

Beate Kern,
Jennifer Roger,
Stefan Serafin,
Anna Ch. Thode (edd.)

(Un-)Sichtbarkeiten

Beiträge zum XXXI. Forum Junge
Romanistik in Rostock (5.–7. März 2015)



Forum Junge Romanistik 22

**Herausgegeben von
Marina Ortrud Hertrampf
und Harald Völker**

SICHTBARKEITEN
UNSICHTBARKEITEN
SICHTBARKEITEN
UNSICHTBARKEITEN
SICHTBARKEITEN
UNSICHTBARKEITEN
SICHTBARKEITEN
UNSICHTBARKEITEN
SICHTBARKEITEN
UNSICHTBARKEITEN
SICHTBARKEITEN
UNSICHTBARKEITEN
SICHTBARKEITEN
UNSICHTBARKEITEN
SICHTBARKEITEN
UNSICHTBARKEITEN
SICHTBARKEITEN
UNSICHTBARKEITEN
SICHTBARKEITEN
UNSICHTBARKEITEN

(UN)SICHTBARKEITEN

XXXI. FORUM JUNGE ROMANISTIK

ROSTOCK

5.-7. MÄRZ 2015

www.fjr2015.uni-rostock.de



Beate Kern,
Jennifer Roger,
Stefan Serafin,
Anna Ch. Thode (edd.)

(Un-)Sichtbarkeiten

Beiträge zum XXXI. Forum Junge
Romanistik in Rostock (5.–7. März 2015)



AVM.edition

Die HerausgeberInnen lehren und forschen am Institut für Romanistik der Universität Rostock. Beate Kern und Stefan Serafin sind Wissenschaftliche Mitarbeiter am Lehrstuhl für Romanische Sprachwissenschaft.

Jennifer Roger war von 2011 bis einschließlich 2016 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Französische und Italienische Literaturwissenschaft.

Anna Ch. Thode war von 2010 bis 2015 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Französische und Italienische Literaturwissenschaft.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München 2017
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung: © Ina Meillan

Dieses Werk ist als Open-Access-Publikation unter einer Creative Commons-Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International lizenziert und unter dem DOI 10.23780/9783960910107 abzurufen. Jede Verwertung außerhalb dieser Lizenz bedarf der schriftlichen Genehmigung durch den Verlag. Die Lizenzen sind einsehbar unter <https://creativecommons.org/licenses/>

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Herausgeber, Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-010-7
ISBN (Print) 978-3-95477-057-1
ISSN 2194-959X

Verlagsverzeichnis schickt gern:
AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München

www.avm-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Danksagung 9

Beate Kern, Jennifer Roger, Stefan Serafin, Anna Ch. Thode
(Un-)Sichtbarkeiten – Einleitung 11

I. Blick in den Raum

Christoph Behrens
(Un-)Sichtbare Berge besteigen. Petrarcas *Mont Ventoux* und
Lamartines *Parnasse* 27

Albert Göschl
Architektur der (Un-)Sichtbarkeit in der utopischen Literatur Italiens
am Beispiel Paolo Mantegazzas *L'anno 3000* (1897) 39

Cindy Heine
Schreibweisen des (un-)sichtbaren Raums 53

II. (Un-)Sichtbarkeit von Prozessen und Entwicklungen

Karin Schulz
Le tour du kaléidoscope oder die Visualisierung des Unsichtbaren.
Gesellschaftliche Wandlungsprozesse bei Marcel Proust 69

Nina Linkel
Intermedialität als Ästhetik der Verschlüsselung im Film.
(Un-)Sichtbarkeiten topophober Diskurse in *Medianeras* (2011) 83

Anja Mitschke
Der (un-)sichtbare Einfluss von Sprachkontakt auf
Wortbildungsverfahren im französisch-italienischen Vergleich 95

III. Literarisch-mediale Verfahren der (Un-)Sichtbarmachung

Julius Goldmann
Literarische Strategien der Visualisierung –
Der Erste Weltkrieg bei Carlo Emilio Gadda 113

| | |
|--|-----|
| <i>Frederik Kiparski</i> | |
| Zur (Un-)Sichtbarkeit von Körper und Medium in Samuel Becketts <i>Breath/Souffle</i> | 125 |
| <i>Jana Nürnberger</i> | |
| Flüchtigkeit und fotografische Schreibweisen bei Charles Baudelaire und Éric Sarner | 137 |
| <i>Kai Schöpe</i> | |
| Schleier, Wolke und Gewand: Semantiken der Verhüllung und Verkleidung antiker Texte | 149 |
| IV. Unsichtbar durch Zensur | |
| <i>Stefan Serafin</i> | |
| <i>De los que facen pecado de luxuria contra natura</i> – Semantisch-lexikografische (Un-)Sichtbarkeit des <i>sodomita</i> | 165 |
| <i>Emanuele Ventura</i> | |
| Übersetzungsstrategien in den italienischen Versionen des Aristophanes: Euphemismen, Zensur und Verschwinden der <i>vis comica</i> | 181 |
| <i>Giuseppe Zarra</i> | |
| Eufemismo e disfemismo nelle traduzioni italiane della sesta satira di Giovenale | 199 |
| <i>Minerva Peinador Pérez</i> | |
| Invisibilización legitimada: Censura en la España del siglo XXI | 215 |
| V. (Un-)Sichtbare soziale Gruppen und sprachliche Akteure | |
| <i>Mariella Costa</i> | |
| Wolfsburg e la sua visibile italianità | 233 |
| <i>Philippe Moser</i> | |
| Visibilité et invisibilité dans les paysages linguistiques de villes plurilingues | 251 |
| <i>Jannis Harjus</i> | |
| La visibilidad de las hablas andaluzas occidentales en los <i>linguistic landscapes</i> de Jerez de la Frontera (provincia de Cádiz) | 269 |

Stéphane Hardy

Wenn Geheimes sichtbar wird: Die Geheimsprache *louchéberm*
und ihre Enthüllung im Internet 285

Kristin Ostendorf

Sichtbar werdende Minderheit in Lateinamerika: Wandlungsprozess
von Spracheinstellungen und -gewohnheiten der spanischsprachigen
Mennoniten in Paraguay und Bolivien 299

Anna-Susan Franke

« Alors regardez cette réalité que vous refusez tant de voir ! » –
Argumentieren mit Sinnesverben im politischen Diskurs
zum *Mariage pour tous* 313

VI. (Un-)Sichtbarmachung individueller Identitäten und kollektiver Diskurse

Anna Isabell Wörsdörfer

(Un-)Sichtbarkeiten in der ritterlich-höfischen Welt:
Chrétien de Troyes: *Yvain* (~1180), Baculard: *Sargines* (1772),
Zink: *Déodat ou la transparence* (2002) 331

Burglinde Hagert

Zwischen Zugehörigkeit und Abgrenzung: Jüdisch-italienische
Männlichkeiten im frühen Novecento 343

Marita Rainsborough

(Un-)Sichtbarkeiten. Ästhetik des Verschwindens und Geschichte
des Unsichtbaren in den Romanen *O Vendedor de Passados* und
Teoria Geral do Esquecimento von José Eduardo Agualusa 357

Sandra Hettmann

„¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede
ofrecer a la mujer que ama?“ Zur (Un-)Sichtbarkeit von
Männlichkeitskonstruktionen in Cristina Peri Rossis
La nave de los locos (1984): Eine queer-feministische Relektüre 371

Kerstin Kloster

Le désir, « vrai moteur de l'histoire » – Sexualité et pouvoir dans
La Chair du maître de Dany Laferrière et *Vers le sud* de Laurent Cantet 385

Christian Koch

Sprachliche Kompetenzen romanisch-polyglotter Sprecher
empirisch sichtbar machen

399

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

413

Index nominum

421

Index rerum

425

Danksagung

An dieser Stelle möchten wir uns ganz herzlich bei allen Unterstützern und Förderern bedanken, ohne die das 31. Forum Junge Romanistik (Rostock, 5.–7. März 2015) und der vorliegende Tagungsband nicht möglich gewesen wären.

An erster Stelle sind die großzügigen Spenden der romanistischen Fachverbände (Deutscher Romanistenverband, Deutscher Hispanistenverband, Frankoromanistenverband, Deutscher Italianistenverband, Deutscher Lusitanistenverband, Deutscher Katalanistenverband) zu nennen. Außerdem danken wir der Graduiertenakademie und dem Department Wissen – Kultur – Transformation der Universität Rostock für die erhaltene Förderung. Unterstützung aus dem hohen Norden wurde uns außerdem von der Gesellschaft der Förderer der Universität Rostock, dem Fachschaftsrat der Romanistik der Universität Rostock und dem Institut franco-allemand Rostock zuteil. Außerdem konnten wir Sponsoren gewinnen (Akademische Verlagsgemeinschaft München, Peter Lang Verlag, Klett Verlag, Frank & Timme, Universitätsverlag Winter, Contactlinsencentrum Maxam Rostock, Aida Cruises), die zur Finanzierung beigetragen haben.

Ganz besonders gebührt der Dank den vielen helfenden Händen, die sich an der Planung, der Vorbereitung und der Durchführung der Tagung beteiligt und dadurch das Forum Junge Romanistik 2015 zu einem fruchtbaren Ort des Austauschs und der Begegnung gemacht haben. Das Forum Junge Romanistik 2015 in Rostock zu organisieren war für das Team, zu dem neben den Herausgebern auch Christoph Behrens, Fanny Romoth, Joris Lehnert, Juliane Ebert, Minerva Peinador Pérez und Susana García Rodríguez gehörten, eine spannende gemeinsame Erfahrung, die in schöner Erinnerung geblieben ist. Umso mehr freuen wir uns, nun das sichtbare Ergebnis in Form des Tagungsbandes in den Händen zu halten.

Ein herzliches Dankeschön möchten wir auch den Reihenherausgebern und den Gutachtern aussprechen, die die Entstehung dieses Bandes begleitet und durch viele konstruktive Anmerkungen zu seiner Qualität beigetragen haben. Außerdem danken wir dem AVM-Verlag für die kompetente Betreuung der Publikation.

Und nicht zuletzt gilt unser Dank den Tagungsbesuchern und den Beiträgern dieses Bandes für die vielen anregenden Momente und die engagierte Zusammenarbeit.

Rostock, den 24. Juni 2016

Beate Kern, Jennifer Roger, Stefan Serafin, Anna Ch. Thode

Beate Kern, Jennifer Roger, Stefan Serafin, Anna Ch. Thode

(Un-)Sichtbarkeiten – Einleitung

Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge des 31. Forums Junge Romanistik (Rostock, 5.–7. März 2015) entspringen traditionsgemäß u. a. den drei Disziplinen der Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaft. Das übergeordnete Konzept der (Un-)Sichtbarkeiten soll zum einen in seiner interdisziplinären Anwendbarkeit und zum anderen in romanistisch differenzierter Sicht, d. h. als (*in-*)*visibilité*, (*in-*)*visibilidad*, (*in-*)*visibilità* und (*in-*)*visibilidade* in den Blick genommen werden. Dementsprechend enthält der Band insbesondere Beiträge zum Französischen, Spanischen, Italienischen und auch einen Aufsatz zum Portugiesischen.

Begriffsbestimmung: Die Vielschichtigkeit von (Un-)Sichtbarkeiten

Die Einheit und die Vielfalt, die die Beiträge zugleich aufweisen, werden schnell nachvollziehbar, wenn man versucht, sich dem Begriff der (Un-)Sichtbarkeit anhand von Definitionen aus verschiedenen Wörterbüchern der romanischen Sprachen anzunähern.¹

Zunächst liegt die Verwandtschaft zwischen den einzelsprachlichen Begriffen, zurückgehend auf lat. VISIBILE bzw. VIDERE, auf der Hand, weswegen es auch nicht verwundert, dass sich die Kernbestandteile der einzelnen Definitionen sehr ähnlich sind: So beschreibt der *Petit Robert* *visibilité* als „[c]aractère de ce qui est perceptible par la vue, sensible à l’œil humain“ und nimmt damit direkt Bezug auf das menschliche (Nicht-)Sehen. Auf diesen Aspekt greifen auch die Definitionen zu den entsprechenden, meist ausführlicher charakterisierten Adjektiven zurück. So liest man zu frz./sp. (*in-*)*visible*: „[q]ui peut être vu, qui est actuellement perceptible par la vue“ (*Petit Robert*), „[...] qui échappe à la vue“ (*Petit Robert*), „[q]ue se puede ver“, „[q]ue no puede ser visto“ (*Dicciona-*

1 Im Folgenden wird insbesondere auf Definitionen aus Wörterbüchern zum Französischen, Spanischen und Italienischen Bezug genommen, da die Mehrheit der Beiträge sich auf diese Sprachen bezieht. Es handelt sich um den *Petit Robert*, das *Diccionario de la lengua española* der Real Academia, das *Diccionario de uso del español* und den *Zingarelli*. Die jeweiligen Definitionen sind s. v. (*in-*)*visible*/*(in-)visibilité*, (*in-*)*visible*/*(in-)visibilidad*, (*in-*)*visibile*/*(in-)visibilità* zu finden.

rio de la lengua española der *Real Academia*). Im italienischen Wörterbuch *Lo Zingarelli* wird am deutlichsten auf die physischen Bedingungen der *visibilità* abgestellt: „Proprietà delle radiazioni luminose di lunghezza d'onda compresa fra 0,4 o 0,8 μm di essere rivelate dall'occhio | Proprietà fisica degli oggetti di riflettere o assorbire la luce, rendendo possibile la visione.“

Von dieser konkreten Bedeutung ausgehend enthalten alle Wörterbücher als weitere Gemeinsamkeit in den an zweiter oder dritter Stelle stehenden Bedeutungsangaben Hinweise darauf, dass sich die Wortfamilie auch im übertragenen bzw. generalisierenden Sinne auf die Wahrnehmbarkeit im Allgemeinen beziehen kann: *Visible* kann nach dem *Petit Robert* auch etwas sein, das sich als „sensible ou rendu sensible aux sens“ darstellt, das spanische Pendant wird im *Diccionario de uso del español* auch allgemein als „[c]laro, fácilmente perceptible o evidente“ dargestellt. Ebenso führt der *Zingarelli* für *visibilità* die figurative Nuance „[...] fatto di essere ben noto, palese, appariscente“ an.

Entsprechend dieser beiden in allen Wörterbüchern festzustellenden Bedeutungskomponenten findet man auch unter den Beiträgen zum vorliegenden Tagungsband einerseits solche, die tatsächlich von der konkreten (Un-)Sichtbarkeit für das Auge ausgehen und ggf. weitere Schlüsse auf die Wahrnehmbarkeit im Allgemeinen ziehen, wie es z. B. bei den Beiträgen aus dem Spektrum der *Linguistic-Landscape*-Forschung oder zur literarischen Konstitution von Innenräumen und der Semantisierung von Städtearchitekturen der Fall ist. Viele der Beiträge referieren andererseits von vornherein auf die abstrakte Konzeption des Begriffs.

Zusätzlich zu dieser gemeinsamen Basis, die die konkrete visuelle (Un-)Sichtbarkeit und eine abstrakte Öffnung zur allgemeinen Wahrnehmbarkeit umfasst, finden sich in den verschiedenen Wörterbüchern mehr oder weniger stark hervorgehobene zusätzliche Aspekte und Nuancen. Diese zeichnen die verschiedenen Interpretationen bzw. Schwerpunktlegungen im Verständnis des Begriffs (*Un-)Sichtbarkeit*, die in den einzelnen Aufsätzen dieses Bandes auftauchen, zum Teil schon vor.

So weist das Adverb „actuellement“ in der bereits angeführten Definition zu *visible* („[q]ui peut être vu, qui est actuellement perceptible par la vue“, *Petit Robert*) darauf hin, dass Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit keine stabilen Zustände sein müssen, sondern sich auch verändern oder verändert werden können. Diese Sichtweise wird u. a. in einer Reihe von Beiträgen aufgegriffen, die sich mit literarisch-medialen Verfahren der (Un-)Sichtbarmachung auseinandersetzen. Mit der angesprochenen Prozesshaftigkeit und Zustandsänderung geht zudem offensichtlich auch einher, dass sich Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht ausschließlich als Pole gegenüberstehen. Das Begriffspaar bildet also keine

strikte Dichotomie, sondern ist eher als eine Art Kontinuum zu sehen, das viele Leerstellen eröffnen kann. Dies lässt auch die Unterbedeutung „[g]rado de ella [de la visibilidad]“ im Eintrag des *Diccionario de uso del español* zu *visibilidad* erahnen.

Eine andere Perspektive offenbart sich in weiteren Bedeutungsangaben des *Petit Robert* und des *Diccionario de la lengua española* der *Real Academia* zu frz. bzw. sp. *invisible*. Mit den Formulierungen „[q]ui se dérobe aux regards, qui ne veut pas être vu [...]“ und „[q]ue rehúye ser visto“ (Herv. d. Verf.) rückt in den Vordergrund, dass die (Un-)Sichtbarkeit von demjenigen gewünscht sein kann, der nicht gesehen werden möchte. Dieser Aspekt, ebenso wie der mögliche Wandel dieser Haltung im Laufe der Zeit, wird dem Leser des Bandes dann begegnen, wenn es um die (Un-)Sichtbarkeit von Gruppen wie den Mennoniten in Lateinamerika oder der durch eine Geheimsprache verbundenen Metzgerszunft in Frankreich und Paris geht. Umgekehrt kann es sich jedoch auch um eine unerwünschte Unsichtbarkeit handeln, dann beispielsweise, wenn diese als synonym zu „[i]nsignificante“ (*Diccionario de uso del español*, s. v. *invisible*) zu verstehen ist und mit mangelnder Anerkennung, z. B. bestimmter Identitäten, einhergeht. Dies wird im vorliegenden Band u. a. in Artikeln zur literarischen Darstellung von Machtverhältnissen im postkolonialen Kontext oder zur Konstitution von Geschlechteridentitäten thematisiert.

Um eine unerwünschte, erzwungene Unsichtbarmachung handelt es sich gerade dann, wenn eine dritte Instanz bestimmt, was sichtbar sein darf und was unsichtbar bleiben soll. Diese Komponente schwingt im *Zingarelli* in der letzten angegebenen Bedeutungsvariante zu *visibile* mit: „[c]he è lecito vedere, spec. in quanto non vietato da motivi di ordine morale“. Im Umkehrschluss zu dieser Definition kann gefolgert werden, dass Unsichtbarkeit auch durch Verbote herbeigeführt werden kann, was u. a. den Gedanken an Zensur nahelegt, der ebenfalls in einer Reihe von Beiträgen aufgegriffen wird.

(Un-)Sichtbarkeit als politisch-gesellschaftliches und kulturelles Konstrukt

Gerade die letztgenannten in den Wörterbuchdefinitionen zu erkennenden Bedeutungsfacetten der unerwünschten bzw. erzwungenen (Un-)Sichtbarkeit weisen deutlich auf die politisch-gesellschaftliche Dimension hin, die das Begriffspaar entfalten kann. Da die sich hierzu ergebenden Fragen für viele der Untersuchungen dieses Bandes der Ausgangspunkt waren und schließlich zu fruchtbaren Überschneidungen zwischen den Beiträgen geführt haben, soll im Folgenden näher auf diesen Aspekt eingegangen werden.

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit können als universelle Begriffe verstanden werden, die in jedem Bereich von Interaktion relevant sind. Die Begriffe der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit mögen zunächst als ein binäres Konzept erscheinen, da ein Gegenstand oder ein immaterieller Sachverhalt nicht sichtbar und unsichtbar zugleich sein kann. Insbesondere die Perzeption von etwas als sichtbar oder unsichtbar kann jedoch zwischen Subjekten ebenso variieren wie die Möglichkeiten von Einzelnen, Gruppen oder Institutionen, über die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zu entscheiden. Folglich handelt es sich, wie bereits oben angesprochen, nicht um statische Pole, sondern um wandelbare Attribute. Dieser zum Teil ambivalente Charakter wird auch in der hier verwendeten Schreibweise (*Un-*)Sichtbarkeit zum Ausdruck gebracht.

Zunächst steht die Frage, wie und mit welcher Absicht Prozesse des (Un-)Sichtbarmachens zu einem solchen Wandel führen. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob etwas nicht mehr oder noch nicht (un-)sichtbar ist, es sich also um einen vorübergehenden Zustand handelt. Können etwa einzelne Phänomene, soziale Gruppierungen, Sprachgewohnheiten für immer verschwinden, und handelt es sich dabei um ein (Un-)Sichtbarwerden im Sinne einer natürlichen Entwicklung oder ein auf Willkür beruhendes (Un-)Sichtbarmachen? Etwa im Sinne einer *Tabula rasa*, bei der Altes bewusst und eventuell gewaltsam zu löschen versucht wird, um einen Neuanfang anzustreben?

Vertieft man den Blick auf (Un-)Sichtbarkeit, die durch Einfluss und Macht hergestellt wird, so gelangt man zu folgenden Fragen: Wer kann was sichtbar oder unsichtbar machen, welche Konsequenzen zeitigen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit für Subjekt und Objekt in der Interaktion? Max Weber betont in seiner Definition von Macht die Durchsetzung des eigenen Willens auch gegen die Widerstände anderer „innerhalb einer sozialen Beziehung“ (Weber 1972 [1921], 28). Macht zur Durchsetzung eigener Interessen kann auf verschiedenen Ressourcen beruhen, die institutionalisiert und damit sichtbar, aber auch unsichtbar und nicht (auf den ersten Blick) nachvollziehbar sein können. Sichtbare Macht kann als institutionalisierte oder auch „Souveränitätsmacht“ bezeichnet werden, sie „existiert nur durch ihre Sichtbarkeit. Ihre Symbole gleichen performativen Akten ihrer Bestätigung“ (Rustemeyer 2008, 251). Verschiedene Beiträge des Bandes zeigen, dass und wie diese beispielsweise medial ausgeübt werden kann. Macht in diesem Sinne verstanden ließe sich auch als Herrschaft bezeichnen. Bourdieu hat versucht, die unsichtbaren Mechanismen von Macht und Einfluss aufzudecken, indem er sich der ökonomischen Terminologie des Kapitals bedient und dieses um die Dimensionen des kulturellen und sozialen Kapitals erweitert. Mithilfe dieser Konstruktion gelingt es, den inneren Kräften von Macht auf die Spur zu kommen, die nach Bourdieu gerade deshalb zur

Wirksamkeit gelangen, weil sie sich um Verschleierung, Euphemisierung bemühen (cf. Bourdieu 1983). In Bezug auf Sprache stellt er fest, dass diese durch gesellschaftliche Gruppen monopolisiert werde. Kommunikationsbeziehungen seien damit immer auch als Machtbeziehungen zu verstehen, als Beispiele nennt er „de[s] langues sacrales ou réservées à une caste, ou des langues secrètes, en passant par les langues savantes“ (id. 1982, 28), die scheinbar unsichtbar über Zugehörigkeit oder Ausgeschlossenheit mitentscheiden.

Auch Bildung bzw. die Verfügbarkeit von Zeit zur Investition in Bildung ermöglichen die Weitergabe und damit die Verfestigung von gesellschaftlichem Status und Einfluss über Generationen hinweg (cf. id. 1983, 186). Ein sichtbares Ergebnis sind Bildungsabschlüsse oder Zeugnisse, die dahinter liegende Struktur der Vererbung von Bildungschancen ist hingegen weniger sichtbar.

Betrachtet man also die politische Dimension von sichtbaren und unsichtbaren Machtstrukturen, ist zunächst festzuhalten, dass jede Art von politischem System, ob autoritär oder demokratisch, über „Zonen des Latenten und Verborgenen“ (Ellrich 2009, 8) verfügt, in denen Mechanismen wirken, zu denen nicht jeder Zugang hat und die nicht für jeden sichtbar sind, wie z. B. die Zensurmechanismen, die eventuell derzeit in Spanien wirken und die in einem der Beiträge analysiert werden. Der Unterschied zwischen nichtdemokratischen und demokratischen Regimen besteht jedoch darin, dass in Demokratien über Transparenz, das Vorhandensein von Intransparenz und Latenz kritisch diskutiert wird und Transparenz als Ideal postuliert wird. Im öffentlichen Diskurs werden somit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit beständig verhandelt und somit ihr Verhältnis verändert.

