS · MORE ▾

PAPERS

„Thinking Images. Enactively“, forthcoming in: *Denkbilder/Thinking Images*, eds. Dietrich Boshung/Günter Blamberger, Munich: Fink 2015 (First Draft)
 Download · 223 · Edit

Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige und JS: "Einleitung" zu Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung - Theorie und Praxis im Dialog, Fink: Paderborn 2015
 Download · 7 · Edit

Der Schmerz der Sünde – Überlegungen zu Recht und Gerechtigkeit in Dantes Commedia und Boccaccios Decameron, forthcoming in Pia Doering and Caroline Emmelius (ed.): *Rechtsnovellen*.

Abb. 2: Eigenes Forscherprofil bei *Academia.edu*, Zugr. am 21.09.2015

meldet habe), dann der Button, über den ich neue Beiträge einstellen kann, und schließlich ein Miniaturfoto, wo ich mich ein- und ausloggen, mein eigenes Profil ansehen oder auch Kollegen einladen kann. Im Hauptmenü weiter unten ist rechts neben dem Foto zunächst meine Affiliation zu sehen, dann mein Status und schließlich meine Interessengebiete; darunter befinden sich „Followers“, „Following“, „Co-Authors“ und „Total Views“, und schließlich die Anzahl und Art meiner eingestellten Veröffentlichungen.

Da die Maske weitgehend selbsterklärend ist, belasse ich es bei dieser kurzen Darstellung. Selbstverständlich habe ich ihn zum Veröffentlichungszeitpunkt längst hochgeladen. Er wurde (oder wird?) unter: <https://www.academia.edu/s/3e357b7046?source=link> diskutiert. Möge diese Anleitung der internationalen Sichtbarkeit der deutschsprachigen Romanistik dienen.

Anhang

Abbildungsverzeichnis.	589
Verfasser- und Schlagwortindex	591

Abbildungsverzeichnis

Cómo sobrevivir y hacer cine en tiempos de escasez	61
1 Tabla de madera en el departamento de Flavia	65
2 Ana/Ginette contando su dinero después del “acto” de filmación	66
3 Ana/Ginette expuesta a la cámara	67
4 Ana/Ginette como objeto de la mirada doble	69
5 La escena de violación de Ginette por el diplomático europeo	70
6 Ana y Flavia ante el acuario	71
7 Los delfines: contramirada, vigilancia y escopofilia	72
8 Ana y Vergara manipulando la realidad.	76
9 Ana encuadrando a los turistas extranjeros	78
10 Flavia enseña un ojo de vidrio a Ana	79
Vom Kreisverkehr zum Karussell: Nicht-Orte als komische Spielräume bei Jacques Tati	301
1 Das <i>terrain vague</i> hinter dem Nicht-Ort in COURS DU SOIR (27:17)	306
2 Negierte Ortsspezifität in PLAYTIME (03:19).	308
3 Virtuelles Lokalkolorit in PLAYTIME (32:36)	309
4 Der momentane Rotlichtbezirk in PLAYTIME (41:05)	311
5 Der Nimbus des belebten Drugstore in PLAYTIME (1:52:28)	312
6 Das Flugverkehrs-karussell in PLAYTIME (1:59:20).	313
7 Das Bürstenkarussell in PLAYTIME (1:59:04)	314
8 Das Kreisverkehrs-karussell in PLAYTIME (1:59:55)	315
9 Die Autowerkstatt als Fahrgeschäft in PLAYTIME (2:01:15)	316
10 Das Karussell neben dem Kino in JOUR DE FÊTE (33:57)	317
Gemma Boverly	319
1 Liebesgott Cupido in GEMMA BOVERLY (54:16)	321
Warum <i>Academia.edu</i> ? Eine Gebrauchsanweisung	579
1 Anmeldung bei <i>Academia.edu</i> , Zugr. am 21.09.2015	585
2 Eigenes Forscherprofil bei <i>Academia.edu</i> , Zugr. am 21.09.2015	586

Verfasser- und Schlagwortindex

A

A la recherche du temps perdu, 275
 Academia.edu, 579
 Ackermann, Kathrin, 453
 Ästhetik, 507
 Affekt, 567
 Affektökonomien, 567
 Afrikabild, 413
 Aira, César, 467
 Amila, Jean, 261
 Arbeitsbedingungen, 357
 Aridjis, Homero, 467
 Arredondo, Enrique, 37
 Asholt, Wolfgang, 119
 Aufklärung, 559
 Autobiographie, 37
 Autoreflexivität, 61
 Avantgarde, 219