Mehr noch als politische Macht- und Einflusstrukturen lassen sich soziale Machtstrukturen im Zusammenhang mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit diskutieren, wie dies z. B. in Bezug auf bestimmte Sprechergruppen oder Sprachminderheiten, soziale Rollen oder sexuelle Identitäten in zahlreichen Beiträgen des Bandes der Fall ist. Macht kann also nicht nur im Sinne von Herrschaft und Willensdurchsetzung gegen die Widerstände anderer gedacht werden, sondern auch im Sinne von sozialer Macht oder Ohnmacht.

Die soziale Existenz eines Individuums oder einer Gruppe, die über die physische Dimension von Existenz hinausgeht, setzt die soziale Sichtbarkeit, also das Erkanntwerden durch andere voraus. Nur wer über soziale Anerkennung verfügt, ist in der Lage, sein soziales Umfeld nach seinen Vorstellungen zu gestalten, und läuft nicht Gefahr, von anderen Mitgliedern der Gesellschaft ignoriert und damit in seiner sozialen Anerkennung versehrt zu werden. Honneth weist in seiner systematischen Bearbeitung des Phänomens der Unsichtbarkeit darauf hin, dass soziale Anerkennung nicht kongruent mit der Wahrnehmung

einer Person oder einer Gruppe sei. Er fragt, was noch hinzukommen muss, damit aus einer Wahrnehmung durch andere auch ein Akt der sozialen Anerkennung wird (cf. Honneth 2003, 11). Denn auch bei visueller Wahrnehmung besteht noch immer die Möglichkeit, dass der Wahrnehmende dem anderen die soziale Sichtbarkeit verweigert, indem er vorgibt, ihn nicht zu sehen. Honneth nennt als Beispiel das unsichtbare Servicepersonal, „am bekanntesten ist vielleicht die Tatsache, daß es Adligen durchaus gestattet war, sich vor ihren Bediensteten zu entkleiden, weil sie in einer bestimmten Weise als nicht anwesend galten“ (ibid.). Soziale Marginalisierung von Gruppen und Individuen bedeutet also, dass bei physischer Anwesenheit soziale Anerkennung verweigert wird. Mit Stemmler (2004, 74) könnte man dies auch folgendermaßen ausdrücken: „Die Sichtbarkeit (*vision*) wird gegen die Visualität (*visuality*) gestellt und als kulturelles Konstrukt betrachtet, das sozial konstituiert ist und damit eine Geschichte hat.“ Marginalisierung kann auf der persönlichen Ebene erfolgen, aber auch durch kulturelle, gesellschaftliche, historische, wirtschaftliche und politische Bedingungen ein strukturelles Phänomen sein, das sich in dieser Form möglicherweise verfestigt. Folglich geht es darum, die strukturellen Mechanismen der sozialen Unsichtbarmachung sichtbar zu machen und zu beseitigen.

Wissenschaftliche Untersuchung von (Un-)Sichtbarkeit und Methoden der Sichtbarmachung

Wissen, der Zugang zu Wissen sowie die Macht zur Entscheidung, wer Zugang zu Wissen hat, stellt ein weiteres Feld dar, das mit den Begriffen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bearbeitet werden kann. Im Zusammenwirken von Macht und Wissen zeigt sich, dass sich

Erwerb und Verteilung von Wissen [...] als Praktiken [erweisen], die fast immer in soziale Machtverhältnisse eingebettet sind, ja in einer komplexen Wechselwirkung zu ihnen stehen und deshalb selbst als Quellen derjenigen Macht fungieren können, die darüber zu befinden sucht, was nicht (allgemein) bekannt sein darf und was jetzt und künftig (von bestimmten oder allen Personen) gewusst werden soll. (Ellrich 2009, 8)

Die Rolle der Wissenschaften liegt im Spannungsfeld von Wissen und Macht. Zum einen generieren, akkumulieren und erweitern wissenschaftliche Institutionen Wissen. Zugleich entscheiden sie über den Zugang zu Wissen und darüber, welches Wissen erweitert oder vertieft wird.

Insbesondere die Philologien beschäftigen sich mit den sprachlichen und literarästhetischen Strategien, durch die Unsichtbares sichtbar gemacht wird, durch die aber auch mittels Euphemisierung, Verschleierung und sprachlicher Ambiguisierung Sichtbares innerhalb des Kontinuums in Richtung der Un-

sichtbarkeit verschoben wird. Sie entwickeln Methoden, um Verborgenes und Unsichtbares sichtbar zu machen.

Die methodischen Möglichkeiten sind dabei so vielfältig, wie der Begriff der (Un-)Sichtbarkeit facettenreich ist, und erstrecken sich von Untersuchungen im Rahmen der Gedächtnisforschung, medien- und genderspezifischer Perspektiven, raumtheoretischer Herangehensweisen und der Intermedialitätsforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft bis hin zu Sprecherbefragungen, *Linguistic-Landscape*-Studien, der Auswertung von Korpora, lexikografischen und lexikalischen Analysen in der Sprachwissenschaft. Die erwähnten Untersuchungsperspektiven tragen dazu bei, Zustände der (Un-)Sichtbarkeit von Phänomenen in der Gesellschaft und in der Sprache, literarische oder diskursive Verfahren der (Un-)Sichtbarmachung sowie ihre möglichen soziokulturellen oder ästhetischen Implikationen herauszustellen und das Bewusstsein für solche Prozesse zu schärfen. In diesem Sinne soll der Versuch, die im Folgenden vorgestellten Artikel thematisch bzw. methodisch zu bündeln, deutlich machen, wo trotz der Vielfalt Anknüpfungspunkte liegen und wie die Beiträge des Bandes gemeinsam dazu beitragen, Unsichtbares aufzudecken und Sichtbares einzuordnen.

Vorstellung der Beiträge des Bandes

I. Blick in den Raum

Der Berg (und seine Besteigung) hat als literarischer Topos einen festen Platz in der wissenschaftlichen Betrachtung. Kritisch setzt sich **Christoph Behrens** in seinem Beitrag insbesondere mit der Stilisierung der petrarkischen Mont-Ventoux-Besteigung als Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit auseinander. Er hebt in seinem Beitrag auf die Performativität der (ästhetischen) Wahrnehmung und das Schwanken zwischen Transzendenz und Immanenz mit Verweis auf die mittelalterliche *meditatio* ab. Dazu analysiert er zunächst Petrarca's Schlüsseltext, um seine Betrachtung anschließend auf die Romantik und Lamartines *L'Isolement* auszuweiten.

Paolo Mantegazza entwirft in seinem utopisch-futuristischen Roman *L'anno 3000* (1897) eine Stadt, die durch die dichotome Struktur von Symmetrie, Weitblick, Öffentlichkeit einerseits und Chaos, Asymmetrie und Undurchsichtigkeit andererseits geprägt ist. „Der öffentliche Teil wird zu einem alles überschauenden Panoptikum, während sich der informelle Teil in der Undurchsichtigkeit versteckt.“ Das dystopische Element, so analysiert **Albert Göschl**, kommt inso-

fern ins Spiel, als durch das sogenannte Psychoskop die Einsicht in das Innere des Menschen gelingt. Dieser postmoderne Panoptismus sei, so Göschl, insbesondere vor dem Hintergrund der Entwicklung neuer Kommunikationstechniken zu sehen.

(Wohn-)Innenräume werden literarisch sicht- und erkennbar gemacht über „die Praktiken, die in und mit [ihnen] vollzogen werden“, so **Cindy Heine** in ihrem Beitrag. Insbesondere durch Bewegung und Sehen wird der Raum abgegrenzt und erfahren. Anhand von Joris-Karl Huysmans' *A Rebours* (1884) und Jules Vernes *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) zeigt sie auf, wie sich literarische Räume über die Sichtbarmachung der Grenze zwischen Innen und Außen konstituieren.

II. (Un-)Sichtbarkeit von Prozessen und Entwicklungen

Marcel Proust bedient sich in seinem Epochenwerk *A la recherche du temps perdu* der Metapher des Kaleidoskops, um die Funktionsweise gesellschaftlicher Wandlungsprozesse literarisch darzustellen. **Karin Schulz** analysiert, wie der ansonsten unsichtbare Prozess der gesellschaftlichen Veränderung in der Drehbewegung des Kaleidoskops sichtbar wird. Die Veränderungen, die durch Drehung im Inneren des Kaleidoskops ausgelöst werden, sind dabei für den Betrachter zunächst unberechenbar, mit Ende der Bewegung hat sich schließlich ein neues Bild zusammengesetzt.

Nina Linkel widmet sich in ihrem Artikel den topophoben Diskursen im Film *Medianeras* (2011) und damit eben einem solchen im Wandel begriffenen gesellschaftlichen Prozess. Sie zeigt anhand des *Neuen Argentinischen Films* der 1990er Jahre, dass das zunehmende Chaos der Metropole durch „komplexe, hochkodifizierte“ Formen kompensiert oder auch verschleiert wird. Im Vordergrund steht die Unsichtbarkeit intermedialer Verfahren und ihre Entschlüsselung, durch die die Rezeption der Filme sinnstiftend wird.

Um mehr oder weniger sichtbare Entwicklungen geht es auch in **Anja Mitschkes** Beitrag. Diese spielen sich jedoch auf der sprachlichen Ebene ab: Hauptgegenstand der Untersuchung ist die gegenseitige Beeinflussung des Französischen und des Italienischen auf morphologischer Ebene. Mittels einer kontrastiven Analyse der Italianismen im Französischen bzw. Gallizismen im Italienischen werden Gemeinsamkeiten und Abweichungen in der Überführung von Modellwörtern in äußeres oder inneres Lehnwort untersucht. So kann nachgewiesen werden, dass die ins Französische entlehnten Italianismen deutlicher sichtbar bleiben als im umgekehrten Fall, bei dem stärkere Assimilationsmechanismen wirken.

III. Literarisch-mediale Verfahren der (Un-)Sichtbarmachung

Wie die Sichtbarmachung von Kriegserfahrung funktionieren kann, veranschaulicht **Julius Goldmann** in seinem Beitrag „Literarische Strategien der Visualisierung – Der Erste Weltkrieg bei Carlo Emilio Gadda“. Er analysiert, wie der Autor intermediale Verfahren einsetzt, um eine Überwindung des Unsagbarkeitstopos anzustreben.

Im Rahmen der Intermedialitätsforschung bewegen sich auch die Beiträge von Jana Nürnberger und **Frederik Kiparski**, der sich medialen Verfahren und Bedingungen des absurden Theaters und seiner möglichen Grenzüberschreitungen widmet. Seine Untersuchung „Zur (Un-)Sichtbarkeit von Körper und Medium in Samuel Becketts *Breath/Souffle*“ zeigt, dass und wie sich Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit gegenseitig bedingen und gerade bewusstes Nichtvorhandensein zur medialen Reflexion anleitet.

Die von **Jana Nürnberger** untersuchten Texte oszillieren ebenfalls zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, da sie Versuche darstellen, das Flüchtige, das sich als das Unsichtbare der modernen Großstadt erweist, greifbar zu machen. So sind es „fotografische Schreibweisen bei Charles Baudelaire und Éric Sarran“, die Flüchtiges temporär und intermedial sichtbar machen.

Den „Semantiken der Verhüllung“ geht **Kai Schöpe** nach, wenn er die Transformation der Antike in der Form von textueller Verhüllung bzw. Verkleidung (*Travestie*) untersucht. Er beobachtet das Auseinandergehen von Text und Inhalt, ein Indikator sind dabei Metaphern wie Wolke oder Schleier. In der Verhüllung dient der poetische Text als Sichtbarriere, die sich vor die Wahrheit (*verum*) schiebt und sie bis zur Allegorese unsichtbar macht. In der Verkleidung wird die Wolkenmetapher zum komischen Kostüm, das den Inhalt, die *res*, verdeckt.

IV. Unsichtbar durch Zensur

Um Verfahren geht es auch in der folgenden Gruppe, und zwar insbesondere um Verfahren der (erzwungenen) Unsichtbarmachung, etwa durch mehr oder weniger offene Zensur oder den Rückgriff auf euphemistische Ausdrucksweisen aufgrund gesellschaftlicher Zwänge. So stellt **Stefan Serafin** die Geschichte der tabubehafteten Begriffe *sodomía/sodomita* und deren Bedeutungsentwicklung dar und untersucht ihre Behandlung in spanischen einsprachigen Wörterbüchern. Hierbei stellt sich heraus, dass die Wörterbuchredaktionen sich bis vor Kurzem kaum trauten, diese Begriffe deutlich zu definieren und den Begriffsinhalt klar zu benennen, sondern auf ausweichende und verschleiende Formu-

lierungen als Strategien der Unsichtbarmachung zurückgriffen und zum Teil religiöse Wertungen einfließen ließen.

Dass auch Klassiker der Literatur der Zensur unterliegen können, zeigt **Emanuele Ventura** an im 19. und 20. Jh. entstandenen italienischen Übersetzungen zu Werken des griechischen Komödiendichters Aristophanes. Hierbei kann er offenlegen, dass v. a. die sexuelle aristophane Lexik in den frühen Übersetzungen in Teilen fast unkenntlich gemacht wurde, d. h. nicht mehr dem originalen Wortlaut des Aristophanes entspricht, und dass erst die neueren Übersetzungen des 20. Jh.s einen authentischeren Übersetzungsstil aufweisen.

Auch **Giuseppe Zarra** widmet sich einem Klassiker. In seinem Beitrag „Eufemismo e disfemismo nelle traduzioni italiane della sesta satira di Giovenale“ analysiert er verschiedene italienische Übersetzungen aus dem 16. bis 19. Jh. von Texten des römischen Satiredichters Juvenal. Seine Untersuchungen beziehen sich v. a. auf den Grad der vorhandenen Euphemisierung und Disphemisierung in den italienischen Übersetzungen bei Bezeichnungen des Geschlechtsaktes und im lateinischen Original vorhandenen obszönen Beschreibungen.

Während sich in den Wörterbüchern oder auch bei den Übersetzungen zu Aristophanes aktuell eine Öffnung zu zeigen scheint, macht **Minerva Peinador Pérez** in ihrem Artikel auf die in Spanien derzeit erneut entstehenden, zum Teil versteckt arbeitenden und nur auf den zweiten Blick sichtbaren Zensurmechanismen aufmerksam, die dafür sorgen, dass Dinge unausgesprochen und unsichtbar bleiben sollen. Sie verknüpft einen historischen Überblick zur Zensur in Spanien mit einer kritischen Bestandsaufnahme der aktuellen Lage und beleuchtet insbesondere die *ley de protección de la seguridad ciudadana*, die sie als eine Reaktion auf die 2011 in Spanien entstandene Protestbewegung *movimiento 15M* sieht.

V. (Un-)Sichtbare soziale Gruppen und sprachliche Akteure

Während sich die Artikel zu Zensur und Euphemismus mit der (Un-)Sichtbarkeit bestimmter Inhalte beschäftigen, setzt sich eine weitere Reihe von Beiträgen damit auseinander, wie (un-)sichtbar, und damit ggf. gesellschaftlich relevant, bestimmte soziale Gruppen, insbesondere Sprechergruppen sind. Eine anschauliche Methode hierfür bietet die *Linguistic-Landscape*-Forschung, in deren Rahmen sich Mariella Costa, Philippe Moser und Jannis Harjus bewegen.

So zeigt **Mariella Costa** in ihrem Beitrag „Wolfsburg e la sua visibile italianità“ die Sichtbarkeit der Gruppe der italienisch(stämmig)en Bevölkerung in der Stadt Wolfsburg auf, die sich inzwischen deutlich durch die zahlreichen italienischen Beschriftungen im Stadtbild, also in der *Linguistic Landscape*, manifes-

tiert. Diese heute außergewöhnlich starke Sichtbarkeit ergibt sich einerseits aus dem hohen italienischen Bevölkerungsanteil aufgrund der Zuwanderung von VW-Gastarbeitern, andererseits aber auch aus der Politik der Stadt, die sich im Laufe der Zeit gewandelt hat.

Ebenso geht es auch bei **Philippe Moser** um die (Un-)Sichtbarkeit von Minderheitengruppen und ihrer Sprachen in den mehrsprachigen Städten Freiburg, Murten und Biel sowie Aosta und Luxemburg. Belegt wird die (Un-)Sichtbarkeit der Minderheitensprachen bzw. der Mehrsprachigkeit qualitativ anhand der grafischen Gestaltung und Anordnung von Übersetzungen im öffentlichen Raum sowie quantitativ anhand der Häufigkeit und räumlichen Verteilung mehrsprachiger Beschriftungen. Auch hier zeigt sich insbesondere bei der räumlichen Verteilung mehrsprachiger Beschriftungen die Abhängigkeit der (Un-)Sichtbarkeit von sprachpolitischen Maßnahmen.

Der dritte und letzte Aufsatz, der dem *Linguistic-Landscape*-Ansatz verpflichtet ist, beschäftigt sich mit der (Un-)Sichtbarkeit der andalusischen Varietät und der sich hierdurch offenbarenden Identität der betreffenden Sprechergruppe. Die phonetischen Merkmale dieser Varietät, wie der *ceceo* oder der Verlust des intervokalischen /d/, sind in der Stadt Jerez de la Frontera nämlich nicht nur hörbar, sondern auch insbesondere auf *bottom-up*-Beschilderungen sichtbar, wie **Jannis Harjus** belegt.

Einblicke in die Welt einer ganz speziellen Sprechergruppe gewährt **Stéphane Hardy** in ihrem Beitrag zum *louchébem*, einer Sonder-/Geheimsprache des Pariser Metzgermilieus. Sie geht u. a. der Frage nach, inwiefern etwas eigentlich Geheimes noch seiner verhüllenden Funktion gerecht werden kann, wenn es durch die eigenen Sprecher im Internet preisgegeben wird und sich die Sprecher somit auch deutlich als Gruppe offenbaren.

Eine weitere Gruppe, die sich durch ihre Sprachverwendung von ihrer Umgebung abhebt, sind die Mennoniten in Lateinamerika. In ihrem Beitrag „Sichtbar werdende Minderheit in Lateinamerika: Wandlungsprozess von Sprach Einstellungen und -gewohnheiten der Mennoniten in Paraguay und Bolivien“ untersucht **Kristin Ostendorf**, inwieweit die in Bolivien und Paraguay lebenden Mennoniten durch die Verwendung des Deutschen/Plautdietschen oder des Spanischen für die restliche Bevölkerung (un-)sichtbar sind bzw. sein wollen.

Wie die (Un-)Sichtbarkeit bestimmter gesellschaftlicher Gruppen als Argumentationshilfe im politischen Diskurs herangezogen werden kann, ist in **Anna-Susan Frankes** Beitrag zu erfahren. Am Beispiel der kontroversen Debatte anlässlich der Vorstellung des Gesetzesvorhabens zum *Mariage pour tous*, der Homo-Ehe, im französischen Parlament im Jahr 2013 wird ersichtlich, wie Metaphern des (Nicht-)Sehens und (Nicht-)Hörens bzw. (Nicht-)Sehen-Wollens

im politischen Diskurs verwendet werden, um den Vorwurf der Ignoranz und der Nichtbeachtung bestimmter gesellschaftlicher Gruppen und Lebensentwürfe an den jeweiligen politischen Gegner zu richten.

VI. (Un-)Sichtbarmachung individueller Identitäten und kollektiver Diskurse

Eine Reihe von Beiträgen befasst sich mit der (Un-)Sichtbarkeit von Identitätsdiskursen in unterschiedlichen Epochen. So verfolgt **Anna Isabell Wörsdörfer** die Verbindung zwischen Normen und Riten der höfisch-ritterlichen Welt vom Mittelalter über die Aufklärung und (Post-)Moderne. Während in Chrétien de Troyes' *Yvain* (~1180) der Protagonist aus seiner gesellschaftlichen Unsichtbarkeit erst durch das Ritual der abenteuerlichen Bewährung herauszutreten vermag, bietet die Aufklärung der Figur des Sargines aus der gleichnamigen Novelle (1772) von Baculard über die Werte von Erziehung und *sensibilité* die Möglichkeit, zu seiner gesellschaftlichen Sichtbarkeit zu gelangen. Die (Post-)Moderne schließlich hinterfragt die Begrenzung von Individualität durch gesellschaftliche Normen kritisch. Déodat (Zink: *Déodat ou la transparence* (2002)) nimmt das Angebot der gesellschaftlichen Rehabilitierung nicht an, sondern entlarvt die Gesellschaft als dekadent und verlogen.

Doch nicht nur die literarische Auseinandersetzung mit den Differenzen zwischen Gesellschaft und Individuum ist Untersuchungsgegenstand, sondern auch die Versuche, die eigene Identität zu wandeln und perzipierte Identitätsdifferenzen zu nivellieren. **Burglinde Hagert** setzt sich mit jüdischen Männlichkeitskonstruktionen in der italienischen Literatur des *Novecento* auseinander. Während der Protagonist in Graziadio Foàs Roman *Shylock senza masherà* (1924) die Grenze zwischen ‚italienisch‘ und ‚jüdisch‘ durch Strategien der ‚Vermännlichung‘ aufzuheben versucht, scheitert Giorgio Hassid in Giuseppe Morgagnos *Jom Hakkippurim* (1926) bei dem Versuch, die eigene jüdische Identität zugunsten einer italienischen zu verleugnen.

Mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen beschäftigt sich **Marita Rainsborough** und zeigt, inwiefern soziale und kulturelle (Un-)Sichtbarkeit in fiktionalen Erinnerungskulturen Geschichte mitkonstituiert. In ihrem Beitrag zur „Ästhetik des Verschwindens und Geschichte des Unsichtbaren in den Romanen *O Vendedor de Passados* und *Teoria Geral do Esquecimento* von José Eduardo Agualusa“ behandelt sie den Prozess des Sichtbarmachens als eine Form der Anerkennung von Identität und Erinnerung.

Mit dem Zusammenhang von (Un-)Sichtbarkeit und Identität sowohl auf individueller wie auch auf kollektiver Ebene befassen sich auch die Beiträge von

Kerstin Kloster und **Sandra Hettmann**. Diese wendet sich der Bewusstwerdung und Reflexion unsichtbarer Genderkonstruktionen zu. In ihrem Beitrag zur „(Un-)Sichtbarkeit von Männlichkeitskonstruktionen in Cristina Peri Rossis *La nave de los locos* (1984)“ nimmt sie eine „queer-feministische Relektüre“ vor und setzt sich mit der Sichtbarmachung hegemonialer Identitätskonstruktionen auf der Struktur- und Inhaltsebene des Textes auseinander.

Kerstin Kloster beleuchtet in ihrem Beitrag über Macht und Sexualität in *La Chair du maître* von Dany Laferrière und *Vers le sud* von Laurent Cantet die Überwindung von zunächst unsichtbaren sozialen Räumen. Sie veranschaulicht im Rahmen dieser Grenzüberschreitung die Machtstrukturen und das sexuelle Kapital, die den sozialen Raum der Protagonisten bestimmen.

Aus einer ganz anderen Perspektive nähert sich **Christian Koch** der Frage nach Identität und Gruppenzugehörigkeit. Da die eigene Wahrnehmung einer polyglotten Identität u. U. sehr subjektiv sein kann, geht es ihm um empirische Methoden zur Sichtbarmachung sprachlicher Kompetenzen romanisch-polyglotter Sprecher. So faszinierend polyglotte Sprecher, die sechs oder mehr Sprachen beherrschen, nämlich sind, so schwierig ist es auch, ihre tatsächlichen Kompetenzen schon allein aufgrund der Anzahl der zu prüfenden Sprachen sichtbar werden zu lassen. Koch plädiert für die Verwendung qualitativer Verfahren, um durch Bildgeschichten evozierte mündliche Sprachproduktion mit schnellem Sprachwechsel (Katalanisch, Italienisch, Französisch, Portugiesisch) adäquat auszuwerten.

Bibliografie

Wörterbücher

Moliner, María (³2007): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.

Real Academia Española (²³2014): *Diccionario de la lengua española*, <http://www.rae.es> [13.03.2016].

Rey-Debove, Josette/Rey, Alain (edd.) (³1993): *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Editions Le Robert.

Zingarelli, Nicola (¹²2012): *Lo Zingarelli. Vocabolario della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli.

Sekundärliteratur

- Bourdieu, Pierre (1982): „Dévoiler les ressorts du pouvoir. Entretien de Didier Éribon avec Pierre Bourdieu“, in: *Libération*, 19.10.1982, 28.
- Bourdieu, Pierre (1983): „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: Kreckel, Reinhard (ed.): *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen, Verlag Otto Schwarz & Co., 183–198.
- Ellrich, Lutz (2009): „Einleitung. Latenz – Politik – Medialität“, in: Ellrich, Lutz/ Maye, Harun/Meteling, Arno: *Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz*, Bielefeld, transcript, 7–12.
- Honneth, Axel (2003): *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Rustemeyer, Dirk (2008): „Die Sichtbarkeit der Macht“, in: Krause, Ralf/Rölli, Marc (edd.): *Macht. Begriff und Wirkung in der politischen Philosophie der Gegenwart*, Bielefeld, transcript, 245–259.
- Stemmler, Susanne (2004): *Topografien des Blicks*, Bielefeld, transcript.
- Weber, Max (1971 [1921]): *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, ed. von J. Winckelmann, Tübingen, Mohr.

I. Blick in den Raum

Christoph Behrens

(Un-)Sichtbare Berge besteigen. Petrarcas *Mont Ventoux* und Lamartines *Parnasse*

Selon la science de l'image, la modernité est quasi synonyme de visibilité. Du côté de la littérature, cet article vise à interroger cette dichotomie moderniste entre visibilité et invisibilité au profit d'une esthétique de la performativité portant non seulement sur la réception mais aussi sur la production littéraire. En partant de la soi-disant découverte du monde visible dans la fameuse lettre de Pétrarque, *Familiars* IV. 1 (1336), et en passant par « L'isolement » des *Méditations poétiques* (1820) d'Alphonse de Lamartine, la *meditatio* et le topos de la montagne nous serviront comme cas de figure pour illustrer la place du littéraire dans ce questionnement.

1. (Un-)Sichtbarkeit der (Vor-)Moderne

Die Moderne scheint das Paradigma zu verfolgen: Was ist, muss sichtbar sein, sonst ist es nicht. In der Bildtheorie wird sogar von einer modernen „Sichtbarkeitssucht“ (Stoellger 2014, 130) gesprochen. Seit Vorzeiten ist es das Begehren der Menschen, das Unsichtbare sichtbar machen zu wollen, erst recht, wenn metaphysische Zwecke bestimmend sind. Nolens volens lebt der Mensch jedoch zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, (Un-)Ergründbarkeit und (Un-)Fassbarkeit, (Un-)Darstellbarkeit und (Un-)Sagbarkeit.

An das Problem der (Un-)Sichtbarkeit schließt sich in der Bildtheorie die Frage an, was Bilder (un-)sichtbar machen bzw. was sie (un-)sichtbar macht sowie eine damit eng verbundene Problemstellung, was ein Bild überhaupt leisten kann.

Jenseits dieser Spannung von Bild und Abbildung, Sichtbarmachung und Unsichtbarmachung existieren die in der Bildtheorie sogenannten starken Bilder. Dieses Konzept begreift das Bild als Ereignis, nicht als Nachahmung, sondern als etwas Erschaffendes, als eine freie Konstruktion (cf. Gadamer 1986, 147–149). Auch Sprach- und Vorstellungsbilder können sich von der Abbildung und Ähnlichkeit lösen und so performativen Charakter annehmen. Ausdruck und Darstellung sind dabei die Maßgabe, die Mimesis tritt in den Hintergrund. Es geht vielmehr darum, etwas im Vollzug der Darstellung entstehen zu lassen. In Anlehnung an Erika Fischer-Lichte (2004) kann diese Verschiebung als eine „Ästhetik des Performativen“ beschrieben werden. Austin (1955) formte diesen

Neologismus, als er die für die Sprachphilosophie revolutionäre Entdeckung machte,

daß sprachliche Äußerungen nicht nur dem Zweck dienen, einen Sachverhalt zu beschreiben [konstativ] oder eine Tatsache zu behaupten, sondern daß mit ihnen auch Handlungen vollzogen werden [performativ]. (Fischer-Lichte 2004, 31)

Literatur kann somit über die reine Konstatierung – etwas ist, weil es sichtbar ist; etwas ist nicht, weil es unsichtbar ist – hinausgehen und selbst (verschiedene Ebenen der) Wirklichkeit konstituieren. Dieser Prozess vollzieht sich dabei nicht nur im Vorgang der Rezeption, sondern auch in der literarischen Produktion. Narratologische Mittel der Zeit (u. a. Prolepsen, Analepsen), rhetorische Figuren der Bildlichkeit (u. a. Allegorie, Topos), textuelle und mediale Verwobenheit von (erweiterten) Texten, Metastrukturen, die die Grenze zwischen Fiktionalität/Fiktivität und Faktizität durchbrechen, aber auch die Reiterabilität (cf. Derrida 1981, 219–314) von Form und Genre tragen zu einer der Literatur spezifischen Performativität bei.

In der nachfolgenden Analyse des Berg-Topos in Petrarcas Mont-Ventoux-Epistel (1336) und in Lamartines „L'isolement“ (1820) soll dieses Potenzial noch evidenter werden. Es soll am Beispiel der *meditatio* gezeigt werden, dass sich performative Akte sowohl rezeptions- als auch produktionsästhetisch in literarischen Texten entfalten. Literatur wird so erstens zum Medium intentionalisierter soziokultureller Praxis und (meta-)poetologischer Reflexion. Zweitens entzieht sich Literatur so der Spannung zwischen Bild und Abbildung, da sie selbst ‚Wirklichkeit‘ konstituiert.

2. Der Berg als (un-)sichtbarer Gegenstand kultur- und literaturwissenschaftlicher Forschung

Neben der ökologischen und geologischen Bedeutung, die Berglandschaften als Ökosysteme auf der Erde, besonders als Wasserreservoir, einnehmen, besitzt die Bergwelt eine ausgeprägte lebensweltliche, soziokulturelle Dimension.

Kofi Annan, damaliger Generalsekretär der UNO, hat diesen Gedanken aufgegriffen und in seiner Eröffnungsrede des *International Year of Mountains* darauf hingewiesen, dass

[a]t once humbling and uplifting, few sights in nature are as awe inspiring as mountains. But, too often, mountains are also perceived as remote from the day-to-day concerns of humankind. (Annan 2001)

Kofi Annan vereint hier zwei Perspektiven auf Berge: Sein erster Satz kann als eine Anspielung auf einen ästhetischen, nachkopernikanischen, modernisti-

schen Diskurs verstanden werden. Ein Anschluss an die anglophone Tradition des Sublimen, wie sie etwa Joseph Addison in seinem Essay „The Pleasures of Imagination“ (1712), Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) und später auch Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781) postulierten, ist hier unverkennbar. Es spiegelt sich ein Diskurs wider, der zu erklären versucht, wie Berge zwischen der Mitte des 17. Jh.s und dem Ende des 18. Jh.s in den Bereich des ‚Schönen‘ übergangen. In dieser seit der Renaissance zunehmend ästhetisierenden Annäherung an Berge sollen Natur(theologie) und Kultur vereinbar werden.

Im zweiten Satz hingegen wird der Berg als zeitlich und räumlich sowie epistemologisch weit entfernt, „remote“, dargestellt. Paradoxerweise scheint der Topos des Berges¹ jedoch so alt wie die Menschheit selbst zu sein und damit näher in unserer Wahrheit verankert als eigentlich *wahr*-genommen. In seiner Symbolik verschränkt der Berg so mehrfach Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten unterschiedlichster *couleur*, die sich zwischen den Dichotomien Oben und Unten sowie Innen und Außen entfalten: Durch seine Nähe zum Himmel und seine physische Zugehörigkeit zur Erde befindet er sich an der Schnittstelle zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre. In vielen alten Kulturen wurde der Berg zu einem der ewigen Symbole, die in Schöpfungs-, Bildungs- und Entwicklungsgeschichten als Orte der Wahrheitsgebung und -findung dienten; als Ort, der Himmel und Erde miteinander verbindet. Auf ihm ist man dem Göttlichen nah oder er ist gar Sitz der Götter selbst (Olymp). Berge sind heilige Stätten, auf denen Tempel gebaut und zu denen Pilgerfahrten unternommen werden. In der religiösen und philosophischen Literatur sind Berge deshalb beliebte *topoi*, die auf eine Verbindung und Begegnung der Menschenwelt mit einer transzendenten Sphäre – sei es das Göttliche, das Jenseitige oder das Unendliche – hinweisen.

Über die Ebene der Spiritualität hinaus ist der Berg auch die Heimat der Kreativität und Weissagung. Der griechischen Mythologie zufolge ist der *Parnassós* der Wohnsitz der Musen und des Apollon. An seinem Hang befindet sich der Brunnen der Kastalia, Quelle der *poiesis*.

Gleichzeitig ist die unbezwingbare Höhe des Berges und seine isolierte Topografie auch Ausdruck einer Zivilisationsferne, eines Weltentzugs und der Einsamkeit des Menschen.

Nicht nur die atemberaubende Vertikalität des Berges ist für seine vielseitige Symbolik von Bedeutung, sondern auch seine ungeheure Masse; seine inneren

1 Der Berg hat eine breite kulturwissenschaftliche Forschungsliteratur hervorgebracht, hier insbesondere Saurma-Jeltsch (2011).

natürlichen Schätze und Höhlen wirken in seine kulturelle Codierung hinein. Einerseits ist der Berg deshalb Gegenstand der Sagen- und Märchenforschung, Wohnort von Kobolden und Rübezahl; andererseits wird er deshalb in der Betrachtungs- und Meditationsliteratur zum Symbol für die Widerständigkeit und für die Unerschütterlichkeit des Glaubens. Berge führen deshalb nicht nur in die Höhe, sondern auch in die Tiefe, von dem Äußeren der Welt in das Innere des Individuums.

Ob die Berge nun erhaben (Burke), kantisch schön, unantastbar, gar heilig oder alles zugleich sind, Orte oder Wesen, vor denen wir uns ehrerbietig auf Distanz zu halten hätten, kann und soll hier nicht beantwortet werden. Berge besitzen jedoch aufgrund ihrer Materialität und ihrer topografischen Liminalität ein literatur- und kulturwissenschaftliches Potenzial, das sie zur Schnittstelle zwischen Ästhetik, Philosophie und Religion macht. Der Berg entfaltet auf diese Weise eine Wahrnehmungsästhetik, die grundlegende epistemologische Konflikte zwischen der sogenannten Moderne und Vormoderne aufgreift. Diese Konflikte werden in der Literaturgeschichtsschreibung häufig als Brüche, Epochen-schwellen oder epistemologische Revolutionen konventionalisiert.

Der Berg(-gipfel) ist eine allegorische Bildposition, die in vielen Werken letztlich für eine Einheit von Natur und Mensch steht. Dabei ist sie vornehmlich attributiv und dient der Erhöhung einer Figur. Literarischen Repräsentationen von Bergen kommt so eine spezifische Rolle zu, als Relais, als Ruhe- bzw. Haltepunkte, an denen sich kreative Prozesse selbstreflexiv manifestieren (cf. Boehm 2014, 9–13). Sie erscheinen aber auch als Impulsgeber, die imaginative Prozesse anstoßen und es den ‚Bergsteigern‘ ermöglichen, ihre Begrenztheit zugleich wahrzunehmen und zu überschreiten. In einer ‚Bergerfahrung‘ ist somit hier die Überschreitung schon immer mitgedacht: Über Berge zu sprechen heißt deshalb immer auch, über sie hinauszugehen.

3. Petrarca und der windige Berg der Moderne

Der wohl berühmteste Berg der Literatur(wissenschaft) ist der Mont Ventoux, nicht zuletzt dank seines vermeintlich berühmtesten Bezwinners, Francesco Petrarca.

Ausschlaggebend für die fast ein Jahrhundert andauernde Beschäftigung mit Petrarcas ‚vertraulichem‘ Brief vom 26. April 1336 (*Familiars* IV, 1) an den Beichtvater Francesco Dionigi ist seine Stilisierung als Testament der Er-Blickung der Moderne. Beginnend mit Jacob Burckhardts Erwähnung Petrarcas als „erstes geistiges Individuum“ (Burckhardt 1988 [1860], 99), das sich als solches erkannt und subjektiv konstituiert habe, findet die modernistische Aus-

legung der Bergbesteigung ihre umfangreichste und nachhaltigste Verbreitung durch Joachim Ritters Essay „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“ (1963). Petrarca habe den Mont Ventoux mit der Lust auf eine zweckfreie Betrachtung der Natur bestiegen. Jene Objektivierung der Natur als Betrachtungsgegenstand bringe das burckhardtsche Subjekt der Renaissance hervor und löse die Epistel aus ihrem spätmittelalterlichen, dogmatischen Weltbild heraus.²

In der weiteren Diskussion soll besonders der Berggipfel als Position im Text interessant werden. An ihr wird sichtbar, dass es sich im Textgewebe der Epistel sowohl um eine narratologische als auch räumliche und zeitliche Überkreuzung (cf. Behrens 2016) handelt, die ein performatives Potenzial in sich birgt, das den Berg in seiner (Un-)Sichtbarkeit allegorisch entstehen lässt.

In einem ersten Schritt sei auf die ‚materielle‘ Präsenz des Berges in Petrarca-*personaggios* französischer Lebenswelt verwiesen:

[A]b infantia enim [...] mons autem hic late undique conspectus, fere semper in oculis est.

Denn seit meiner Kindheit aber war mir dieser Berg, der von überall aus gesehen werden kann, immer vor Augen. (Petrarca 1995 [1336], 2; Übersetzung C. B.)

Es kann als ein Paradoxon herausgestellt werden, dass Petrarca-*personaggio* einen aufgrund seiner Höhe von überall und schon seit jeher für ihn *sichtbaren* Berg besteigen will, „sola *videndi* insignem loci altitudinem“ (id., 1; Herv. C. B.). Welche (Un-)Sichtbarkeit des Berges gilt es also zu ergründen, wenn es nicht seine sinnliche, materielle Ebene ist? Der Brief muss demnach eine Ebene enthalten, die über die reine Konstatierung des Sichtbaren hinausgeht. Das Paradoxon der Bergbesteigung steht auf diese Weise sinnbildlich für eine Diskrepanz zwischen *Sehen* und *Lesen*.³ Diese wird im sogenannten Gipfelerlebnis (28–29) besonders deutlich.

(28) Obstupui, fateor! [...] discere debuissem nichil preter animum esse mirabile, cui magno nichil est magnum. (29) Tunc vero montem satis vidisse contentus, in me ipsum interiores oculos reflexi, [...].

(28) Ich geriet in Erstaunen, ich gebe es zu! [...] Ich hätte lernen müssen, dass nichts außer der Seele anschaubar ist, und neben ihrer Größe nichts groß ist. (29) Nun gab ich mich tatsächlich zufrieden, den Berg genug gesehen zu haben, und wandte die inneren Augen auf mich selbst [...]. (id., 28–29; Übersetzung C. B.)

2 Für eine detaillierte Betrachtung des Wissenschaftsdiskurses cf. Behrens (2016).

3 Moser (2006, 687) benutzt diese gelungene Zwischenüberschrift, um die wissenschaftsdiskursive Verhandlung Petrarcas Epistel zu resümieren.

Durch die Leseerfahrung der *Confessiones* des Augustinus, die der *personaggio* zufällig oder aus Vorhersehung genau an jener Stelle⁴ öffnet, die auch die Bergbesteigung meint, fallen Sehen und Lesen zusammen. Der materielle *ascensus*, der zuvor auf der Ebene der *histoire*, der Erzählung des physischen Aufstiegs, verortet war, kreuzt sich hier in einer Art allegorischem Kippeffekt mit dem spirituellen *ascensus*, der auf der *discours*-Ebene bereits von Beginn an die Erzählung bestimmte.⁵ Bedingt ist diese Metalepse durch eine Pause in der Erzählzeit. Der Ausruf „[o]bstupui/ich war wie erstarrt“ hält sowohl die physische Inhaltsseite als auch die spirituelle Ausdrucksseite des Berges in der Erzählung an. Der entscheidende performative Akt, „fateor/ich gebe zu“, stellt beide Seiten in ein neues Verhältnis: Der *personaggio* will sehen, worauf der Berg verweist („ihre [der Seele] Größe“), aber dem physisch Sehenden zugleich auch nicht zeigt. Erst die Durchbrechung der Fiktion des physischen Sehens führt zum Sehen der Lektüre(-praxis) selbst, vom ‚sündenhaften‘ buchstäblichen Aufstieg zur ‚ausdrücklichen‘ meditativen Praxis.

Diese textuelle Performativität findet ihren Eingang sowohl auf der Produktions- als auch Rezeptionsebene der Epistel. Die Produktionsebene der Epistel kann demnach weniger als schriftstellerische Tätigkeit bezeichnet werden, sondern vielmehr als ein meditativer Prozess, der der ignatianischen bzw. spätmittelalterlichen Mediationsstruktur⁶ folgt. Besonders tragend ist hier die *compositio loci*.⁷ Die Ikonografie des Berges ist demzufolge eine tropologische Inszenierung. Die vertikale Struktur etabliert ein Verweissystem zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, der erschaffenen Welt in ihrer unendlichen

4 *Confessiones* X.8.15 „Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos.“

5 Zum Zusammenhang von *histoire* und *discours* mit Räumlichkeit und Zeitlichkeit cf. im Detail Behrens (2016).

6 „Meditation bedeutet das geistig-sinnliche Sich-Aneignen, In-sich-Aufnehmen und Durchdringen des Betrachtungsgegenstandes. [...] [D]ieser Weg verläuft über drei Meditationsschritte *compositio*, *analysis* und *colloquium* [...]. Der *memoria* kommt im Zuge der Zusammenstellung des Schauplatzes die Aufgabe zu, die in das Gedächtnis eingepprägten inneren Bilder i. S. der Vergegenwärtigung ‚hervorzuholen‘ und dem inneren Auge zusammen- und vorzustellen“ (Wodianka 2004, 16, Herv. i. O.).

7 „La composition de lieu est un des éléments caractéristiques de la méditation ignatienne. [...] [Elle] a pour premier but de fixer cette puissance [l’imagination], de l’empêcher de distraire l’âme. [...] Elle ne s’intéresse qu’au lieu où se passe la scène. Elle cherche à la situer devant l’esprit et à lui donner [...] des dimensions géométriques“ (Olphe-Galliard 1963, 1321–1324).

Vielfalt und ihrem Schöpfergott. Die Gotteserkenntnis wird als spekulativer Aufstieg vom Sichtbaren zum Unsichtbaren verstanden. Der performative Ausruf der Umkehr kann somit als eine „Erbauung“⁸ gedeutet werden. Der Leser kann daher nicht anders, als die Epistel nicht als autobiografischen Fakt, sondern als Meditationsanleitung zu lesen, die ihn erstens zur eigenen Umkehr und zweitens dazu auffordert, den Weg des *personaggio* ‚nachzugehen‘. Die innertextuelle Performativität wird so zur Performanz des Lesers. Rezeptionsästhetisch perpetuiert sie daher die *meditatio* als kulturelle Praxis.⁹ Die literarische Repräsentation des Sichtbaren knüpft daran an. Sie rechtfertigt sich als Visualisierung der *invisibilia*, als Nachschöpfung oder gleichsam als Schöpfung zweiter Ordnung. Wenn Petrarca den Bericht eigens erfand, um an einer im Kontext des mittelalterlichen Bilderverbots unerhörten Versuchung teilzuhaben, lässt sich daraus umso mehr schlussfolgern, wie stark der augustinische Hypotext die Erfahrungsweise jener Natur bestimmt haben muss, die Betrachter in ihrer ästhetischen Erscheinung als Landschaft durch Maler wie Lorrain so *selbst*-verständlich sehen. Der Berg erfasst vielmehr die Prozessualität, in der sich die ästhetische Wahrnehmung vom christlich-meditativen Vorrang der inneren Welt und der Heilssorge löst. An ihm spiegelt sich eine performative Erfahrung der Wahrnehmung, die eine Dynamik in Gang setzt, die die bildlich-räumlich-zeitliche Trennschärfe zwischen Welt und Seele in der textuellen Bewegung zwischen Innen (*discours*) und Außen (*histoire*) sowie Oben (Transzendenz) und Unten (Immanenz) aufzuheben vermag.

An Lamartines Besteigung des *Parnasse* soll nun aufgezeigt werden, wie sich gleiche narrative sowie räumlich-zeitliche Strukturen in literarischen Texten des 19. Jh.s entfalten. Es soll darauf abgehoben werden, dass die meditative Grundstruktur der Epistel unter produktionsästhetischem Vorzeichen erhalten bleibt und so als dynamischer Hypertext transhistorisch und transnational fortwirkt. Am Beispiel des Bergmotivs und seiner ihm inhärenten Performativität kann so verdeutlicht werden, dass die epistemologische Grenzziehung zwischen Moderne und Vormoderne (cf. Richter 1963) sich als uneindeutig darstellt.

8 „Der Begriff bezeichnet Schrifttum, das insbesondere individuelles religiöses Empfinden zu fördern sucht und die Anleitung zu praktischem Christentum betont. Die Inhalte reichen [...] bis zur Anleitung zu subjektiv-innerlicher Seelenschau“ (Wodjanka 2004, 15).

9 „Die Meditation stellt ein psycho-motorisches Verfahren dar, das bestimmten textuellen Präzepten [hier: Augustinus] folgt, das in seinem Ablauf sprachlich – häufig durch Lektüre vermittelt ist und das Texte [hier die Epistel] hervorbringen kann, die wiederum selbst Gegenstand meditativer Übungen werden“ (Butzer 2000, 73).

4. Lamartine und der *Parnassós* – „remonter à sa source“

Unter dem Motto „L’homme se plaît à remonter à sa source [...]“ (Lamartine 2006 [1849], 49) eröffnet der erste romantische Autor Frankreichs par excellence, Alphonse de Lamartine, die zweite Edition seines Lyrikbandes *Méditations poétiques* (1820). Lamartine verfolgt in ihm ein Konzept von *meditatio*, das als poetologisches Prinzip seiner Gedichtsammlung bestimmt werden soll.

[...] les épanchements tendres et mélancoliques des sentiments et des pensées d’une âme qui s’abandonne à ses vagues inspirations.

[...] Nous savons aussi qu’il y a au fond de l’âme humaine un besoin imprescriptible d’échapper aux tristes réalités de ce monde, et de s’élancer dans les régions supérieures de la poésie et de la religion. (Lamartine 2006 [1820], 493s.)

In seinem „Avertissement de l’éditeur“ (1820) beschreibt der Autor die Wirkweise der *meditatio*. Einerseits sei sie ein Modus der Introspektion in die menschliche Seele und eine Möglichkeit der Evasion, des Eskapismus aus den „tristes réalités“, andererseits sei sie die Vermittlerin zwischen Lebensrealität und dem Streben der menschlichen Seele nach Transzendenz. Wie Petrarca zuerst seinen Körper und dann seinen Geist auf die Höhen des Mont Ventoux hebt (Z. 26), ohne dabei vom ‚rechten Weg‘ abzukommen, so beschreibt die *meditatio* als poetologisches Prinzip den Weg des Ichs in die „régions supérieures de la poésie“. Dieser metapoetologische Kommentar beschreibt Lamartines Position zu einer seit dem 11. Jh. vorherrschenden Oszillation „zwischen Konstanz und Variation“ (Wehr 2012, 254) des *meditatio*-Konzepts.