B

Balzac, Honoré de, 243, 261, 275
 Baron de Charlus, 275
 Belgien, 219
 Bellatin, Mario, 467
 Ben Jelloun, Tahar, 201
 Bender, Niklas, 423
 Berlusconi, Silvio, 453
 Bernard, Monique, 375
 Bildung, 395
 Bolaño, Roberto, 467
 Brehmer, Thomas, 445
 Buarque, Chico, 467
 Buchstruktur, 435
 Bürgel, Matthias, 325

C

Cara, Marchetto, 441
 Carrère, Emmanuel, 171
 Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 535

D

Daoud, Kamel, 171
 Deportation, 493
 Desaster von Annual, 457
 Deutsche Gesellschaft zur Erforschung der
 Aufklärung (DGEJ), 559
 deutsch-französische Beziehungen, 375, 499
 deutsch-italienischer Vergleich, 477
 Didaktik, 477
 Diego, Eliseo, 37
 Digital Humanities, 539
 digitale Forschungsvernetzung, 579
 Diversitäten der Romanistik, 539
 Díaz Torres, Daniel, 61
 Drama, 429
 Duany, Jorge, 85
 D’Rivera, Paquito, 37

E

Eggert, Elmar, 535
 Eltit, Diamela, 467
 Emma Bovary, 319
 Enard, Mathias, 201
 Erinnerungskultur, 477
 Erinnerungsliteratur, 37, 493
 Erotische Literatur, 219
 Erster Weltkrieg, 445, 517
 Erzählung, 101
 Ethical Turn, 539
 Ethos, 423
 Europa, 325
 Europa – Politisches Projekt und kulturelle
 Tradition, 325
 Exil, 91
 Exilkubaner, 85

F

Fachgeschichte, 375, 387
 Fachkräftemangel, 335
 Feijóo, Samuel, 37

Fernsehen, 453
 Film, 319, 413
 Filmkomödie, 413
 Filmwissenschaft, 301
 Flaubert, Gustave, 319
 Fleischmann, Stephanie, 457
 Fontaine, Anne, 319
 Form, 423
 Frankophone Literatur, 201
 Frankreich, 567
 Französischunterricht, 395
 Fritz Thyssen Stiftung, 325
 Frottola, 441
 Fuquet, Alberto, 467
 Futurismus, 445

G

Gattungsgeschichte, 429
 Gedächtnis, 483
 Geldtransfer, 85
 Gemma Boveri, 319
 Gender Studies, 539
 Genschow, Karen, 61
 Georis, Christophe, 435
 Geschichte, 477
 Globaler Roman, 467
 Globalisierung, 467, 539
 Gremels, Andrea, 23, 91
 Grosse, Max, 423
 Grunewald, Michel, 499
 Guillén, Nicolás, 37

H

Halen, Pierre, 219
 Hildt, Moritz, 325
 historische Narratologie, 559
 Hochqualifizierte, 335
 Höffe, Otfried, 325
 Hofmusik, 441
 Houellebecq, Michel, 119, 137, 171
 Hoyos, Héctor, 467
 Huberty, Maren, 507
 Huysmans, Joris Karl, 171

I

Illegale Immigration, 201
 Illusions perdues, 243

indische Migranten, 357
 Inszenierung, 507
 internationale Sichtbarkeit, 579
 Intertextualität, 507
 Islam, 119
 Italien, 357, 413, 445, 453, 477
 italienisches Theater, 429
 Italienischunterricht, 413

J

jineterismo, 61
 Jubiläumsfeier, 535
 Junkerjürgen, Ralf, 335

K

Kablitz, Andreas, 325
 Kalter Krieg, 23
 Kasper, Judith, 483
 Katastrophe, 483
 Katholizismus, 171
 Klinkert, Thomas, 483
 Komik, 301
 Komorowska, Agnieszka, 137
 Kompetenzorientierung, 395
 Kontaktbereich, 61
 Konversion, 171
 Konzentrationslager, 493
 Koproduktion, 61
 Kriminalroman, 261
 Kuba, 23, 37, 61, 85, 91, 101
 kubanische Autobiographie des 20. Jh., 37
 kubanische Diaspora, 85, 91, 101
 kubanische Lyrik des 19. und 20. Jh., 91
 kubanischer Film, 61
 kubanischer Literaturkanon, 91
 Kultureller Wandel, 23
 Kulturkampf, 171
 Kulturmittler, 375
 Kuon, Peter, 477, 493