Besonders der Rekurs auf den Berg scheint in Lamartines Aneignungsprozess eine (meta-)poetologische Tragweite zu besitzen. Ich möchte auf zwei Bergerfahrungen hinweisen, die eine besondere Anschlussfähigkeit an Petrarcas Epistel aufweisen.

Die erste Bergerfahrung findet sich in der „Préface“ selbst. In einer Analepse, die die Leser in Lamartines Kindheit führt, wird ein Ausflug mit dem Vater in eine bewaldete Berglandschaft geschildert. Diese erinnert nicht nur in ihrer narratologischen Struktur stark an die Epistel, sondern führt auch ein ähnliches Gipfelerlebnis ein, in dem der junge Lamartine auf einen alten, grauhaarigen Mann trifft. In der fiktional beschriebenen Leseerfahrung, der das Lamartine’sche Kinder-Ich lauscht, stellt sich heraus, dass dieser Eremit ein Poet ist.

C’était la description d’une fontaine [...] au bord de laquelle des jeunes filles déposent leur cruches à l’ombre [...] ; un jeune mendiant survenait, et racontait aux bergères l’histoire d’Arthéus, de Narcisse [...]. Il fallait un dictionnaire mythologique [...] si l’on voulait rêver des vers. (Lamartine 2006 [1849], 56)

Der junge Dichter Lamartine lässt hier sein kindliches Ich dem alten Dichter lauschen, wie dieser den am *Parnassós* gelegenen Brunnen der Kastalia beschreibt, der von der Weihquelle von Delphi gespeist wird, in die sich die gleichnamige Nymphe auf der Flucht vor dem werbenden Apollon gestürzt habe. Das Wasser der Kastalischen Quelle soll denen, die davon tranken oder ihrem leisen Plätschern lauschten, die Dichtergabe verliehen haben (cf. Stoll 1894, 996). Der Eremit verrät so seine Imitations- und Inspirationsquelle: die griechisch-römische Antike. Lamartine stilisiert diesen also als klassischen Dichter, der der *imitatio* Folge leistete. „Il fallait un dictionnaire mythologique [...] si l'on voulait rêver des vers“, verrät die Position des Autors: Die klassische Literatur sei somit nicht nur unzugänglich, sondern auch wenig affizierend für ihre Leserschaft. Was nun folgt, kann als eine poetologische *conversio* bezeichnet werden. Der performative Akt: „Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse“ (Lamartine 2006 [1849], 56), so soll gezeigt werden, begründet Lamartines anticlassizistisches Streben und seine Aktualisierung der *meditatio*.

Die zweite Bergerfahrung in Lamartines erster *Méditation* „L'isolement“ nimmt an diesen Befund Anschluss. Im Gedicht entwickelt sich eine Ort-Zeit-Konstellation, die in ihrer Vertikalität und Horizontalität nahezu identisch mit Petrarcas Epistel ist. Diese Ähnlichkeit wird im *commentaire* des Autors zum eigenen Schaffensprozess noch expliziter als im Gedicht selbst:

J'écrivis cette première méditation un soir du mois de septembre 1819, au coucher du soleil, sur la montagne qui domine la maison de mon père, à Milly. [...] J'avais emporté ce jour-là sur la montagne un volume de Pétrarque, dont je lisais de temps en temps quelques sonnets. Les premiers vers de ces sonnets me ravissaient en extase dans le monde de mes propres pensées. [...] [Cet] amour mêlé à cette prière, qui font ensemble comme un *duo*, dont une voix se plaint sur la terre, dont l'autre voix répond du ciel. (Lamartine 2006 [1820], 74)

Wie Petrarca-*personaggio* inszeniert sich auch das Autoren-Ich Lamartines auf einem Berggipfel. Auffallend ist jedoch, dass die Leser nicht erfahren, wie das Ich auf den Berg gelangt ist. Die für die Allegorese in Petrarcas Epistel so grundlegende Bergbesteigung wird bei Lamartine mit einer diffus-komplexen Aufzählung ersetzt. Diese entwickelt ein Wortfeld des Literarischen *sui generis*:

J'étais isolé depuis plusieurs mois dans cette solitude. Je lisais, je revais, j'essayais quelquefois d'écrire, sans rencontrer jamais la note juste et vraie qui répondit à l'état de mon âme ; puis je déchirais et je jetais au vent les vers que j'avais ébauchés. (id., 73)

Der literarische Rezeptions- und Produktionsprozess wird so als eine von Irren und Verwerfung begleitete Entwicklung beschrieben, die nicht selten in *acedia*,¹⁰ einem Zustand der Lustlosigkeit endet. Auf dem Berggipfel, im Moment der „extase“ angekommen, findet das Lamartine'sche Ich wieder Ordnung in seinen eigenen Gedanken. Auch hier kann aus diesem Grund von einer *conversio* gesprochen werden. Diese ergibt sich aus der Leseerfahrung Petrarca's, aus der Lektüre eines aus einem vormodernen hypertextuellen Gewebe entstammenden Hypotextes. Wie in der Epistel mischen sich auch hier Innen- und Außenwelt, göttliche Sphäre (*ciel*) und weltliche Sphäre (*terre*), in einem *duo*. Das musikalische Wortfeld führt zur originären Idee der Lyrik zurück, dem zum Spiel der Lyra gehörenden Gesang. Es greift damit auf das zuvor erwähnte Wortfeld des Literarischen zurück, welches den erratischen Aufstieg charakterisierte. Wie in der *meditatio* Petrarca's der steinige Aufstieg unter Augustinus' Anleitung Voraussetzung der Gotteserkenntnis ist, so ist das *volume* Petrarca's (wahrscheinlich der *Canzoniere*) das Remedium für die Dichtkunst des romantischen Genies. Bei Lamartine wird der Berggipfel deshalb zum Ort einer poetologischen Transzendenz, zum Ort der *poiesis*, der Dichtkunst per se. Das lyrische Ich führt uns in diesem Moment zu seinem Gedanken einer poetologischen Revolution. Der performative Akt: „Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse“ wird hier entlang der meditativen Grundstruktur literarisch repräsentiert. Der Berg in „L'isolement“ kann so als *Parnassós* identifiziert werden. Das lyrische Ich ‚steigt‘ – im Sinne der dem Berg inhärenten Performativität – wieder zu seiner lyrischen Quelle auf. Wie Petrarca-*personaggio* kehrt bei Sonnenuntergang auch das Lamartine'sche lyrische Ich heim. Von einer meditativen *ruminatio*, dem eindringlichen Wiederkäuen der eigenen Verse („mes vers dans le mémoire“), gelangt das Ich zu seinem poetologischen Schaffensprozess. Mithilfe der *meditatio*, die als Vermittlerin zwischen den Ebenen Ort und Zeit agiert, katalysiert sich auf dem Berg ein performativer Akt der Wahrnehmung: die „impression“ (id., 75). Lamartines Aufstieg auf den *Parnassós* und seine Appropriation der *meditatio*, die diesen literarisch strukturiert, können als grundlegend für Lamartines Poetik verstanden werden. In einem performativen Akt wird die klassizistische Vorstellung von Literatur als Abbildung (*mimēsis*) oder

10 *Acedia* bezeichnet allgemein die Mönchskrankheit Melancholie. Sie ist gekennzeichnet durch ein Irren der Seele, ein Abkommen vom rechten Weg und durch die ‚sechs Töchter‘, hier speziell die *desperatio* und die *vagatio mentis circa illicita*, die Abschweifung des Geistes zum Unerlaubten. Sie bezeichnet somit eine Devianz von der eigentlichen Bestimmung des Menschen, Gott zu folgen. Sie ist das Gegenteil der Umkehr. Cf. Hauser (1989, 73).

Nachahmung (*imitatio*) zugunsten einer freien Konstruktion des Ausdrucks und eines erschaffenden Handwerks hinterfragt. *Meditatio* ist somit bei Lamartine ein performatives Prinzip metapoetologischer Reflexion, welches eine neue, romantische Produktionsästhetik etabliert.

Bibliografie

Primärliteratur

- Annan, Kofi (2001): „World Must Ensure Mountain Regions Provide Their Riches for Many Generations to Come, Says Secretary-General, in Message for Year of Mountains (2002)“, <http://www.un.org/press/en/2001/sgsm8075.doc.htm> [14.06.2015].
- Augustinus, Aurelius (2009 [397–401]): *Confessiones*, übers. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart, Reclam.
- Lamartine, Alphonse de (2006): *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Librairie Générale Française.
- Petrarca, Francesco (1995 [1336]): *Die Besteigung des Mont Ventoux*, Lateinisch/Deutsch, übers. und ed. von Kurt Steinmann, Stuttgart, Reclam.

Sekundärliteratur

- Arlt, Herbert (ed.) (2002): *Realität und Virtualität der Berge*, St. Ingbert, Röhrig.
- Behrens, Christoph (2016): „Gehört die Landschaft der Moderne? – Zur historischen Dynamik des Mont Ventoux“, in: Fournier Kiss, Corinne/Chariatte, Nadine/Krakenberger, Etna (edd.): *Räume der Romania*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 137–152.
- Boehm, Gottfried et al. (2014): *Imagination. Suchen und Finden*, Paderborn, Fink.
- Butzer, Günter (2000): „Rhetorik der Meditation. Martin Mollers ‚Soliloquia de Passione Iesu Christi‘ und die Tradition der *eloquentia sacra*“, in: Kurz, Gerhard (ed.): *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit*, Göttingen, V+R unipress, 57–78.
- Derrida, Jacques (1988): „Signatur Ereignis Kontext“, in: id.: *Randgänge der Philosophie*, Wien, Passagen, 291–314.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

- Gadamer, Hans-Georg (1986): *Wahrheit und Methode. Gesammelte Werke I*, Tübingen, Mohr.
- Groh, Ruth und Dieter (1996): *Die Außenwelt der Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur II*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Hauser, Richard (1989): „Acedia“, in: Ritter, Joachim et al. (edd.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 1, Basel, Schwabe, 73.
- Moser, Christian (2006): „XII. Der Bericht über die Besteigung des Mont Ventoux. Petrarcas Allegorie des Lesens“, in: id.: *Buchgestützte Subjektivität*, Tübingen, Niemeyer, 687–692.
- Olphe-Galliard, Michel (1963): „Composition de lieu“, in: Baumgartner, Charles et al. (edd.): *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, vol. II, Paris, Beauchesne, 1321–1325.
- Ritter, Joachim (1980 [1963]): „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“, in: id. (ed.): *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt a. M, Suhrkamp, 172–190.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte E. (2011): „Der Berg als Bildmetapher in der Kunst des Mittelalters“, in: *Das Mittelalter* 16, 47–71.
- Stoellger, Phillipp (2014): „Der Preis der Prägnanz und die Schatten der Evidenz. Was Gottes- und Menschenbilder un/sichtbar machen“, in: id. (ed.): *Un/Sichtbar: wie Bilder un/sichtbar machen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 129–156.
- Stoll, Heinrich W. (1894): „Kastalia“, in: Roscher, Wilhelm Heinrich (ed.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. 2,1, Leipzig, Teubner, 996.
- Wehr, Christian (2012): „La meditación desde San Anselmo hasta la época romántica. Manifestaciones espirituales, filosóficas y poéticas“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 249, 254–273.
- Wodjanka, Stephanie (2004): *Betrachtungen des Todes. Formen und Funktionen der meditatio mortis in der europäischen Literatur des 17. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.

Albert Göschl

Architektur der (Un-)Sichtbarkeit in der utopischen Literatur Italiens am Beispiel Paolo Mantegazzas *L'anno 3000* (1897)

Il seguente saggio tratta del rapporto tra letteratura e architettura, due forme artistiche che s'intrecciano soprattutto nel concetto di utopia. Dopo un breve riassunto dello sviluppo dell'utopia italiana ottocentesca, verrà mostrato come l'architettura urbanistica influenzava i romanzi utopici sia a livello descrittivo che a quello narrativo. Il caso del romanzo *L'anno 3000* di Paolo Mantegazza esemplifica come la descrizione della città confluisce con le teorie urbanistiche sviluppate contemporaneamente. Il concetto della trasparenza, ad esempio, diventa cruciale sia per l'architettura di fine Ottocento che per la narrazione della città futura, come simbolo di una possibile società utopica. La ricerca della trasparenza si manifesta dal punto di vista architettonico in una forma di panoptismo che – come anche nel romanzo di Mantegazza – si trasforma, tramite gli sviluppi tecnici, in una prospettiva postpanoptistica, tipica della letteratura distopica dal Novecento fino ad oggi.

1. Utopische Entwürfe im Italien der Moderne

Die utopische Literatur des 19. Jh.s ist auf internationaler Ebene stark von ihrer Untergattung der aufstrebenden Science-Fiction-Literatur bestimmt. Ihre erste Hochblüte setzt bekanntermaßen im 19. Jh. mit Jules Verne, Orson Wells und Mary Shelleys *Frankenstein* ein; eine Entwicklung, die natürlich auch vor der italienischen Literatur nicht Halt machte. Die italienische *profantascienza* ist international zwar weniger bekannt, deshalb aber nicht weniger produktiv. Autoren wie Yambo, Pseudonym für den Schriftsteller Enrico de' Conti Novelli da Bertinoro, verfassen Ende des 19. Jh.s fast ausschließlich Science-Fiction-Erzählungen.

Unter den utopieaffinen Autoren Italiens befindet sich auch der 1831 geborene und mittlerweile etwas in Vergessenheit geratene Paolo Mantegazza. Er ist ein Universalgelehrter mit der tiefen Überzeugung, dass die Wissenschaft vom Schönen nicht zu trennen sei. Er flaniert zwischen den Einzeldisziplinen von Medizin, Anthropologie, Physik und Literatur und ist als einer der ersten Sexualwissenschaftler sowohl Verfasser der seinerzeit stark rezipierten *Fisiologia dell'amore* (1873) als auch von Romanen wie *Il Dio ignoto* (1876), mit dem er zeit

seines Lebens in Verbindung gebracht wird.¹ Die Tatsache, dass Mantegazza von Sigmund Freud und Charles Darwin gleichermaßen gelesen und zitiert wird, beweist dabei seinen weit über die Grenzen Italiens hinausreichenden Ruf.²

Unter die frühen Science-Fiction-Romane Italiens fällt auch Paolo Mantegazzas *L'anno 3000* von 1897.³ In kurzen Worten geht es um ein Paar, Paolo und Maria Fortunati, die im besagten Jahr in Rom leben und eine Reise in die Hauptstadt der Vereinigten Staaten der Welt (Anthropolis) machen. Die stark parataktische Struktur des Textes ist dominiert von visuellen Deskriptionen, die beständig von Paolo interpretiert und historisch kontextualisiert werden. Paolo, der Wissende, der sich auch ‚antike‘ Sprachen wie das Italienische angeeignet hat, erklärt so seiner Geliebten, Maria, die konsequenterweise als naiv und unwissend erscheint, die neue Welt. Vieles hat sich verändert, viele Ahnungen haben sich in erschreckendem Ausmaß schon in der realen Welt des 20. Jh.s bestätigt; nur das traditionelle Verhältnis zwischen Mann und Frau scheint allen Wirren zum Trotz auch im beginnenden vierten Jahrtausend unhinterfragt zu bleiben.

In Mantegazzas Vision beginnt das 20. Jh. mit einem großen Krieg, der ganz Europa involviert und entzweit; es etabliert sich eine hundertjährige sozialistische Staatsform, die danach allerdings dem Untergang geweiht ist. Der Kontinent vereint sich zu den *Vereinigten Staaten Europas* mit der Hauptstadt Rom und in weiterer Folge mit einer utopischen Weltenregierung. Der Fortschritt beruht vorwiegend auf der Technologie; die beschriebenen Kommunikationstechnologien entsprechen mehr oder weniger den von uns heute benutzten. Es existiert nur noch eine einzige Sprache, die *lingua cosmica*, der Glaube bleibt komplett dem Individuum überlassen, und die Maschinen leisten einen großen Teil der Arbeit.

-
- 1 Weitere Texte, die nicht unerwähnt bleiben sollten, haben bemerkenswerte Titel wie *L'igiene dell'amore* (1877), *Il secolo nevrosico* (1887) oder *Fisiologia della donna* (1893).
 - 2 Freud rezipierte Mantegazza vorwiegend in seinen Untersuchungen zu den Rauschmitteln *Über Coca* (1884). Zur theoretischen Abgrenzung der beiden Denker in Bezug auf die darwinistische Liebeskonzeption cf. Celso (2010).
 - 3 Zum Schaffenswerk Paolo Mantegazzas cf. insbesondere die Arbeiten von Nicoletta Pireddu (2010 u. a.), die sich intensiv mit dem Schriftsteller und seinen Veröffentlichungen auseinandergesetzt hat, den hier beschriebenen Roman 2010 auch erstmals ins Englische übersetzen ließ und umfassend eingeleitet hat. Die erste deutsche Übersetzung (*Das Jahr 3000*) wurde hingegen bereits in demselben Jahr wie die italienische Erstausgabe angefertigt.

Der Roman ist, wie sich unschwer erkennen lässt, vorwiegend im positiven Sinn utopisch, enthält aber auch bereits dystopische Elemente. So werden alle Neugeborenen bereits auf Krankheiten und genetische Defekte sowie kriminelle Veranlagungen hin überprüft. Entspricht ein Kind nicht der Norm, so wird den Eltern nahegelegt, es zu töten. Verbrecherische Veranlagung ist durch neurologische Methoden mit hoher Wahrscheinlichkeit schon vorhersehbar, weswegen viele Verbrechen vereitelt werden können. Viele dieser Ahnungen werden vom Erzähler selbst aber kaum negativ bewertet. Die Bewertung der fiktiven Fakten obliegt vorrangig dem Leser. Wenn Wertungen seitens des Erzählers getätigt werden, dann sind es positive Überhöhungen dystopischer Elemente. Paolo scheint in seiner Euphorie nämlich weitgehend blind für die negativen Konsequenzen des technischen Fortschrittes zu sein.

2. Text- und Gebäudestruktur von Mantegazzas *L'anno 3000*

Die einzelnen Kapitel des formal an einen Reiseroman erinnernden Buches sind relativ homogen strukturiert, beginnend mit einem Ortswechsel, der Beschreibung der Außenansicht eines zentralen Gebäudes, der Beschreibung der Innenansicht und der darauf folgenden Erläuterung der staatlichen Institution selbst. Jedes Kapitel ist also der Sichtbarkeit eines konkreten Ortes oder Gebäudes gewidmet, weswegen sich der Roman auf narratologischer Ebene aufgrund der Darstellung klar umrissener architektonischer Funktionen entwickelt.⁴

Die beschriebenen Gebäude wirken dabei überraschend klassizistisch, haben symmetrische Struktur, meist einen Eingangsbereich, das *vestibolo*, über dem häufig eine emblemhafte Überschrift angebracht ist.

Versucht man den Grundriss der Stadt zu skizzieren, wie er von Mantegazza in seinem Roman beschrieben wird, lässt sich folgende Struktur annehmen (cf. Abb. 1): Im Zentrum der Stadt befindet sich ein groß angelegter Hauptplatz mit den wichtigsten Regierungsgebäuden. Vom Hauptplatz weg gehen sternförmig sieben weitere Plätze, die jeweils thematisch an die Institutionen des Staates gebunden sind, wie beispielsweise an die Akademie der Wissenschaften, die Akademie der Schönen Künste, das Krankenhaus oder die Schule (cf. Mantegazza 1897, 82); von den Plätzen wegführend gelangt man in die Wohngegend, die

4 In Bezug auf die Hauptstadt handelt es sich bei den Gebäuden um den Regierungspalast (Kap. 5), die Sporthalle (Kap. 6), den Schulpalast (Kap. 7), die Hygieneanstalt (Kap. 8), die Friedhofsanlage (Kap. 9), das Theater (Kap. 10), das Museum (Kap. 11) und die Tempelanlage (Kap. 12).

anders als das politisch repräsentative Zentrum („la Città del pubblico“, wie Mantegazza sie nennt) nicht mehr symmetrisch geordnet aufgebaut, sondern informell strukturiert ist, unter der einzigen Bedingung, dass es möglich sein muss, mit den modernen Fortbewegungsmitteln die Straßen passieren zu können. Etwas außerhalb der Stadt befinden sich weitere Gebiete, wie die „Città di Dio“ (eine augenscheinliche Referenz auf Augustinus), der Friedhof („Città dei morti“) oder auch das Museum.

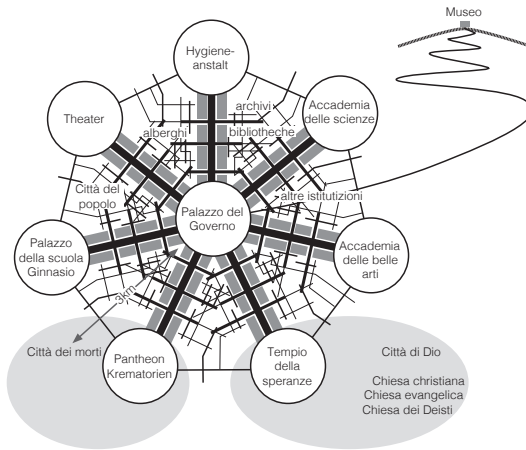


Abb. 1: Eine von mehreren möglichen Skizzen der Struktur von Mantegazzas Weltstadt⁵

Setzt man die utopische Stadtplanung mit den zeitgenössischen städteplanerischen Modellen in Beziehung, so erkennt man offensichtliche Parallelen. Insbesondere mit dem Konzept der Gartenstadt, das ein Jahr nach der Veröffentlichung des Romans konzipiert wurde, zeigen sich wesentliche Ähnlichkeiten (Abb. 2). Bei der *Garden-City*-Bewegung handelt es sich um ein damals zukunftsweisendes Leitbild der Stadtplanung, das in der Mitte des 19. Jh.s seine Wurzeln hat und im Fin de Siècle tragend wird. Es ist eine Reaktion auf die schnell wachsenden industriellen Großstädte und die damit einhergehenden Wohnverhältnisse der Arbeiterklasse. Dabei stellt es eine Integration von Landschaftselementen in die Stadtstrukturen dar (cf. *ibid.*). Auch in Italien werden einige Projekte zur *città giardino* umgesetzt, wie beispielsweise in Milano Ma-

5 Für die Erstellung der fiktiven Stadtskizze bedanke ich mich bei ISSS *research&architecture*. *Independent StructureforSustainableSpace Research*.

Neben der Gartenstadt erscheint 1889 ein weiteres zentrales Werk zur Städteplanung, das sich in Mantegazzas Vorstellung der Stadt im Jahr 3000 verwirklicht sieht. Es handelt sich dabei um Camillo Sittes *Städtebau nach künstlerischen Grundsätzen*, in dem eine Analyse unterschiedlicher Stadtstrukturen vorgenommen wird.⁹ Der Platz wird dort, ähnlich wie auch bei Mantegazza, zum Inbegriff von Zugehörigkeit. Sitte plädiert für zentral angeordnete, nach innen hin freie und nach außen hin geschlossene Plätze genauso wie für die Wichtigkeit von Gartenanlagen. Wie Sitte geht es Mantegazza aber vorrangig um einen ästhetischen Städtebau, der den Gegebenheiten des Stadtbodens folgt und keine Angst vor Unregelmäßigkeiten hat.

Dementsprechend ist Mantegazzas Stadt eben nicht nur der Symmetrie verpflichtet; ganz im Gegenteil. Weitblick, also die auf große Entfernungen hin angelegte Sichtbarkeit architektonischer Elemente, ist in Mantegazzas Stadt nur im öffentlichen Teil der Stadt gegeben. Der „innere Teil der Stadt“, wobei sich hier schon die Frage stellt, wo sich ebendieser befinden soll – im Zentrum der Stadt befindet sich schließlich schon der „offizielle Teil“ –; dieser innere Teil wirkt chaotisch und unstrukturiert und repräsentiert damit gleichsam eine informelle Stadtentwicklung, die mit einer weitgehenden Undurchsichtigkeit einhergeht. In ähnlicher Weise wie Sitte betont Mantegazza die Wechselwirkung zwischen innerer Stadt und Umgebung folgendermaßen:

La Città del pubblico non aveva alcuna simmetria, ma seguiva gli accidenti del suolo, ora arrampicandosi sulle colline, ora scendendo nelle valli e distendendosi sugli altipiani. (Mantegazza 1897, 85)¹⁰

Mantegazza kombiniert in seiner Stadt also sowohl symmetrische als auch asymmetrische Elemente. Der innere Stadtteil ist der Teil, in dem die Bevölkerung wohnt. Der öffentliche Teil macht sich durch seine klare Struktur und Symmetrie sowie die Weite zwischen den Plätzen zu einem einsehbaren Körper, während der informelle Teil der Stadt durch die Enge und Verzweigtheit eine uneinsehbare Situation schafft. Der öffentliche Teil wird zu einem alles über-

9 Fontana (1981, 50) stellt heraus, wie sich Mantegazzas Stadtkonzept v. a. in Bezug auf den Bau von Krankenanstalten zur zeitgenössischen Architektur verhält.

10 In Bezug auf die Schönheit der Asymmetrie betont Sitte: „Eine meilenlange schnurgerade Allee wirkt selbst in der schönsten Gegend langweilig. Sie widerstreitet dem Naturgefühl, der Anpassung an das gekrümmte Terrain und bleibt eintönig im Effect, so dass man, seelisch abgespant das Ende kaum erwarten kann“ (Sitte ³1901, 91).

schauenden Panoptikum, während sich der informelle Teil in der Undurchsichtigkeit versteckt.¹¹

3. Der panoptische Blick

Bekanntermaßen beschäftigt sich Michel Foucault in seinen Analysen zur Überwachung eingehend mit Benthams *Panopticon* (1791), eine Skizze, so der Untertitel, „applicable to any sort of establishment, in which persons of any description are to be kept under inspection“.

Der Entwurf besteht aus einer kreisförmigen Anordnung, in der die einzelnen Parzellen von einem zentralen Blickpunkt aus beobachtet werden können. „Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible“ (Foucault 1975, 202). Dadurch entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Nur für die zentrale Machtposition ist alles gleichermaßen einsehbar, die Machtposition selbst hingegen bleibt unsichtbar. Die Machtmaschine funktioniert dadurch physisch gewaltfrei, denn die einzelnen in ihrem Raum angeordneten Körper können in keinerlei kommunikatives Verhältnis zueinander treten. Die Unsichtbarkeit ist für den Unterworfenen somit doppelt gegeben: einerseits in vertikaler Richtung zur Macht, andererseits auf horizontaler Ebene in Richtung der ihm Gleichgestellten. Das Panoptikum generiert so eine automatische Überwachungsmaschine, die trotz möglicher Abwesenheit eines Überwachen den Überwachten das Gefühl gibt, prinzipiell unter ständiger Beobachtung zu stehen. Denn der Überwachte kann den Ort der Überwachung selbst nicht einsehen (cf. id., 203). Die Ausübung der Macht geschieht durch die strukturierte Anordnung von Körpern. Sowohl die Machthaber als auch die Entmachteten sind prinzipiell austauschbar (cf. id., 202). Auf Gewaltmittel kann dadurch weitgehend verzichtet werden, denn die Überwachten internalisieren diese und üben sie selbst gegen sich aus. Es handelt sich dabei wohl um einen Zufall, aber dennoch eine bemerkenswerte und bis jetzt noch nicht festgehaltene Tatsache, dass Barkers Patent zur Technik des Panoramas als Technik zur Darstellung

11 Wie sehr Mantegazza der architektonischen Vielfalt verpflichtet ist, erkennt man auch an folgendem Zitat: „In questo loro viaggio di scoperta non si saziavano di ammirare le molte e grandi piazze aperte là dove confluivano molte vie. Ve n'erano di quadrate, di rettangolari, di esagone, di esagone; ma per lo più erano rotonde, tutte molto ampie e rallegrate da alberi, da aiuole fiorite e da fontane pittoresche, delle quali non si potevano vedere due che fossero eguali“ (Mantegazza 1897, 90s.).

eines absoluten *Weit*-blicks im selben Jahr eingereicht wird, in dem Bentham seine architektonische Apparatur als Mittel zum absoluten *Ein*-blick entwickelt.

In Mantegazzas Utopie scheint die Disziplinarsgesellschaft zunächst aufgehoben. Gefängnisse gibt es in der klassischen Form nicht mehr, vielmehr sind sie zu Schulen umfunktioniert, in der die Lehrer ihren Zöglingen den richtigen Umgang mit der Moral der Gesellschaft liebevoll beizubringen versuchen. Die härtesten Strafen, wie Todesstrafe oder Folter, sind gebannt; lediglich der Freiheitsentzug dient als Sanktion. Doch die Disziplinarsgesellschaft hat sich weiter verwandelt. Die Disziplin ist Teil der Gesellschaft und von ihren einzelnen Bürgern freudig internalisiert worden. Die Justiz als übergeordnetes System ist abgeschafft, weil für sie keine Notwendigkeit mehr besteht. Richter braucht es nicht mehr, auch keine Polizisten, denn all deren Aufgaben werden von allen Bürgern des Staates gleichermaßen und gleichzeitig übernommen. Sobald eine Gesetzesübertretung stattfindet, kann ein Bürger nach Gerechtigkeit rufen. Sobald eine Gruppe von sieben Bürgern zusammengekommen ist, übernimmt diese die Gerichtsbarkeit und entscheidet über Recht und Unrecht einer Handlung (cf. Mantegazza 1897, 106s.). Die Disziplinarmaschine ist damit Teil der Körperlichkeit des Einzelnen geworden; ähnlich dem Naturzustand vorvertraglicher Gesellschaften, wie sie seit der Aufklärung in der politischen Philosophie theoretisiert werden, jedoch mit einem internalisierten Reglement, das allen Bürgern offensichtlich zu befolgen in die Wiege gelegt ist.

Während für die Justiz das architektonische Symbol des Panoptikums keine Funktion mehr zu haben scheint, gibt es in der Hauptstadt aber sehr wohl ein Gebäude, das sich sogar als solches betitelt. Mantegazzas Panoptikum stellt aber nicht wie bei Bentham eine ideale Überwachungsapparatur im foucaultschen Sinn dar. Ihm kommt hingegen die Funktion eines monumentalen staatlichen Theaters zu, das die Aufgabe hat, seine Bürger zum Schönen zu erziehen.

Il solo Panopticon, il più grande e il più ricco dei teatri di Andropoli, è proprietà dello Stato, il quale cerca negli spettacoli che vi si danno, di educare il popolo al bello e alle dolci emozioni; riunendovi tutti i più ingegnosi trovati della scienza e dell'arte. (id., 239, Herv. i. O.)

Wie auch in anderen Kapiteln kommt der Interaktion zwischen Mensch und Maschine hier ein entscheidender Stellenwert zu: Die Besucher des Panoptikums werden mit elektrischen Schläuchen verbunden, durch welche die Zuschauer die Intensität ihrer eigenen Emotionen in Bezug auf das virtuelle Spektakel steuern können.

4. Der gläserne Blick

Mit dem Panoptismus geht das Konzept der Durchsichtigkeit einher, das in der modernen Architektur ab der Hälfte des 19. Jh.s eine zunehmend dominante Rolle einnimmt. So wird 1851 zur Weltausstellung in London der berühmte und leider 1936 komplett zerstörte *Cristal Palace* eröffnet; eine Konstruktion aus Glas und Eisen, die die komplette Einsehbarkeit des Gebäudes gewährleistet. Etwas pathetisch bemerkt der Autor eines kritischen Essays zum Gebäude: „Is it a ‚mountain of light,‘ a ‚sea of glass,‘ a mirage, or a dream?“ (S. n. 1855, 233). Parallel zur Entwicklung großflächiger Glasfassaden nimmt auch die Glas- bzw. Transparenzmetapher einen zusehends größeren Stellenwert in der utopischen Literatur ein.

Vonseiten der Architekturtheorie wird das damit einhergehend gestärkte Konzept der Transparenz aber erst im 20. Jh. zum Leitmotiv. Bedeutend ist neben Le Corbusier und der Bauhausarchitektur in den 1920er Jahren auch die Analyse der Transparenz von Colin Rowe und Robert Slutzky. Zur Jahrhunderthälfte analysieren sie das Konzept der Transparenz aus unterschiedlichen Blickwinkeln heraus und versuchen, deren Stellenwert für die Kunst und Architektur zu durchleuchten.¹² Immer wieder betonen sie, dass es nicht allein die Materialität sei, die dem Konzept der Transparenz in der Architektur ihren Stellenwert gebe. Dieses habe nämlich ein zweifaches Bezugsfeld: Einerseits beziehe es sich auf die Beschaffenheit von Materialität, andererseits sei es „result of an intellectual imperative“ (Rowe 1963, 45). Transparenz sei mehr als „an optical characteristic, it implies a broader spatial order. Transparency“ – so definieren die beiden weiter – „means a simultaneous perception of different spatial locations“ (ibid.).

Transparenz und Panoptismus hängen eng zusammen. Schließlich wird die Durchsichtigkeit unterschiedlicher Raumlagen zur Voraussetzung der All-Einsehbarkeit. Bentham's Panoptismus ist ein Programm, das die Sichtbarkeit rein durch die Anordnung der Körper herstellt. Transparentes Material ist im 18. Jh. auch noch nicht großflächig einsetzbar, weswegen Durchsichtigkeit lediglich durch die Abwesenheit von Material herstellbar ist. Mit der Entwicklung moderner Materialien und v. a. der Möglichkeit ökonomischer Produktionstechni-

12 Dies trifft nicht nur auf die italienische Literatur zu, sondern auch auf die deutsche, wo beispielsweise Scheerbart die in seiner Programmschrift *Glasarchitektur* (1914) geäußerten Ideen zum universellen Einsatz des Materials auch in seinen (utopischen) Romanen zu verbildlichen versucht.

ken kann der Panoptismus die Zentralperspektive verlassen und Raumlagen in unterschiedlicher Art schichten.

In vielen utopischen Romanen des Fin de Siècle spielt der Werkstoff Glas eine entscheidende Rolle. So ist in Salgaris Roman *Le meraviglie del Duemila* von 1907 die Kombination aus Glas-/Metallkonstruktionen omnipräsent.¹³ Die Transparenz spielt aber auch schon bei Mantegazza in mehrfacher Hinsicht eine wichtige Rolle. Auch wenn der Werkstoff Glas noch nicht so dominant wie in der Architektur des 20. Jh.s ist, so beginnen die Räume transparente Strukturen aufzuweisen, wie sich an folgendem Beispiel zeigt:

Tutto quel movimento di treni, che salgono e scendono senza posa, tutti quei carri di fiori, di frutta, di selvaggiume, di pesci, di carni, formano uno spettacolo curioso, bizzarro, interessantissimo. Nessun carro alimentare però era scoperto, ma ciò che vi era dentro si vedeva benissimo, essendo i veicoli chiusi da vetri trasparentissimi. (Mantegazza 1897, 98)

Durchsichtigkeit kann aber eben nicht nur durch das Material hergestellt werden, sondern auch durch erweiterte Beobachtungstechniken. So ist die Entwicklung der Röntgenstrahlen für das Konzept der Transparenz im Roman Mantegazzas von zentralem Stellenwert. Wilhelm Conrad Röntgen veröffentlichte erst zwei Jahre vor Mantegazzas Roman seine Entdeckung der neuen Strahlen, die Mantegazza sofort als Transparenzmetapher in seinen utopischen Roman einbaut. Die neuen Strahlen erlauben es, den menschlichen Körper durchsichtig zu machen und so in sein Innerstes vorzudringen:

Quest'altra statua è innalzata al dottor Micali, medico italiano, che nel secolo XXV, perfezionando la luce Röntgen riuscì a render trasparente tutto quanto il corpo umano, permettendo così di vedere ad occhio nudo il cervello, i polmoni, il cuore; tutti quanti i visceri e perfino il midollo delle ossa. (id., 186)¹⁴

Die Transparenz des menschlichen Körpers wird so zum Leitmotiv im Kapitel über die Medizin. Die Protagonisten des Romans beobachten erstaunt im Spital, wie ein junger Mann vom Arzt untersucht wird:

13 Beispielsweise in der Beschreibung eines Teleskops: „Era un tubo mostruoso, di quattrocento metri d'altezza con un diametro di centocinquanta alla base, costruito parte in acciaio e parte in vetro, munito all'esterno d'una cornice che saliva a spirale, larga tanto da permettere il passaggio ad un vagoncino contenente otto persone“ (Salgari 1995, 58).

14 Man muss hier dazusagen, dass die Entdeckung der Röntgenstrahlen zwar 1895 in Würzburg veröffentlicht wurde, dass man aber zum Erscheinen Mantegazzas Roman noch weit davon entfernt war, Apparaturen wie oben beschrieben standardmäßig einsetzen zu können.

Il *pneumologo* lo invitò a svestirsi e quando fu del tutto nudo, lo pregò di mettersi in piedi in una specie di nicchia e allora a un tratto scomparve la luce che rischiarava la camera e tutto rimase nel buio. Subito dopo però il medico diresse un fascio di luce su quell'uomo nudo, che divenne trasparente come se fosse di vetro. (id., 193, Herv. i. O.)

In ähnlichem Ton, mit denselben Glasmetaaphern folgt die Darstellung einer weiteren Untersuchung an einem Kind.

Die Transparenz betrifft bei Mantegazza also zwei Elemente: einerseits die der Räume, in denen der Mensch sich aufhält, andererseits die Körperlichkeit des Menschen selbst. Interessanterweise wird die Transparenz dabei weniger an das erste Element gebunden als vorwiegend an die sich durch erweiterte Beobachtungstechniken ergebenden Körper-Einsichten. Die Gebäudestrukturen sind noch an die Logik des klassischen Panoptismus gebunden. Weitblick und Einblick vollziehen sich vorerst weniger durch die Schichtung von durchsichtigem Material, sondern vielmehr durch die von Foucault analysierte Anordnung von Körpern im Raum.

5. Der *psychoskopische* Blick als Übergang zwischen Panoptismus und Postpanoptismus

Das Panoptikum Mantegazzas ist zunächst der antiken Logik des Theaters verpflichtet, das *alle* dazu befähigt, *wenige* zu beobachten. Der wahre Panoptismus des Romans kommt jedoch durch das Psychische zum Ausdruck; eine Tatsache, welche die dystopischen Anklänge des Romans hier wohl am stärksten hervorhebt. Der Protagonist selbst hat nämlich, wie es erst auf den letzten Seiten des Romans geschildert wird, ein sogenanntes *Psychoskop* entwickelt, mit dem die Gedanken aller Bürger lesbar gemacht werden können.

Im Roman stellt sich die Szene folgendermaßen dar: Paolo Fortunati befindet sich bei einer alljährlichen Preisverleihung, ähnlich dem Nobelpreis (der in der Realität allerdings erst vier Jahre später eingeführt und dann tatsächlich an Wilhelm Conrad Röntgen vergeben wird), bei der die größten Entdeckungen des vergangenen Jahres prämiert werden. Er wird auf die Bühne gebeten, um seine Erfindung vorzustellen, erhebt sich, stellt sich neben den Präsidenten der Akademie und holt „un piccolo strumento, a guisa di un doppio cannocchiale“ (id., 318) hervor, das er auf das Publikum richtet. Der Blick von *allen* auf *einen* erfährt nun eine reziproke Gegenbewegung, durch die der panoptische Blick des Theaters in sein Gegenteil verkehrt wird. Der gesamte Saal ist einen kurzen Moment lang von einem tiefen Schweigen umhüllt, dann plötzlich hört man den Lärm von umfallenden Stühlen und Menschen, die panikartig den Raum verlassen: Menschen, die Angst haben, „che si leggessero i pensieri, che in quel

momento passavano per il loro cervello“ (id., 319). Paolo probiert sein Gerät zunächst an einem kleinen Kind aus, das von den vielen Reden, die es nicht versteht, gelangweilt ist. Danach erblickt er die unterschiedlichsten Gedanken der anwesenden Personen:

A queste parole il tumulto di prima sorse di nuovo e più violento. Alle sedie smosse e cadute di chi abbandonava la sala, si unirono grida irose: „Profanazione! Profanazione! Abbasso il psicoscopio ...“. (id., 320)

Aus Sicht der Theorien zum Panoptismus ist diese Szene ein besonders bedeutungsstarker Moment. In Bezug auf die Anordnung der Körper macht der Wechsel zwischen beobachtendem Publikum hin zum beobachtenden Protagonisten durch die reziproke Gegenbewegung aus dem Panoptikum antiken Zuschnitts ein Panoptikum im Sinne Benthams.

L'Antiquité avait été une civilisation du spectacle [...] : à ce problème répondait l'architecture des temples, des théâtres et des cirques. Avec le spectacle prédominaient la vie publique, l'intensité des fêtes, la proximité sensuelle. [...] L'âge moderne pose le problème inverse : „Procurer à un petit nombre, ou même à un seul la vue instantanée d'une grande multitude“. (Foucault 1975, 218)

Eine einzige Person kann in der von Mantegazza beschriebenen Situation nun prinzipiell alle anderen beobachten und gleichzeitig Dinge wahrnehmen, die die Beobachteten untereinander gar nicht zu kommunizieren imstande sind. Gleichzeitig scheint in der Art der Beobachtung die Überwindung des Panoptikums selbst als eine an ein Gebäude gehaftete Bedingung, wie es Zygmunt Bauman beschreibt, vorweggenommen.

Nach Bauman nämlich besteht der entscheidende Unterschied zwischen modernem und postmodernem Panoptismus darin, dass sich der postmoderne Panoptismus nicht mehr an Gebäude gebunden sieht, sondern durch die Entwicklung neuer Kommunikationstechnologien ortsungebunden agieren kann (cf. Bauman 2003, 18).

Genauso vollzieht sich auch der Panoptismus durch die am Ende von Mantegazzas beschriebene Wende also weniger durch die Gebäudestrukturen als durch eine technische Errungenschaft, die den Blick des Einzelnen auf alle erweitern kann und, sobald die Technologie kein Unikum mehr ist, sondern in die Hände aller gelangt, zu einer absoluten Allüberwachung führt. Auch in dem Fall besteht sowohl durch Paolo als auch durch die Akademie eine positive Interpretation des dystopischen Elements, denn diese ortsungebundene Überwachung soll in weiterer Folge zu einer moralischen Verbesserung der Gesellschaften führen:

Quando noi tutti sapremo, che chiunque può leggere nel nostro cervello, faremo sì che pensieri e opere non si contraddicano, e noi saremo buoni nel pensiero, come cerchiamo di esserlo nelle opere. È a sperare che col psicoscopio la menzogna sarà bandita dal mondo. (Mantegazza 1987, 321)

Der neue, von Mantegazza ins Leben gerufene *psychoskopische* Blick beschreibt in einem einzigen Moment den Übergang von vormodernem zu modernem Panoptismus und verweist durch seinen utopischen Charakter sogar noch auf das Postpanoptikum. Die Transparenz besteht nicht mehr nur hinsichtlich eines Machtinhabers gegenüber allen Überwachten, sondern verwandelt die gesamte Gesellschaft jenseits des Gebäudes zur potenziellen Allüberwachung durch prinzipielle All-Einsichtigkeit; eine Angst, die uns offensichtlich nicht nur von heute bekannt ist, sondern uns kulturell im dystopischen Gestus spätestens seit dem 19. Jh. begleitet.

Bibliografie

- Bauman, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Bentham, Jeremy (1791): *Panopticon or The Inspection-House. Containing the Idea of a New Principle of Construction applicable to any Sort of Establishment, in which Persons of any Description are to be kept under Inspection*, Dublin/London, T. Payne.
- Celso, Yamina Oudai (2010): „Mantegazza versus Freud: affinità elettive e corrispondenze testuali per una psicofisiologia dell’eros“, in: *Medicina & Storia* 10/19–20, 165–186.
- Foucault, Michel (1975): *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- Giardini, Gabriele (2013): *Milano marittima. La città giardino dell’Adriatico. Visioni – progetti – realizzazioni*, Firenze, Alinea.
- Howard, Ebenezer (1902): *Garden Cities of To-Morrow*, London, Swan Sonnenschein.
- Pireddu, Nicoletta (2010), „Introduction“, in: Mantegazza, Paolo, *The Year 3000. A Dream*, transl. by David Jacobson, Lincoln, University of Nebraska Press, 1–53.
- Rowe, Colin/Slutzky, Robert (1963): „Transparency. Literal and Phenomenal“, in: *Perspecta* 8, 45–54.
- S. n. (1854/1855): „Art. IX – Guide Books to the Crystal Palace“, in: *The London Quarterly Review* 3, 232–279.

Salgari, Emilio (1995): *Le meraviglie del duemila*, Torino, Viglongo.

Sitte, Camillo (³1901): *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien*, Wien, Teubner.

Cindy Heine

Schreibweisen des (un-)sichtbaren Raums

En se fondant sur deux romans, à savoir *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne et *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans, cet article aborde le thème de la visibilité et l'invisibilité relatives à l'espace de l'habitation et formule des questions concernant la construction d'espaces clos dans la littérature. L'élément topologique qu'il importe d'analyser par rapport à cette construction est surtout la limite. Celle-ci délimite l'intérieur de l'extérieur, mais elle les met aussi en relation, tout en établissant un régime de visibilité. En créant une (in-)visibilité paradoxale, la littérature établit des espaces impossibles qui ne peuvent exister que dans le texte.

1. Einleitung

Anhand der impliziten und expliziten Thematisierung von Sichtbarkeit bzw. von Unsichtbarkeit können im übertragenen Sinne Räume in der Literatur sichtbar gemacht werden. In speziellen Fällen vermag es die Literatur, Räume zu konstituieren, die außerhalb des Buches nicht möglich sind. Basierend auf den Raumtheorien von Henri Lefebvre und Michel de Certeau wird im Folgenden von einem Raum ausgegangen, der sich grundlegend über die Praktiken, die in und mit ihm vollzogen werden, definiert. Der Beitrag widmet sich zwei exemplarischen Wohnräumen in der Literatur, die im Hinblick auf ihre Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit untersucht werden sollen. Neben der Bewegung ist auch das Sehen eine Möglichkeit, Raum zu erschließen. Die Problematisierung der Sichtbarkeit ist hier an das topologische Element der Grenze gebunden, die grundlegend für die Differenzierung zwischen Innen- und Außenraum ist. Gerade an dieser Schnittstelle wirft der Aspekt der Sichtbarkeit Fragen im Umgang mit dem Raum auf. Es ist wichtig zu verdeutlichen, was in den Texten als sichtbar und unsichtbar dargestellt wird: In welchem Verhältnis stehen die Wände und Fenster, und inwiefern trägt die Eigenschaft der Durchsichtigkeit zur Konstitution oder Auflösung der Grenze bei? An Dirk Baecker anknüpfend ist die Grenze notwendig, um Innen- und Außenraum voneinander zu trennen, da er aus dieser Dichotomie heraus die Grundlage der Architektur formuliert (cf. Baecker 1990). Im gleichen Maße muss untersucht werden, inwiefern der Blick als Praktik des Sehens selbst problematisch und raumkonstituierend ist. Als Möglichkeit der Figuren und des Erzählers lenkt der Blick die Aufmerksamkeit auf das Sichtbare. Der Blick allein konstituiert jedoch nicht den gesamt-

ten Raum, es sind ebenso die unsichtbaren Elemente, die sich dem Blick der Figuren entziehen und die an der Raumkonstruktion beteiligt sind. In diesem Kontext fragt die Sichtbarkeit nach Beobachtungsformen des Innen und Außen und den daran geknüpften Schreibweisen von Räumen.