L

La película de Ana, 61
 Landwirtschaft, 357
 Latein, 539
 Latina, 357
 Lehnert, Joris, 499
 Leopold, Stephan, 275

Literaturkritik, 137
 Literaturunterricht, 395
 Lüsebrink, Hans-Jürgen, 499

M

Madrigale, 435
 Mantova, 441
 Marcowitz, Reiner, 499
 Marokko, 457
 Martínez, Raúl, 37
 Massonnaud, Dominique, 243
 Mattusch, Michèle, 507
 Mauthausen, 493
 Medialität, 507
 Medien, 507
 Mehlretter, Florian, 441
 Meine, Sabine, 441
 Melchior, Luca, 387
 Metafiktionalität, 61
 metaleptische Lektüre, 275
 Michler, Christine, 413
 Migration, 201, 335
 Miniero, Luca, 413
 Monteverdi, Claudio, 435
 Moog-Grünewald, Maria, 423
 Mücke, Johannes, 387

N

Nationalsozialismus, 493
 Navarrete, William, 101
 NDiaye, Marie, 201
 Nebrig, Alexander, 423
 Nelting, David, 429
 Neue Kriege, 7
 neue Reifeprüfung, 395
 Neuhofer, Monika, 395
 Nicht-Orte, 301
 Nitsch, Wolfram, 301
 Nonnenmacher, Kai, 7, 171
 Nord-Süd-Konflikt, 413
 Nougé, Paul, 219

O

Oesterle, Günther, 483
 österreichische Matura, 395
 Omizzolo, Marco, 357
 Otero, Lisandro, 37

P

Padilla, Heberto, 37
 Padilla, Ignacio, 467
 Paris, 101
 Parodie, 319
 Pérez-Hernández, Reinier, 37
 Perspektiven der Romanistik, 539
 Philologie, 387
 poesia per musica, 441
 Poesie, 91
 poetische Gattungen, 441
 Pogolotti, Graziella, 37
 Pogolotti, Marcelo, 37
 Political Correctness, 119
 Politik, 453
 Postcolonial Studies, 201, 539
 posture, 137
 Proust, Marcel, 275
 Punjab, 357
 Puschner, Uwe, 499

R

Raumtheorie, 301
 réécriture, 435
 Reidenbach, Christian, 559
 Religion, 171
 Renaissance, 441
 Rezension, 423, 429, 435, 441, 445, 457, 467, 483,
 493, 499, 507
 Rezeption, 137
 Romanische Studien, 7
 Romanistik, 387
 Rumänien, 507

S

Sansal, Boualem, 171, 201
 Schaulust, 61
 Schiltz, Katelijne, 435
 Schlünder, Susanne, 567
 Schneider, Steffen, 423
 Schnittstelle, 387
 Schwägerl-Melchior, Verena, 387
 Schyns, Désirée, 201
 Selbständigkeit, 85
 Sellami, Samir, 467
 Semiotik, 507
 Sertl, Brigitte, 445

Shoah, 477
Simmonds, Posy, 319
Söffner, Jan, 579
Soumission, 119, 137, 171
Spanien, 335, 567
spanischer Kolonialismus, 457
spanisch-marrokanischer Rifkrieg, 457
Spatial Turn, 539
Splendeurs et misères des courtisanes, 275
Stahl, Andrea, 567
Stancu, Valeriu, 507
Surrealismus, 219

T

Tagungsbericht, 375, 387, 559, 567
Tati, Jacques, 301
Terminus Iéna, 261
Terrorismus, 7, 119
Teuber, Bernhard, 539
Theatergeschichte, 429
Tragödie, 423
Transformationsprozesse, 507
Trauma, 483
Treskow, Isabella von, 493
Tschilschke, Christian von, 457

U

Une ténébreuse affaire, 261
Universität Göttingen, 375
USA, 85
US-amerikanisch-kubanische Beziehungen,
23, 85

V

Vallejo, Fernando, 467
Vanoncini, André, 261
Villalta, Gian Mario, 517
Villers, Charles de, 375
Vinken, Barbara, 319
Vogel, Christina, 507
Volpi, Jorge, 467

W

Weltliteratur, 467
Willkommenskultur, 335
Wissensproduktion, 499

Z

Zanzotto, Andrea, 517
Zeugnisliteratur, 493
Zibaldone, 445