Die Analyse konzentriert sich auf ausgewählte Passagen aus Jules Vernes *Vingt mille lieues sous les mers* [1869/70] und Joris-Karl Huysmans' *À Rebours* [1884]. Beide Texte spielen mit dem Ort des U-Bootes und der damit verbundenen Bewegung und Eingeschlossenheit. Während Jules Verne ein U-Boot entwirft, das vielmehr einem beweglichen Unterseesalon gleicht, verbarrikadiert sich der Protagonist in *À Rebours* in seinem feststehenden Esszimmer, das er als Schiffskabine umgestaltet. Der Fokus liegt bei beiden Texten zunächst auf der Darstellung der Grenze, die den Innenraum vom Außenraum abtrennt. Die Sichtbarkeit dieses topologischen Elements spitzt die Frage danach zu, inwieweit es sich hier um eine klare Grenze handelt, die zwei distinkte Räume differenziert.

2. Die Reise mit dem Salon durch das Meer

In *Vingt mille lieues sous les mers* von Jules Verne wird der Leser in das U-Boot Nautilus an die Seite des Kapitäns Nemo versetzt. Abgestoßen von der zivilisierten Welt, schottet sich Kapitän Nemo in einem eigens gebauten Unterseeboot ab. Es ist dies jedoch kein gewöhnliches Transportmittel, sondern ein beweglicher Salon, der denen an Land in nichts nachsteht. Die Zimmer sind luxuriös ausgestattet und enthalten mit einer großen Bibliothek alles wichtige Wissen. Dies ermöglicht es Kapitän Nemo, niemals an Land zurückkehren zu müssen und die ungeliebte Welt hinter sich zu lassen. Obwohl die Nautilus gelegentlich auftaucht, bewegt sie sich meistens im Meer, d. h. sie ist komplett eingehüllt von Wasser.

Jules Verne etabliert zunächst die Innenräume der Nautilus durch die Begehung und Beschreibung von Kapitän Nemo und Monsieur Aronnax: „Une double porte, ménagée à l'arrière de la salle, s'ouvrit, et j'entrai dans une chambre de dimension égale à celle que je venais de quitter“ (Verne 1967, 105). Die subjektive Sicht des Protagonisten – hervorgehoben durch die Verwendung von „je“ – und die Bewegung durch die Zimmer verweisen darauf, Räume nicht als etwas Gegebenes zu betrachten, sondern als gemachtes Produkt. Die interne Fokalisierung bindet sowohl die aktive Bewegung durch den Raum an das Subjekt als auch die dadurch entstandene Raumbeschreibung. Die Beschreibung ist somit grundlegend abhängig von der Figur. Henri Lefebvre erläutert in *La production de l'espace*, dass Räume nicht ein Behältnis ohne Inhalt sind, sondern

dass sie stets aus einem dialektischen Verhältnis von Produkt und Produzent entstehen (cf. Lefebvre ³1986, III–IV). Die Konstitution der Nautilus als Raum ist wesentlich abhängig von der Beziehung zu seinen Bewohnern – Kapitän Nemo und seinen Begleitern. Während Lefebvre den Raum von seiner Passivität befreit, betont Michel de Certeau in seinem Kapitel „Pratiques d’espace“ nicht nur das besondere Verhältnis von Wohnung und Bewohner, sondern verlegt seinen Schwerpunkt auf die Praktiken im Raum (cf. Certeau 1990, 139–195). Die Nautilus wird zunächst durch die Begehung von Kapitän Nemo und Monsieur Aronnax erschlossen. Hartmut Böhme expliziert, dass „die Bewegungen, die wir *mit* unserem Körper und *als* Körper im Raum vollziehen, erst das [erschließen], was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen“ (Böhme 2005, XV). Die Bewegung und Beschreibung durch die Zimmerstrukturieren den Raum, indem sich z. B. eine Tür öffnet und so eine Grenze markiert, die überschritten werden kann. Die räumliche Praxis des Gehens ermöglicht es, die Nautilus zu erschließen. Gleichzeitig verweist die explizite Verwendung von Türen darauf, dass auch der Raum Grenzen vorgibt. Auffällig ist, dass über die Bewegung der Figuren hauptsächlich Begrenzungen innerhalb des U-Bootes dargestellt werden. Die Dichotomie zwischen dem Innenraum und dem Außen des Meeres wird erst mittels der Visualität verhandelt. Die erzählerische Auslassung konstituiert eine Leerstelle, die die Außenwand der Nautilus zunächst nicht sichtbar macht. Monsieur Aronnax befindet sich nach dem Rundgang durch das Schiff wieder im Salon und dort steht allein das Sehen als Raumpraxis im Vordergrund. Obwohl sich Monsieur Aronnax nun nicht mehr bewegt, verstehe ich die Tätigkeit des Sehens ebenfalls als praktische Möglichkeit, Räume zu erschließen und sie auf diese Weise sichtbar zu machen. Michel de Certeau ordnet das Sehen v. a. dem Bereich der Karte zu, während das Gehen durch die Stadt als *Parcours* beschrieben wird (cf. Certeau 1990, 175s.). Das Sehen hat allerdings nicht nur die Funktion, Räume zu strukturieren und zu kontrollieren, auch der Fußgänger oder Bewohner sieht auf seiner Strecke den Raum. Obwohl er nicht den Überblick über den gesamten Raum hat, richtet sich sein Blick auf einen Ausschnitt. Das so verstandene Sehen trägt ebenso wie das Gehen zur Konstitution der Räume bei.

– Voir ! s’écria le harponneur, mais on ne voit rien, on ne verra rien de cette prison de tôle ! Nous marchons, nous naviguons en aveugle ...

Ned Land prononçait ces derniers mots, quand l’obscurité se fit subitement, mais une obscurité absolue. Le plafond lumineux s’éteignit, et si rapidement, que mes yeux en éprouvèrent une impression douloureuse, analogue à celle que produit le passage contraire des profondes ténèbres à la plus éclatante lumière.

[...] Mais un glissement se fit entendre. On eût dit que des panneaux se manœuvraient sur les flancs du Nautilus. [...] Soudain, le jour se fit de chaque côté du salon, à travers deux ouvertures oblongues. Les masses liquides apparurent vivement éclairées par les effluences électriques. Deux plaques de cristal nous séparaient de la mer. Je frémis d'abord, à la pensée que cette fragile paroi pouvait se briser ; mais de fortes armatures de cuivre la maintenaient et lui donnaient une résistance presque infinie. (Verne 1967, 145)

Eingeleitet durch Ned Lands Ausspruch „Voir !“ und die Negation der Blindheit konstruiert Jules Verne an dieser Stelle den Raum ausschließlich über die Visualität. Obwohl Ned Land das Wort *sehen* doppeldeutig benutzt, im Sinne des optischen Sehens und des Sehens als etwas, das sich in der Zukunft herausstellen wird, verweist er auf die sichtbare Materialität der Nautilus – „la tôle“. Die Undurchsichtigkeit ist dem Blech inhärent und erzeugt somit ein Gegensatzpaar zu dem später aufgerufenen „cristal“. Verne arbeitet hier nicht nur mit einer Dichotomie, die auf materiellen Gegebenheiten beruht, sondern er verwendet die grundlegend unterschiedlichen Lichtverhältnisse hell und dunkel. Um den krassen Unterschied hervorzuheben, beschreibt Verne die Dunkelheit als „absolue“ und setzt sie einem „éclatante lumière“ entgegen. Die komplette Finsternis im Salon ist notwendig, um das folgende Spektakel entsprechend sichtbar zu machen. Die Hülle der Nautilus verschiebt sich an einer Stelle und gibt den Blick nach außen ins beleuchtete Meer frei. Die Formulierung „le jour se fit“ spielt in vergleichbarer Weise mit der Sichtbarkeit wie Ned Lands Ausspruch. Es bedeutet, sowohl dass der Raum des Meeres plötzlich taghell erleuchtet zum Vorschein kommt als auch dass etwas ans Licht kommt – z. B. ein weiteres Geheimnis der Nautilus.

Das wichtigste topologische Element in diesem Zitat ist die große Scheibe aus Kristall, die als Grenze den Innenraum vom Meer abschottet und ihn gleichzeitig auf das Meer hin öffnet. Die Durchsichtigkeit, die dem Kristall inhärent ist, ermöglicht es zwar, das Meer mit seiner Flora und Fauna zu betrachten, aber sie lässt die Grenze als solche unsichtbar werden. Paradoxerweise konstituiert diese Stelle die Grenze zwischen dem Innen- und Außenraum und löst sie gleichzeitig auf. Wie die Angst Monsieur Aronnax' verdeutlicht, ist diese fragile Wand das einzige Element zwischen dem sicheren Salon und dem unwirtlichen Meer. Die drohende Gefahr des Wassereintruchs drängt die Grenze als solche enorm in den Vordergrund. Die kristallene Beschaffenheit hingegen ermöglicht das Durchsehen und beim Fokussieren der dahinter liegenden Objekte das Nichtsehen der Scheibe. Diese Scheibe, die als Grenze wesentlich zur Differenzierung des Innenraums vom Außenraum beiträgt, changiert ständig zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Daraus folgt, dass sich auch die Grenze nicht eindeutig bestimmen lässt.

Gesteigert wird diese Schwierigkeit der Festlegung durch das Spiel mit dem Licht. Um überhaupt im Meer etwas sehen zu können, muss ein Lichtkontrast herrschen, sodass der Innenraum komplett verdunkelt und der Außenraum künstlich erhellt wird. Ohne die Hell-Dunkel-Dichotomie würde sich der Betrachter in der kristallinen Scheibe allenfalls spiegeln, aber er könnte nicht ins Meer schauen. Die Lichtverhältnisse sind zusammen mit der Materialität die Voraussetzung für das gebotene Spektakel. Zusätzlich verdeutlicht der Kontrast die Fragilität der sichtbaren Grenzziehung. Wenn der Betrachter durch die Beobachtung des Meeres die Scheibe aufgrund ihrer Durchsichtigkeit nicht mehr wahrnimmt, ist der einzige Abgrenzungsmoment das Lichtverhältnis zwischen dem dunklen Salon und dem erleuchteten Meer, und diese Grenze ist sehr fragil: „L’obscurité du salon faisait valoir la clarté extérieure, et nous regardions comme si ce pur cristal eût été la vitre d’un immense aquarium“ (id., 146).

Das Spiel mit der Sichtbarkeit erzeugt eine unmittelbare Nähe des Meeres, so als ob man direkt darin stünde. Hier bedient sich Jules Verne der Ausstellungsmethoden submariner Lebensräume, die zu seiner Zeit modern waren. Betrachtet man populäre Aquarienhäuser am Ende des 19. Jh.s in London, Paris und Berlin wird die architektonische Parallele zu Vernes Meerblick offensichtlich. In Abgrenzung zu freistehenden kleinen Glasbehältern, die ein eher wissenschaftliches Interesse an den Tieren und Pflanzen des Meeres begründen, erhoben die Aquarienhäuser das Meer und seine Bewohner zum Spektakel. Der Besucher durchquerte einen abgedunkelten Raum, der häufig der vorgestellten Meeresumgebung glich. Die Gestaltung als Grotte war beispielsweise sehr beliebt. Die großen Aquarien, die meist nur auf einer Seite verglast waren, wurden in wechselnden Farbspielen beleuchtet (cf. Harter 2014). In dieser Hinsicht stand beim Besuch eines Aquarienhauses nicht nur das wissenschaftliche Interesse im Vordergrund, sondern auch die Unterhaltung. Der Blick aus der Nautilus ins Meer bedient sich vergleichbarer Mechanismen. Zwar ist der Salon nicht als Grotte gestaltet, aber die völlige Verdunkelung des Innenraums und die große Kristallscheibe verweisen auf die Ausstellungsart populärer Aquarienhäuser. Interessant ist, dass Monsieur Aronnax und seine Begleiter nicht aus einem Bullauge, sondern aus einer großen verglasten Wand blicken. Die Funktionalität tritt gegenüber dem ästhetischen Aspekt zurück. Der damit verbundene Blick konzentriert sich ebenso mehr auf das Spektakuläre.

Allerdings tritt bei Verne das Meer als Objekt hinter den technischen Möglichkeiten zurück. Als sich die Außenwände der Nautilus verschieben und das Meer erhellt wird, sind es gerade die Möglichkeiten der Sichtbarmachung, die das Spektakel darstellen. Die große kristallene Scheibe, die zwar das Wasser abschottet, aber den Blick durchlässt, markiert im Changieren zwischen der ei-

genen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ihre Besonderheit, sodass die Scheibe selbst schon Schauspiel ist, indem sie die Sichtbarkeit nach außen überhaupt erst ermöglicht. Ein zweiter Aspekt ist der des elektrischen Lichtes, das den Meeresraum erleuchtet:

La mer était distinctement visible dans un rayon d'un mille autour du Nautilus. Quel spectacle ! Quelle plume le pourrait décrire ! Qui saurait peindre les effets de la lumière à travers ces nappes transparentes, et la douceur de ses dégradations successives jusqu'aux couches inférieures et supérieures de l'océan ! (Verne 1967, 145s.)

Das Spektakuläre, das hier beschrieben wird, ist nicht das Meer mit seiner Flora und Fauna in einem natürlichen Zustand, sondern die Effekte, die das Licht im Wasser erzeugt und somit das elektrische Licht als technische Errungenschaft selbst. Wie das Zitat verdeutlicht, besteht eine enge Verbindung zwischen der beeindruckenden Funktionalität des Lichtes und seinen künstlerischen Möglichkeiten, die sowohl schriftlich als auch malerisch schwer zu fassen sind. Als Teil des „chef-d'œuvre de l'industrie moderne“ (id., 145) etabliert das Licht einen eigenen Zweig der darstellenden Kunst, was es in die Nähe der Kunstwerke in Kapitän Nemos Salon rückt. Diese Nähe wird durch den Kupferrahmen, den „armature de cuivre“ (ibid.), betont. Er umrahmt die große kristallene Scheibe; die Gemälde im Salon, die Vitrinen und die Bücherregale sind ebenfalls von Kupferrahmen eingefasst. Dass sowohl der Blick nach außen wie der Blick auf ein Gemälde vom gleichen Material begrenzt werden, ist auffällig und deutet auf den ästhetischen Aspekt des Meerblicks hin. Die Parallelisierung, hervorgerufen durch die kupferne Umrahmung und die Art des Schauens, rückt die gläserne Öffnung dermaßen in die Nähe des Gemäldes, dass es wie ein weiteres Bild des Salons wirkt. Die Durchsichtigkeit der Wand holt das Meer gewissermaßen in den Salon, ohne es physisch hereinzulassen. Obwohl die trennende Funktion an dieser Stelle wichtig ist, verweist die Durchsichtigkeit auf das verbindende Moment der Scheibe. Es handelt sich allerdings nicht nur um eine Öffnung, sondern auch um eine künstlerische Ausleuchtung des Meeres. Das dargebotene Bild vom Meer ist ein gleichwertiger Teil – wenn nicht sogar Einrichtungsbestandteil – des Salons. Auf diese Weise öffnet sich der Innenraum über den Blick nach außen und holt den Meeresraum als künstlerisches Spektakel in das Interieur. Die Durchsichtigkeit verbindet die zwei Räume in einer Art, die über ein Gemälde nicht darstellbar wäre. In der Buchausgabe von *Vingt mille lieues sous les mers* gibt es einige Zeichnungen zu der Geschichte, u. a. der Blick aus dem Inneren der Nautilus in das Meer (id., 147). Die Darstellung allein vermag jedoch nicht die Uneindeutigkeit der Raumgrenze so hervorzuheben, wie das die literarische Beschreibung ermöglicht. Das Bild kann nur einen bestimmten

Teil zeigen und nur eine Perspektive einnehmen. Der Text hingegen betont das paradoxe Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, was es ermöglicht, den eigentlich abgeschotteten Außenraum zu einem Teil des Inneren zu machen. Die Illustration konzentriert sich vornehmlich auf die sichtbare Meereswelt, ohne die Spektakularität der Durchsichtigkeit oder des Lichtes zu betonen.

Interessant ist, dass, bevor sich die Außenwände der Nautilus öffnen, der Blick von Monsieur Aronnax in die gläsernen Vitrinen fällt, die ebenfalls von einem Kupferrahmen umgeben sind und unzählige Exponate aus dem Meer zeigen, die Kapitän Nemo persönlich gesammelt hat. Monsieur Aronnax beschränkt sich nicht nur auf die Beschreibung der Vitrinen, sondern zählt die vorgefundenen Tier- und Pflanzenarten wissenschaftlich geordnet auf (cf. id., 112). Die zwar tote, doch zahlreich vorhandene Meereswelt in den Vitrinen faltet somit ein Stück des Außen in das Innere ein. Nachdem sich die Außenwände der Nautilus verschoben haben und das Spektakel der durchsichtigen Scheibe und des elektrischen Lichtes beschrieben wurde, beginnt der Begleiter Monsieur Aronnax, die gesehenen Tiere zu klassifizieren (cf. id., 151). Der wissenschaftliche Blick durch die Scheibe ins Meer wird hier mit dem wissenschaftlichen Blick in die Vitrine parallelisiert. Die lebendigen und beweglichen Tiere werden so fixiert und festgehalten und ähnlich den toten Tieren in den Vitrinen Teil des Salons.

Die literarische Raumkonstitution der Nautilus wird zu Beginn über die Praxis der Begehung und Beschreibung realisiert. Jedoch bleibt die Grenze zwischen dem Innen- und Außenraum unbestimmt. Erst mit der Fokussierung auf die Sichtbarkeit, die ein Durch- und Nichtsehen umfasst, verdeutlicht Verne den paradoxen Zustand der Grenze, die in ihrer Extremform lediglich in einem Hell-Dunkel-Kontrast markiert ist. Das Changieren zwischen der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit der Grenze ermöglicht es, den Raum des Meeres sehr nah in den Salon hereinzuholen und den Innenraum gleichzeitig nach außen zu öffnen, indem künstlerische und wissenschaftliche Praktiken auf den Meeresraum projiziert werden und sich dieser Raum somit angeeignet wird. Die Materialität der Grenzen trägt wesentlich zur Konstitution der Räume bei. Jedoch vermögen es die durchsichtige Scheibe, das Licht und die Kupferrahmen nicht allein, Innen- und Außenraum zu etablieren, sondern der Umgang mit ihnen, durch die Praktiken des Gehens und Sehens ist wesentlich. Besonders an den verschiedenen Arten des Sehens wird die signifikante Rolle der Praktiken deutlich. Anhand des gleichen Materials folgen die Figuren sowohl dem Spektakel (Durchsichtigkeit und Licht) als auch dem Bedürfnis nach wissenschaftlicher Klassifikation (Blick in die Vitrinen). Die Begehungs- und Beobachtungsformen der Räume sind also wesentlich an ihrer Produktion beteiligt.

Durch diese Praktiken überlagern sich Innen- und Außenraum, sodass eine konkrete Grenzziehung und Zuordnung von innen und außen problematisch wird. Das Meer, als überdimensioniertes Aquarium und Schaukasten, wird in das Innere des Salons eingefaltet, allerdings verweist bereits der Name des U-Bootes darauf, dass es sich bei der Nautilus selbst um einen Meeresbewohner (cf. Harter 2014, 70–87) und somit um einen Teil des Meeres handelt, der in einem Aquarium ausgestellt ist und beobachtet werden kann. Erst im literarischen Text kann die über die Sichtbarkeit problematisierte Abgrenzung und Zuordnung der Räume verdeutlicht und die Unbestimmbarkeit der Räume betont werden.

3. Die Reise im Zimmer mit dem Meer

Joris-Karl Huysmans bezieht sich in seinem Roman *À Rebours* auf diese U-Boot-Sequenz, benutzt allerdings die Möglichkeiten der Sichtbarkeit zur Raumkonstruktion in anderer Weise. Der Protagonist des *Esseintes* flüchtet aus dem Pariser Stadtleben in sein Haus auf dem Land. Dort angekommen beginnt er, sein Haus Schritt für Schritt umzugestalten. Er schottet sich von äußeren Einflüssen ab und zieht sich immer weiter in das Innere zurück. Zunächst besteht der Rückzug in der Flucht auf das Land. Dann erfolgt eine Abgrenzung gegenüber den Bediensteten, die ebenfalls im Haus wohnen. Die Abgrenzungen werden immer kleinteiliger, sodass selbst die privaten Räume des *Esseintes* gegeneinander abgedichtet werden: „[...] un corridor capitonné, hermétiquement fermé, ne laissant filtrer, ni odeur, ni bruit, dans chacune des deux pièces qu’il servait à joindre“ (Huysmans 1996, 98s.). Die Grenzziehung des *Esseintes* ist vergleichbar mit dem Rückzug Kapitän Nemos. Beide schotten sich von der Gesellschaft ab, indem sie eine räumliche Grenze ziehen.

Neben dem Arbeits- und Schlafzimmer richtet des *Esseintes* sein Esszimmer auf besondere Weise ein. Er gestaltet diesen Raum wie eine Schiffskabine. Hinsichtlich der Konstruktion verfolgt des *Esseintes* genau das entgegengesetzte Ziel Kapitän Nemos. Während der Besitzer der Nautilus sein U-Boot wie einen Salon einrichtet, mit dem er die Weltmeere komfortabel durchreisen kann, verzichtet des *Esseintes* bei der Einrichtung seines Esszimmers auf die üblichen Möbel zugunsten von Schiffstauen und Holzplanken am Boden. Er nimmt nicht sein Zimmer mit auf Reisen, sondern er schafft sich die Illusion einer Reise, während er in seinem unbeweglichen Speisezimmer bleibt.

Cette salle à manger ressemblait à la cabine d’un navire avec son plafond voûté, muni de poutres en demi-cercle, ses cloisons et son plancher, en bois de pitchpin, sa petite croisée ouverte dans la boiserie, de même qu’un hublot dans un sabord.

Ainsi que ces boîtes du Japon qui entrent, les unes dans les autres, cette pièce était insérée dans une pièce plus grande, qui était la véritable salle à manger bâtie par l'architecte.

Celle-ci était percée de deux fenêtres, l'une, maintenant invisible, cachée par la cloison qu'un ressort rabattait cependant, à volonté, afin de permettre de renouveler l'air qui par cette ouverture pouvait alors circuler autour de la boîte de pitchpin et pénétrer en elle ; l'autre, visible, car elle était placée juste en face du hublot pratiqué dans la boiserie, mais condamnée ; en effet, un grand aquarium occupait tout l'espace compris entre ce hublot et cette réelle fenêtre ouverte dans le vrai mur. Le jour traversait donc, pour éclairer la cabine, la croisée, dont les carreaux avaient été remplacés par une glace sans tain, l'eau, et, en dernier lieu, la vitre à demeure du sabord. (id., 99)

Ein wichtiges Element der Illusionserzeugung ist nicht nur die entsprechende Ausrüstung mit nautischen Gegenständen, sondern die Raumkonstruktion, deren auffälligstes Merkmal die Verschachtelung der Räume ist. Dies betont ebenfalls den Abschottungswahn des *Esseintes*, da er nicht direkt aus seinem Speisezimmer hinausschaut, sondern aus einem Bullauge, das in eine Zwischenwand eingelassen ist. Der Vergleich mit einer japanischen Schachtel zieht die Grenzen um den Protagonisten noch enger, sodass das zur Schiffskabine verkleinerte Esszimmer ihn wie ein Gehäuse umgibt.

Die Sichtbarkeit der zwei Wände wird über die Sichtbarkeit der Fenster diskutiert. Die Schiffswand verdeckt bis auf eine Öffnung die komplette Außenwand. In der Außenwand befindet sich ein Fenster, das aufgrund der Zwischenwand verdeckt und somit unsichtbar ist. Für des *Esseintes* ist dieses Fenster ebenso unsichtbar. Im Text entsteht über die Nullfokalisierung des Erzählers eine Differenz zwischen dem, was des *Esseintes*, und dem, was der Erzähler sehen kann. Das Vorhandensein des zweiten Fensters wird über den Erzähler realisiert, der nicht des *Esseintes* ist. Erst mit der Beschreibung der Verschachtelung wird das Fenster sichtbar und betont aber gleichzeitig seine Unsichtbarkeit. Die Sichtbarkeit konstituiert gewissermaßen die Anwesenheit. Während für des *Esseintes* die Außenwand unsichtbar und nicht vorhanden ist, wird für den Leser mittels der verschachtelten Raumkonstruktion die Wand des eigentlichen Esszimmers sichtbar und anwesend. Die Verschachtelung verweist allerdings auch auf die Unsichtbarkeit. Die Außenwand changiert hier zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die verbunden ist mit ihrer Anwesenheit und Abwesenheit. Im Gegensatz zu der Beschreibung *Monsieur Aronnax'* wird hier gerade nicht auf die subjektive Sicht des Protagonisten zurückgegriffen, um ein Raumelement sichtbar zu machen. Erst durch den allwissenden Erzähler, der sozusagen hinter die Kulissen schauen kann, wird aufgedeckt, dass ein unsichtbares Fenster anwesend ist. Im Hinblick auf die Raumkonstruktion bei Verne spielt in *À Rebours* ebenso die Materialität der Grenze eine wichtige Rolle. Jedoch sind es auch hier

die Praktiken, die die Sichtbarkeit problematisieren. Während bei Verne v. a. die Durchsichtigkeit des Materials verschiedene Formen des Sehens ermöglicht, betont Huysmans über den Erzähler die Schwierigkeit zu wissen, was gesehen werden kann.

Das andere Fenster, das als sichtbar beschrieben wird, ist nur deshalb zu sehen, weil ihm das Bullauge genau gegenüberliegt. Jedoch wird dessen Sichtbarkeit sofort relativiert, da sich hinter dem Bullauge ein Aquarium gefüllt mit Wasser befindet. Zusätzlich handelt es sich bei dem Außenfenster um einen Einwegspiegel, sodass seine Materialität, das Wasser und das Glas des Bullauges das als sichtbar beschriebene Fenster unsichtbar machen. Lediglich die Wortwahl im Text kennzeichnet das Fenster als sichtbar, wobei in der anschließenden Beschreibung deutlich wird, dass es gerade das nicht ist.

Neben der Verschachtelung und Überlagerung verschiedener Materialien verdeckt das Spektakel im Aquarium ebenfalls die Außenwand.

Quelquefois, dans l'après-midi, lorsque, par hasard, des Esseintes était réveillé et debout, il faisait manoeuvrer le jeu des tuyaux et des conduits qui vidaient l'aquarium et le remplissaient à nouveau d'eau pure, et il y faisait verser des gouttes d'essences colorées, s'offrant, à sa guise ainsi, les tons verts ou saumâtres, opalins ou argentés, qu'ont les véritables rivières, suivant la couleur du ciel, l'ardeur plus ou moins vive du soleil, les menaces plus ou moins accentuées de la pluie, suivant, en un mot, l'état de la saison et de l'atmosphère.

Il se figurait alors être dans l'entre-pont d'un brick, et curieusement il contemplait de merveilleux poissons mécaniques, monté comme des pièces d'horlogerie, qui passaient devant la vitre du sabord et s'accrochaient dans de fausses herbes ... (id., 99s.)

Obwohl das Aquarium die Illusion einer Schiffskabine perfektionieren soll, zeigt sich hier vielmehr eine Faszination von Technik und Naturinszenierung. Es wird genau beschrieben, wie der Apparat funktioniert, was ein Stück der Illusion zerstört. Während bei Verne auch die technischen Elemente sehr stark in den Vordergrund gerückt werden, spitzt sich die Darstellung bei Huysmans extrem zu. Es geht ganz und gar nicht darum, ein natürliches Unterwassermilieu herzustellen, sondern die künstlerischen Möglichkeiten auszuprobieren. Des Esseintes verzichtet sogar auf wirkliche Tiere und ersetzt sie durch mechanische Fische, die um unechte Pflanzen schwimmen. Jedoch schreibt des Esseintes diesen künstlichen Effekten eine größere Naturnähe als den natürlichen Farben zu. Das Schauspiel, das sich bietet, verlagert sich von der Illusion, man befinde sich in einer Schiffskabine, zu dem Experimentieren mit verschiedenen Flüssigkeiten und technischen Hilfsmitteln. Der Blick in das Aquarium ist ein rein ästhetischer. Die Lichteffekte, die bei Verne dazu beitragen, dass die Personen

das Gefühl haben, direkt im Meer bei den Fischen zu sein, verlagern in *À Rebours* den Blick nach innen.

In den 1880er Jahren war es in Frankreich modern, getönte Fensterscheiben im Salon zu verwenden. Sie absorbierten das natürliche Tageslicht und schufen ein mystisches Ambiente. Besonders beliebt waren Fenster mit Unterwassermotiven, die den Eindruck einer ständigen Bewegung vermitteln sollten. Auch Mallarmé beschrieb 1874 in der Zeitschrift *La Dernière Mode* das Aquarium als Bildersatz. Eingelassen in eine Wand über der Kredenz sollte es das Esszimmer verschönern (cf. Harter 2014, 154s.). Dass Huysmans in *À Rebours* das Fenster mit einem Aquarium verstellt, zeugt von der Abkehr des Natürlichen. In dieser Hinsicht wird das natürliche Außen verdeckt zugunsten eines künstlichen Außen, das aber eigentlich ein Innen repräsentiert.

Die Unsichtbarkeit der Außenwand, hervorgerufen durch die Inszenierung des *Esseintes*, wird ständig relativiert, da der Leser gewissermaßen hinter die Kulissen schauen kann und das Funktionieren der technischen Konstruktionen enthüllt wird. So entsteht ein Zwischenraum, der gleichzeitig ein Innen und Außen beschreibt. Des *Esseintes* gibt sich der Illusion hin: Er befindet sich im Inneren einer Schiffskabine. Hier ist es wichtig anzumerken, dass sich der Protagonist nicht mittels des Speisezimmers in einen entfernten Raum träumt, sondern immer den Raum, in dem er sich befindet, vor Augen hat. Er kreierte einen anderen Raum.

Der stetige Rückzug in das Innere führt zu einer Verschachtelung, deren Grenzen ständig verschoben und somit nicht mehr eindeutig markiert werden können. Das Spiel in *À Rebours* mit der Verdeckung und Unsichtbarmachung der eigentlichen Außenwand etabliert nicht einfach eine neue Außenwand – die vermeintliche Schiffswand, sondern die Unruhe des *Esseintes* verhindert eine völlige Hingabe an die Illusion und strebt nach immer kleinerer Verschachtelung wie die einer japanische Dose. Der Text vermag es, durch das Spiel von Auf- und Verdecken die Grenzen in einen uneindeutigen Zustand zu versetzen. Die Außenwand des Schiffes ist zugleich die Innenwand des Speisezimmers. Gerade die Uneindeutigkeit und Flexibilität, die in der Unruhe des Protagonisten und in der Hingabe an die Illusion begründet liegen, konstruieren einen Zwischenraum, der gleichzeitig innen und außen ist.

4. Schlussbemerkungen

Aufgrund der Durchsichtigkeit des Materials und der Spektakularität der technischen Möglichkeiten changiert die Wand bei Verne ständig zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Huysmans gibt zwar theoretisch den Blick nach

draußen frei, verstellt ihn aber sofort durch einen komplizierten Mechanismus. Die Verdeckung des Fensters mit einer Zwischenwand – einer vermeintlichen Schiffswand – überlagert die eigentliche Außenwand. Hier steht nicht die Durchlässigkeit nach außen im Vordergrund, sondern die stetige Verschachtelung nach innen. Während bei Verne die Grenze selbst zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit changiert, handelt es sich bei Huysmans um eine Verschiebung der Grenze. Sowohl Verne als auch Huysmans greifen für die Konstruktion der Räume auf bestimmte Materialien zurück, die mit spezifischen Praktiken des Sehens verbunden sind. Erst das Zusammenspiel konstituiert die Räume und verdeutlicht gleichzeitig ihre Schwellensituation.

Obwohl Jules Verne in seinem Text die Grenzen anders konstruiert und auflöst, veranschaulichen beide Autoren ein Phänomen. Die Darstellung von Innen- und Außenräumen erfolgt in ihrer Abgrenzung zumeist zeitlich nacheinander, d. h. dass entweder eine Innen- oder eine Außenperspektive eingenommen wird (cf. Baecker 1990). Allerdings ist es problematisch, beide Sichtweisen gleichzeitig einzunehmen. Dirk Baecker unterstreicht in seinen Ausführungen über das Wesen der Architektur die Wichtigkeit der Schriftentwicklung, die es gegenüber dem tatsächlichen Haus oder einem gezeichneten Grundriss vermag, die Einheit von Innen und Außen gleichzeitig darzustellen (cf. id., 84). Baecker denkt die grundlegende Dichotomie der Architektur allerdings hauptsächlich von den gegebenen Materialien und schließt keine konkreten Praktiken ein. Die Beispiele verdeutlichen einerseits, wie wichtig die Praktiken sind, die im Raum ausgeführt werden. So markiert zwar die durchsichtige Scheibe bei Verne eine schwankende Grenze, jedoch wird dies erst über den spezifischen Blick der Figuren konstituiert. Auch des Esseintes gibt sich der Illusion des Materials und der Technik hin, während die erzählerische Praktik einen Blick hinter die Kulissen erlaubt. Der Fokus auf die Praktiken, die im Zusammenspiel mit den räumlichen Möglichkeiten Innen und Außen konstituieren, zeigt andererseits, dass nicht nur *eine* Perspektive eingenommen werden kann. Die Uneindeutigkeit in der literarischen Darstellung ermöglicht einen Schwellenzustand, der über das Spiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit realisiert wird. Gerade weil sich der Text einer konkreten Sichtbarkeit entzieht, entsteht ein unmöglicher Raum, dessen Grenzen im Text sowohl sichtbar als auch unsichtbar sind. Dadurch werden Räume konstruiert, die gleichzeitig Innen und Außen sind.

Bibliografie

Primärliteratur

Huysmans, Joris-Karl (²1996 [1884]): *À Rebours*, Paris, Gallimard.

Verne, Jules (²1967 [1869–1870]): *Vingt mille lieues sous les mers*, Lausanne, Éditions Rencontre Lausanne.

Sekundärliteratur

Baecker, Dirk (1990): „Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur“, in: Luhmann, Niklas/Bunsen, Frederick D./Baecker, Dirk (edd.): *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld, Verlag Cordula Haux, 67–104.

Böhme, Hartmut (2005): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart, Metzler.

Certeau, Michel de (1990): *L'invention du quotidien*, vol. 1: *Arts de faire*, Paris, Gallimard.

Harter, Ursula (2014): *Aquaria in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Heidelberg/Berlin, Kehrer.

Lefebvre, Henri (³1986): *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.

II. (Un-)Sichtbarkeit von Prozessen und Entwicklungen

Karin Schulz

***Le tour du kaléidoscope* oder die Visualisierung des Unsichtbaren. Gesellschaftliche Wandlungsprozesse bei Marcel Proust**

Le roman *À la recherche du temps perdu* présente une analyse critique de la société française à la fin du dix-neuvième siècle. Marcel Proust y montre la violence récurrente avec laquelle les changements s'introduisent dans la vie sociale en ébranlant et en transformant l'ordre intrinsèque. L'individu est soumis aux forces transformationnelles de la société. Il connaît leur effet répétitif, mais il ne connaît pas le processus initié par eux. La transformation sociale reste ainsi invisible.

L'analyse littéraire remet en question la perceptibilité du changement social. Le rapport entre la sémantique de la visibilité et la possibilité d'une visualisation textuelle explique l'image négative de la société dans le roman de Marcel Proust. La transformation sociale se présente sous forme de jeu visuel : le joueur cherche l'équilibre entre visibilité et invisibilité, entre connaissance et reconnaissance du processus social pour trouver sa stabilité identitaire.

1. Einleitung

Die Gesellschaftsbeschreibungen Marcel Prousts im Romanwerk *À la recherche du temps perdu* stehen für eine kritische Analyse der sozialen Dynamiken im Frankreich des ausgehenden 19. Jh.s. Die Thematik der Bewegung und Beweglichkeit des gesellschaftlichen Gefüges erfasst wie keine andere den Geist des Jahrhunderts, dessen individuell schicksalstragende Bedeutung bereits Honoré de Balzac in der *Comédie humaine* anhand des sozialen Auf-, aber auch Abstiegs der unterschiedlichsten Charaktere nachgezeichnet hat. Balzac, dessen Analysen als vorbildhaft für Proust gelten, zeigt die Bewegungsprozesse als integralen Bestandteil der gesellschaftlichen Ordnung.¹ Proust offenbart gegen Ende des Jahrhunderts die von diesen Bewegungen ausgehende systemimmanente Zerstörungskraft. Seine erschreckende Erkenntnis, dass das Individuum der Spielball sozialer Instabilität ist, entlarvt die Wandlungsprozesse als identitätsleere Vorgänge. Ihnen kann ein wesentlicher Anteil an der „Dissoziation“ (Köhler/

1 Nach Adorno sind die Romane Balzacs die Nachahmung und Abbildung des Rhythmus gesellschaftlicher Bewegung. Cf. Adorno (1974, 139–142).

Corbineau-Hoffmann ³1994, 34), der Entfremdung von Individuum und Gesellschaft zugesprochen werden, wie sie Erich Köhler diagnostiziert.²

Die vorliegende Analyse wirft einen neuen Blick auf die negative Realität gesellschaftlichen Wandels bei Marcel Proust und rückt dessen Prozesshaftigkeit als einen Erfahrungsmoment der (Un-)Sichtbarkeit in den Vordergrund der Betrachtung.

Der fiktiv-autobiografische Ich-Erzähler Marcel konstatiert im zweiten Band des Romans die stetige zeitliche Wiederkehr gesellschaftlicher Wandlungsprozesse als eine unwiderrufliche Gewissheit. „La seule chose qui ne change pas est qu'il semble chaque fois qu'il y ait ,quelque chose de changé en France“ (Proust 1988, 88). Die Bestimmtheit, mit der Marcel das wiederkehrende Auftreten festhält,³ steht der Ungewissheit über den zugrunde liegenden Vorgang der eintretenden Veränderung entgegen. Ausgehend von der Tatsache, dass sich etwas verändert hat („quelque chose de changé“, *ibid.*) erahnt der Erzähler lediglich einen Ablauf.⁴ Der Wandel ist eine abstrakte Realitätserfahrung, deren Bewegungsmoment sich der Wahrnehmung des Individuums zu entziehen scheint.

Die Frage nach der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit gesellschaftlichen Wandels eröffnet einen neuen Zugang zum negativen Gesellschaftsverständnis bei Marcel Proust. Die zitierte Textstelle bietet die Möglichkeit, das Zusammenspiel zwischen der Semantik der Wahrnehmbarkeit und den von Proust zur Erfahrbarkeit von (Un-)Sichtbarkeit genutzten Möglichkeiten der textuellen Visualisierung näher zu untersuchen. Die Entfremdung von Individuum und Gesellschaft zeigt sich aus der Perspektive des Individuums. Dessen Suche nach identitätsstiftender sozialer Stabilität offenbart sich als ein visueller Balanceakt. Es steht angesichts der Unsichtbarkeit sozialer Prozesse vor der Herausforderung eines individuellen Erkennens und Anerkennens dieser Realität. So fragt die Analyse weiterhin nach der Reflexion des Zeitverständnisses im Text. Es

2 Die Entfremdung betrifft nach Köhler nicht nur das genannte Wechselverhältnis, sondern erfasst auch das Individuum in seiner eigenen Person. „Die Dissoziation [...] atomisiert die menschliche Substanz“ (Köhler/Corbineau-Hoffmann ³1994, 34). Zur Ausführung Köhlers cf. *id.*, 29–37.

3 Die zeitliche Wiederkehr wird im angeführten Satz zum einen durch das Adverb „chaque fois“ an zentraler syntaktischer Position hervorgehoben. Zum anderen wird diese Gewissheit durch den einleitenden Superlativ „[l]a seule chose“ unterstrichen (Proust 1988, 88).

4 Der Prozess manifestiert sich als ein unbestimmter äußerer Eindruck. Dieser wird im Nebensatz durch den einleitenden, unpersönlichen Ausdruck „il semble [...] que“ angedeutet (*ibid.*).

wird deutlich, dass Proust nicht nur die Abgründe des stetigen sozialen Wandels thematisiert, sondern auch die Chancen für das Individuum im Umgang mit dieser Herausforderung aufzeigt.

2. Textuelle Prozesse des Sichtbarmachens

2.1. Visualisierung des Unsichtbaren

„[P]areille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait crus immuables et compose une autre figure“ (id., 87). So wie sich das Kaleidoskop von Zeit zu Zeit dreht, liegt auch der Gesellschaft eine Bewegung inne. Proust setzt beim Leser die Kenntnis der Funktionsweise des zeitgenössisch weitverbreiteten optischen Spielzeugs voraus,⁵ wenn er dessen Drehbewegung in eine metaphorische Ähnlichkeitsbeziehung⁶ zu den inneren Wandlungsprozessen der Gesellschaft Frankreichs setzt. Der Zylinder des Kaleidoskops enthält einen Winkelspiegel, der für den hindurchblickenden Betrachter ein symmetrisches Muster der am Boden befindlichen Teilchen erzeugt. Diese in ihrer Form und Farbe unterschiedlichen Glassteinchen gruppieren sich im Zuge der Drehung des Zylinders zu immer neuen Formationen. Es entstehen immer neue Bilder.⁷

Der sachliche Diskurs über die durch die Drehbewegung des Kaleidoskops bewirkten Vorgänge wird in der vergleichenden Beschreibung direkt auf das Erkenntnisobjekt, die sozialen Prozesse des Wandels, übertragen. Der Erzähler spricht nicht von der Neuplatzierung gesellschaftlicher Gruppen, Schichten oder Individuen, sondern von *Elementen*, die sich zu einem anderen *Bild* („une autre figure“, *ibid.*) zusammenfügen. Es kommt zu einer Analogisierung von Anschauungs- und Erkenntnisobjekt mit dem Ziel der Visualisierung der inhä-

5 Das Kaleidoskop ist nur eines von vielen zeitgenössischen optischen Instrumenten des 19. Jh.s, die Proust in seinem Roman aufgreift und metaphorisch funktionalisiert. So hat Wolfram Nitsch *das Panorama* und *das Stereoskop* als visuelle Metaphern bei Proust untersucht. Cf. Nitsch (2004, 240–262).

6 Die rhetorische Figur der Metapher zeichnet sich durch die Besonderheit aus, dass sie „zu dem von ihr ersetzten eigentlichen Ausdruck“ in einer „Abbild- und Ähnlichkeitsrelation“ steht (Peil 2004, 176). Proust funktionalisiert diese Besonderheit für eine, wie sich nachfolgend zeigt, semantische Erfahrbarkeit.

7 Cf. die definitorische Beschreibung des *Kaleidoskops* bei Nekes (2002, 437).

renten Bewegungsprozesse. So wird der semantische Aufbau des zitierten Satzes von den Bewegungsverben *tourner* und *placer* getragen.⁸

Das Kaleidoskop bildet eine fiktionale, materielle Entität des Sehens, welche den Vorgang des gesellschaftlichen Wandels, der ansonsten unsichtbar bleibt, visuell konkretisiert und auf diese Weise nachvollziehbar und erfahrbar macht. Es eröffnet sich ein Blick in die semantische Tiefe der sozialen Verschiebungen.

Die Drehbewegung des Kaleidoskops ist dabei gleichzusetzen mit dem Umfallen und Umstürzen der eingeschlossenen Teilchen. In der Textstelle wird das Verb *tourner* nachfolgend nicht nochmals aufgegriffen, sondern an späterer Stelle durch das Verb *renverser* („le kaléidoscope renversa une fois de plus ses petits losanges colorés“, id., 88) ersetzt. Übertragen auf die Gesellschaft impliziert dies den Verweis auf das mit dem sozialen Wandel verbundene Zusammenbrechen des jeweils bestehenden gesellschaftlichen Ordnungsgefüges.

Der Erzähler konkretisiert dies in seiner Beschreibung anhand des Zeitgeschehens der Dreyfus-Affäre. 1894 wurde der jüdische Hauptmann Alfred Dreyfus wegen angeblichen Landesverrats Frankreichs an das Deutsche Kaiserreich verurteilt. Die Frage nach der Unschuld von Dreyfus führte nicht nur zu einem langwierigen juristischen Verfahren, sondern es lässt sich insbesondere bei Proust erkennen, dass über die Provokation von Parteinahmen eine soziale Dynamik in Gang gesetzt wurde, welche die geltenden Hierarchien und Integrationsmuster der Gesellschaft einstürzen ließ.⁹

Der Erzähler schildert die Auswirkungen der Affäre auf die gesellschaftlichen Ordnungsstrukturen wie folgt: „Tout ce qui était juif passa en bas, fût-ce la dame élégante, et des nationalistes obscurs montèrent prendre sa place“ (ibid.). Während die Juden vor der Dreyfus-Affäre einen sozial integrierten Stellenwert in der mondänen Gesellschaft besaßen, erfahren sie infolge des Ereignisses einen sozialen Abstieg. Dahingegen profitieren die französischen Nationalisten von der Entwicklung, sie gewinnen an Ansehen und steigen sozial auf.

8 Die Bewegungsverben *tourner* und *placer* beschreiben im vorliegenden Satz keine passiven Handlungsvorgänge, sondern haben eine aktivische, semantische Funktion. Damit entfällt die Notwendigkeit des Verweises und der Erklärung auf die hinter der Bewegung stehende Ursache. „Ces dispositions nouvelles du kaléidoscope sont produites par ce qu'un philosophe appellerait un changement de critère“ (Proust 1988, 88). Die Ursache wird bewusst offengelassen und auf diese Weise die Bewegung semantisch in den Vordergrund gerückt. *Le tour* kann angesichts dessen auch als magischer, d. h. gewollt unbestimmter Trick verstanden werden.

9 Cf. die zusammenfassende Beschreibung zur Dreyfus-Affäre bei Corbiveau-Hoffmann (1993, 23s.).

Die Isotopie der Bewegung auf horizontaler Ebene (*tourner* und *placer*, cf. *ibid.*) wird durch die Isotopie der vertikalen Bewegungsrichtung (*monter* und *passer en bas*, cf. *ibid.*) ergänzt. Das Fallen der Teilchen im Kaleidoskop entspricht einer Verschiebung der Gesellschaftsschichten; in welche Richtung, zu wessen Gunsten oder Ungunsten ist nicht vorhersehbar.¹⁰

Der Erzähler bringt diese Unberechenbarkeit verstärkt zum Ausdruck, wenn er die soziale Bewegungsrichtung von Juden und Nationalisten mit einer jeweils gegenläufigen äußeren Einschätzung in Form bewertender Adjektive konfrontiert.¹¹ Die subjektiven Erfahrungen können keine Gewissheit über die soziale Bewegungsrichtung garantieren. Die beispielhaft für die mondäne jüdische Gesellschaftsschicht angeführte Dame wird trotz ihrer augenscheinlichen Eleganz und Distinguiertheit von dem Sog des sozialen Abstiegs erfasst.¹² Die Unaufhaltsamkeit dieser Dynamik gilt ebenfalls für die Nationalisten, die entgegen ihres zweifelhaften äußeren Eindrucks aufsteigen. Der Kontrast zwischen der positiven äußeren Ausstrahlung der Jüdin und dem negativen und obskuren Erscheinungsbild der Nationalisten unterstreicht angesichts ihrer jeweils gegenläufigen sozialen Entwicklungsrichtung den gesellschaftlichen Wandel als ein in seiner Auswirkung für die Betroffenen wie für die Beobachter nicht abschätzbares, d. h. unvorhersehbares Ereignis.

So führt der Erzähler weiterhin aus, dass es ebenso denkbar gewesen wäre, dass der Wandlungsprozess beispielsweise ausgelöst durch einen Krieg einen anderen Verlauf hätte nehmen können. Die Nutznießer der Dreyfus-Affäre und der ihr folgenden Verschiebung hätten dann potenziell einen sozialen Abstieg

10 Es ist auf die semantische Analogie der Metapher des Kaleidoskops zur allegorischen Darstellung des Rads der Fortuna zu verweisen, dessen Drehung die Unbeständigkeit menschlichen Glücks und damit die Unvorhersehbarkeit des individuellen Lebensverlaufs beschreibt (cf. den einschlägigen Eintrag zu Fortuna, Miltenburg 2002, col. 665s.). So wie die Drehung des Rads der Fortuna entzieht sich auch das Einsetzen der Drehung des Kaleidoskops der Sichtbarkeit.

11 „[U]ne Juive *élégante*“, „la dame *élégante*“, „des nationalistes *obscurs*“ (Proust 1988, 87s.). Die Kursivsetzung in den angeführten Zitaten stellen eigene Hervorhebungen dar.

12 Mme de Swann personifiziert wie keine andere Figur den sozialen Wandel und seine Verschiebungen. Sie durchläuft im Roman den bezeichnenden sozialen Aufstieg einer Prostituierten mit zweifelhaftem Ruf in die angesehenen Pariser Gesellschaftsschichten der Aristokratie.

hinnehmen müssen.¹³ Die zusätzliche Anführung eines anderen möglichen Verlaufs des Wandlungsprozesses ist der gezielte und damit verstärkende Verweis des Autors auf die Unbestimmtheit der Bewegung.

Die textuelle Visualisierung der hinter der Veränderung stehenden unsichtbaren Vorgänge initiiert einen Erfahrungsprozess. Die Unberechenbarkeit der Verschiebung der sozialen Ordnungsstrukturen und das Ausmaß ihrer fundamental eingreifenden und zerstörerischen Wirkung werden nachvollziehbar. Es wird deutlich, dass der gesellschaftliche Wandel ein bedrohliches Moment ist – ein Moment sozialer Unsicherheit. Das Individuum ist im Unklaren darüber, ob oder wie es durch die Bewegung des sozialen Gefüges erfasst wird, und kann nicht absehen, wie oder ob es überhaupt Teil der beim erneuten Stillstand einsetzenden Ordnung sein wird. Die Unsicherheit besteht angesichts des gesicherten Wissens über das zwangsläufige Eintreten eines Wandels in dem gleichzeitigen Nichtwissen um das daran gebundene eigene soziale Schicksal.¹⁴

2.2. Visualisierung des Sichtbaren

Dem Moment der Unsicherheit und Unsichtbarkeit des Beweglichen steht die Statik der sich immer wieder einstellenden Ordnung entgegen. Im Kaleidoskop zeigt sich mit der Aussetzung der Drehbewegung eine neue Bildformation: „une autre figure“ (id., 87). So wie das Bild im Kaleidoskop ist auch die Ordnung der Gesellschaft zwischenzeitlich bestimmbar und eindeutig wahrnehmbar. Die Statik des Bildes im Kaleidoskop visualisiert die zeitweilige Stabilität des gesellschaftlichen Gefüges als einen Moment der Sichtbarkeit.¹⁵ Diese Sichtbarkeit

13 „Qu’au lieu de l’affaire Dreyfus il fût survenu une guerre avec l’Allemagne, le tour du kaléidoscope se fût produit dans un autre sens. Les Juifs ayant, à l’étonnement général, montré qu’ils étaient patriotes, auraient gardé leur situation et personne n’aurait plus voulu aller ni même avouer être jamais allé chez le prince autrichien“ (id., 88).

14 Die textuelle Visualisierung als Erfahrungsmoment der Unberechenbarkeit kann auch an den ungewissen experimentellen Charakter des Kaleidoskops als wissenschaftliches Instrument rückgebunden werden. Hier zeigt sich eine Anlehnung und Weiterführung der bei Balzac angelegten wissenschaftlichen Gesellschaftsbetrachtung in der Beobachtersituation sozialer Prozesse bei Proust.

15 Die Sichtbarkeit verstärkt sich durch die Ästhetik der aus dem Chaos der sich drehenden Teilchen entstehenden Ordnung des Bildes. Die rautenförmigen Teilchen („se petits losanges colorés“, *ibid.*) bilden in ihrer Symmetrie und Farbigkeit die Komponenten jener ästhetischen Anschaulichkeit. Das Bildhafte des Kaleidoskops ist in seiner farbigen Komposition in Bezug zu der im Romanwerk präsenten ästhetischen Poetik des Impressionismus zu setzen. Diese erhält im vorliegenden Vergleich von

steht angesichts der gesellschaftlichen Realität der Unsicherheit des stetig wiederkehrenden Wandels für eine soziale Sicherheit, deren Erfahrung dazu bewegt, ausschließlich den gegenwärtigen Moment der Stabilität zu fokussieren. So wie im Kaleidoskop die früheren Bilder durch die visuelle Präsenz des gegenwärtigen gelöscht werden, verlieren auch die gesellschaftlichen Ordnungsstrukturen der Vergangenheit ihre Bedeutung.

[L]es philosophes du journalisme flétrissent la période précédente, non seulement le genre de plaisir que l'on y prenait et qui leur semble le dernier mot de la corruption, mais même les œuvres des artistes et des philosophes qui n'ont plus à leurs yeux aucune valeur. (id., 88)

Der Kern des Satzes wird durch das Verb *flétrir* beschrieben, dem eine doppelte Semantik zugrunde gelegt werden kann. Das vergangene Ordnungsgefüge wird nicht nur durch Beschimpfung abgewertet, sondern es deutet sich im Rückgriff auf die weitere Bedeutung des Welkens oder Vertrocknens der vollkommene Verlust seiner Wertigkeit an. Im vorliegenden Kontext erhebt diese Lesart den unaufhaltsamen natürlichen Prozess des Welkens zu einem aktiven und bewusst eingeleiteten Handlungsmoment. All das, was zu einem früheren Zeitpunkt als unumstößlicher Bewertungsmaßstab wahrgenommen wurde,¹⁶ hat seine Gültigkeit verloren.¹⁷ Die Vergangenheit wird als Referenz zur gegenwärtigen Ordnung ausgeschlossen und ausgeschaltet.¹⁸

Kaleidoskop und Gesellschaft eine Weiterführung im Bereich des Sozialen. Das Prinzip und die Funktionsweise eines *sozialen Impressionismus* bei Proust lehnt sich an die Thematik der (Un-)Sichtbarkeit gesellschaftlicher Wandlungsprozesse an, bildet aber eine eigene Fortführung der Thematik, deren Analyse jedoch aufgrund des begrenzten Rahmens an dieser Stelle nicht geleistet werden kann.

- 16 „[L]e genre de plaisirs“, „le dernier mot de la corruption“ (ibid.). Die angeführten Beschreibungen deuten im Satz auf einen Maßstab der Bewertung hin.
- 17 „[M]ême les œuvres des artistes et des philosophes qui n'ont plus à leurs yeux aucune valeur“ (ibid.). Der Verlust der Wertigkeit wird vom Erzähler im angefügten Relativsatz direkt in Worte gefasst. Auf diese Weise bestätigt und verstärkt sich die zuvor durch das Verb *flétrir* angedeutete Semantik des bewussten Auslöschens des Vergangenen.
- 18 Die Abgrenzung des Individuums von seiner sozialen Vergangenheit steht dem für das Romanwerk bezeichnenden, suchenden Beziehungsverhältnis des Erzählers zu seiner eigenen persönlichen Vergangenheit entgegen. Dieser Widerspruch eröffnet einen neuen Zugang zur Erinnerungspoetik im Romanwerk Prousts, indem er auf eine bewusste Differenzierung einer sozialen und einer individuellen Vergangenheitsbewältigung im Roman verweist.

Der Prozess des gesellschaftlichen Wandels, der im Moment seines Vollzugs nicht sichtbar ist, bleibt auch rückblickend unsichtbar, da die gegenwärtige Differenz zur gesellschaftlichen Ordnung der Vergangenheit nicht zur Aufdeckung der vollzogenen Verschiebung genutzt wird. Daraus leitet sich auch die Ignoranz gegenüber dem Einsetzen zukünftiger Veränderungen des sozialen Gefüges ab.

[C]haque fois que la société est momentanément immobile, ceux qui y vivent s'imaginent qu'aucun changement n'aura plus lieu, de même qu'ayant vu commencer le téléphone, ils ne veulent pas croire à l'aéroplane. (ibid.)

Es handelt sich um eine bewusste Verdrängung der zukünftigen Optionen sozialer Entwicklungsprozesse, die der Erzähler mit der generellen Reaktion auf technische Neuerungen seiner Zeit vergleicht. Wider alle Vernunft schließt die Erfahrung eines offensichtlichen Fortschritts, wie beispielsweise die Erfindung des Telefons, die Vorstellung hinsichtlich weiterer technischer Entwicklungen nicht mit ein. So wie das Fortschreiten technischer Möglichkeiten wird auch ein zukünftiges Eintreten sozialer Veränderungen bezweifelt.¹⁹

Die Visualisierung der gegenwärtigen Ordnung als Moment der Sicherheit und Sichtbarkeit begründet sich in der bewussten Ausblendung der Unsicherheit und Unsichtbarkeit, die den gesellschaftlichen Wandel charakterisiert. Trotz der Erfahrungen der Vergangenheit, welche die Wiederkehr der sozialen Bewegungsprozesse belegen, überwiegt die aus der momentanen Stabilität generierte Zuversicht der Sicherheit. Diese Überzeugung gewinnt an handlungsleitender Stärke und Durchsetzungskraft durch den bewusst gewählten visuellen Umgang des Individuums mit der sozialen Vergangenheit und mit einer möglichen Zukunft.

3. Die Semantik des Unsichtbarbleibens

Der gesellschaftliche Wandel wird gerade aufgrund der Sichtbarkeit der gegenwärtigen Ordnung in seiner Unsichtbarkeit bestärkt. Es hat sich gezeigt, dass das Individuum die Möglichkeit zur Wahrnehmung der Verschiebungsprozesse des sozialen Gefüges, die sich aus zeitlich rückblickender Perspektive ergibt, nicht nutzen möchte. Gerade die Erfahrung und das Wissen um den sozialen Wandel als Moment sozialer Unsicherheit tragen und stärken dessen Verdrängung aus dem individuellen Bereich des Sichtbaren.

19 Cf. das bereits angeführte Zitat, Proust (1988, 88).

Das Nicht-sehen-Wollen sozialer Realität bei Marcel Proust lässt sich mit den Worten des Sozialphilosophen Axel Honneth als „Unsichtbarkeit im uneigentlichen Sinn [des Wortes]“²⁰ (Honneth 2003, 13s.) beschreiben.

Honneth verwendet den Begriff der Unsichtbarkeit im Kontext zwischenmenschlicher Interaktion für das Nichtanerkennen anderer Personen. Das Zuerkennen von Sichtbarkeit ist für ihn ein „nicht-öffentlicher, kognitiver Akt“ (id., 15) des Erkennens, d. h. ein persönlicher Wahrnehmungs- und Identifikationsprozess.²¹ Wird diesem Prozess expressiv Ausdruck verliehen, spricht Honneth von *Anerkennung*. Bleibt eine mündliche Bekundung des Erkennens aus, wird das Gegenüber zwar erkannt, aber nicht anerkannt.²² Es ist *unsichtbar im uneigentlichen Sinn des Wortes*.

Das Nicht-sehen-Wollen des Wandels als wiederkehrender Moment sozialer Unsicherheit bei Marcel Proust wäre im Sinne Honneths ein Akt des Nichtanerkennens. Der Wandel wird aufgrund der unausweichlichen Erfahrung seines immer wiederkehrenden Auftretens erkannt, aber nicht anerkannt. Er ist nicht nur eine Erfahrung von Unsichtbarkeit, sondern er wird angesichts der damit verbundenen Unsicherheit bewusst in diesem Zustand belassen. Die textuelle Visualisierung thematisiert den Umgang des Individuums mit der Unsichtbarkeit in der Semantik des Unsichtbarbleibens bzw. Unsichtbarwerdens.

Diese Verhaltensweise spiegelt sich im moralistischen Erbe bei Proust. Dieser steht in der Tradition der französischen Moralisten des 17. Jh.s, als dessen einflussreichster und bedeutendster Vertreter François de La Rochefoucauld zu nennen ist. Die Moralisten erklären den Menschen und sein Handeln aus dessen natürlich gegebener Abhängigkeit von seiner Eigenliebe, dem *amour-propre*. Der Mensch ist selbstblind, unwillkürlich handelt er stets einseitig und egoistisch zu seinem eigenen Vorteil.²³ Dies schließt auch das präventive Handeln ein, das einem eventuellen Schaden der persönlichen Interessen vorbeugen soll.

In diesem Sinne kann die Unsichtbarkeit, das Nichtanerkennen des sozialen Wandels als ein selbstläufiger Schutzmechanismus im Dienste des individuellen *amour-propre* gewertet werden. Das Individuum konzentriert sich in seiner

20 Nachfolgend wird dieses Zitat nicht mehr als solches gekennzeichnet.

21 Cf. Honneth (2003, 15).

22 Cf. *ibid.*

23 Es ist auf die einschlägige Definition des *amour-propre* nach La Rochefoucauld zu verweisen. „L’amour-propre est l’amour de soi-même, et de toutes choses pour soi ; il rend les hommes idolâtres d’eux-mêmes, et les rendrait les tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens“ (La Rochefoucauld 1967, 133).

Wahrnehmung ausschließlich auf den Moment der zeitweiligen Stabilität des gesellschaftlichen Gefüges und blendet den Wandel bewusst aus. Die Unsichtbarkeit im uneigentlichen Sinn des Wortes spiegelt das ausgeprägte individuelle Bedürfnis nach Kontrolle und Wahrung sozialer Sicherheit.

4. Gesellschaftserfahrung als visuelle Herausforderung

Das Erzählverfahren des metaphorischen Vergleichs, das im vorliegenden Fall die soziale Prozesshaftigkeit veranschaulicht, instrumentalisiert die Korrelation von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit, die Axel Honneth wie folgt beschreibt: „Unsichtbarkeit im uneigentlichen Sinn [setzt] notwendigerweise Sichtbarkeit im eigentlichen Sinn des Wortes voraus“ (id., 13s.). Der Anspruch, etwas nicht zu sehen, ist an die Bedingung einer vorangegangenen, bewussten Wahrnehmung gebunden. Dieser Zusammenhang wird durch die Kaleidoskop-Metapher bei Marcel Proust umgekehrt. Die soziale Realität stetigen gesellschaftlichen Wandels, die ansonsten unsichtbar bleibt, wird in der textuellen Visualisierung sichtbar gemacht.

Le tour du kaléidoscope oder die Visualisierung des Unsichtbaren bietet die Möglichkeit der Sichtbarkeit, in der Definition nach Honneth: Sie ermöglicht einen individuellen Akt der *Erkenntnis*.

Durch die Visualisierung der gesellschaftlichen Realität des Wandels werden Stabilität und Sicherheit der zeitweiligen Ordnung als Trugschluss entlarvt. Der *amour-propre* als Schutzmechanismus offenbart sich als nutzlos. Er trägt nicht zur Bewältigung der sozialen Realität des Wandels bei, sondern erschwert zusätzlich den Umgang mit dieser. Das Individuum betrügt sich unter Anleitung des *amour-propre* selbst, es nimmt die gesellschaftliche Realität verzerrt wahr.²⁴

Die textuelle Visualisierung führt die Blindheit, die Naivität im Umgang mit der Zwangsläufigkeit gesellschaftlichen Wandels vor Augen. Der beispielhafte Verweis auf den vergleichsweise ähnlichen Umgang mit den zeitgenössischen technischen Neuerungen liefert ein ergänzendes Erfahrungsbeispiel für diese Naivität.²⁵ Die technischen Neuerungen entziehen sich entgegen der gesellschaftlichen Veränderungen nicht der Sichtbarkeit, sondern sind als Sachgegenstände direkt wahrnehmbar. Sie liegen im Erlebnis- und Erfahrungsbereich des Einzelnen. Die Unvorstellbarkeit technischer Entwicklungsleistungen wird als unbegründet aufgezeigt und angemahnt.

24 Dieser Moment ist im Verständnis nach Erich Köhler als ein Beispiel für die ‚Dissoziation‘ des Einzelmenschen zu benennen. Cf. Fußnote 2.

25 Cf. die Analyse der entsprechenden Textstelle in Abschnitt 1.2. dieses Aufsatzes.

Das Individuum wird aufgefordert, sich mit der Abstraktheit der Erfahrung des Wandels auseinanderzusetzen und sich seiner Angst in Bezug auf die Sicherheit und die Stabilität seiner sozialen Position zu stellen. Es muss die soziale Realität von Unsicherheit und Unsichtbarkeit nicht nur erkennen, sondern im Sinne Honneths auch anerkennen. Die bewusste Wahrnehmung der äußeren Prozesse ist dabei von einer inneren Selbstwahrnehmung abhängig. Das Individuum kann seinen Ängsten nur begegnen, wenn es sich der Triebkraft seines *amour-propre*, dem Bestreben nach Sicherheit und seinen Auswirkungen aktiv bewusst ist. Das Umdenken in Bezug auf die gesellschaftliche Realität ist ein innerer, individueller Arbeitsprozess.

Proust steht nicht nur in der Tradition der französischen Moralisten, sondern führt deren anthropologische Erklärungskonzepte kritisch fort. Drängen die Moralisten mit ihren Texten auf eine Erkenntnis und Einsicht des Menschen, seiner sozialen Stärken und Schwächen sowie auf einen angemessenen Umgang damit, so instrumentalisiert Proust hierfür die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit. Das kontrastive Spannungsgefüge von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit wird semantisch zur Erkenntnis der unbeständigen Prozesshaftigkeit der französischen Vorkriegsgesellschaft funktionalisiert.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich das eingangs angeführte, negative Gesellschaftsbild des Autors bestätigt. Die französische Gesellschaft des ausgehenden 19. Jh.s ist ein feindlicher sozialer Raum ohne Geschichte und ohne Substanz. Dem Individuum bleibt zur sozialen Identitätsfindung nur eine vermeintliche gegenwärtige Stabilität. *Le tour du kaléidoscope* zeichnet ein erschreckendes Bild der Entfremdung des Individuums von der Gesellschaft und von sich selbst. Es bestätigt sich die „Dissoziation von Einzelmensch und Gesellschaft“ (Köhler et al. ³1994, 34).

Dennoch muss darüber hinaus auch angemerkt werden, dass sich die visuelle Metapher durch eine positiv anregende Ästhetik des Erkennens auszeichnet. Sie erlaubt nicht nur ein kritisches Hinterfragen des Entfremdungsprozesses, sondern fordert gezielt dazu auf, sich mit dem Bild der Stabilität im Wandel auseinanderzusetzen.

Das Sichtbarmachen der Unsichtbarkeit gesellschaftlichen Wandels ist als ein Hoffnungsschimmer innerhalb der Gesellschaftserfahrung bei Marcel Proust zu werten. Es beweist die Stärke individueller Wahrnehmungsfähigkeit als eine Chance auf Erkenntnis und daraus resultierend auf eine Veränderung des Umgangs mit der negativen sozialen Realität.

Damit veranschaulicht die vorliegende Textstelle beispielhaft eine zentrale Rezeptionsintention des Autors. Marcel Proust begreift seinen Text, d.h. die sich dadurch ergebenden textuellen Möglichkeiten der Visualisierung von

vermeintlichen Unsichtbarkeiten, als positiven Anstoß und Impuls für die Gesellschaft seiner Zeit. Trotz seiner negativen Menschen- und Gesellschaftsauffassung glaubt er an die Stärke des menschlichen Erkennens. „L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même“ (Proust 1989, 217s.). Das Buch bzw. die literarische Schrift ist für Marcel Proust *das* visuelle Hilfsmittel zum Erkennen von (Un-)Sichtbarkeiten.

Bibliografie

Primärliteratur

- La Rochefoucauld, François de (1967): *Maximes suivies des Réflexions diverses*, ed. de Jacques Truchet, Paris, Garnier.
- Proust, Marcel (1988): *À la recherche du temps perdu*, vol. 2: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, ed. de Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard [Folio Classique 1946].
- Proust, Marcel (1989): *À la recherche du temps perdu*, vol. 7: *Le Temps retrouvé*, ed. de Pierre-Edmond Robert, Gallimard [Folio Classique 2203].

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W. (1974): „Balzac-Lektüren“, in: id.: *Noten zur Literatur I, Gesammelte Schriften*, vol. 2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 139–157.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika (1993): *Marcel Proust: À la recherche du temps perdu. Einführung und Kommentar*, Tübingen/Basel, Francke.
- Honneth, Axel (2003): „Unsichtbarkeit. Über die moralische Epistemologie von ‚Anerkennung‘“, in: id.: *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 10–27.
- Köhler, Erich/Corbineau-Hoffmann, Angelika (³1994): *Marcel Proust*, Berlin, Erich Schmidt.
- Miltenburg, Adriaan (2002): „Fortuna“, in: Mariacher, Bruno et al. (edd.): *Lexikon des Mittelalters*, vol. 4: *Erzkanzler bis Hiddensee*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, col. 665–666.
- Nekes, Werner (2002): „Glossar der optischen Medien“, in: Dewitz, Bodo von/ Nekes, Werner (edd.): *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*, Göttingen, Steidl, 430–452.

- Nitsch, Wolfram (2004): „Vom Panorama zum Stereoskop. Medium und Metapher bei Proust“, in: Nitsch, Wolfram/Zaiser, Rainer (edd.): *Marcel Proust und die Künste*, Frankfurt a. M./Leipzig, Insel, 240–262.
- Peil, Dietmar (2004): „Metapher“, in: Nünning, Ansgar (ed.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 175–177.

Nina Linkel

Intermedialität als Ästhetik der Verschlüsselung im Film. (Un-)Sichtbarkeiten topophober Diskurse in *Medianeras* (2011)

Este artículo pretende analizar la intermedialidad como estética de ocultación de discursos topofóbicos tomando como ejemplo el largometraje argentino *Medianeras*, de Gustavo Taretto. Este filme se caracteriza por una variedad de representaciones intermediales de la urbanidad, que se articula, entre otros elementos, por medio de internet, de videojuegos, de la fotografía, del cómic, de la radio, de la televisión o de la animación. La retórica negativa sobre la ciudad de Buenos Aires se manifiesta visiblemente en la parte sonora de la película. Asimismo, diferentes formas intermediales determinan, por un lado, una codificación estética de alto nivel por la que la topofobia se articula solo implícitamente, mientras que por otro lado, incluso generan una topofilia visual debido a la diversidad estética que constituye la invisibilidad de la topofobia urbana.

1. Zwischen Topophobie und Virtualität: Paradigmen bei der Darstellung von Buenos Aires im zeitgenössischen argentinischen Film

Die Initiation und Konsolidierung der filmischen Erneuerungsbewegung des argentinischen Kinos (das sogenannte *nuevo cine argentino/Neuer Argentinischer Film*) ging seit den 1990er Jahren einher mit neuen Repräsentationsweisen der argentinischen Hauptstadt, die diese tendenziell deikonisierten (cf. Andermann 2012, 35). Abweichend von Postkartenmotiven oder Bildern der Werbung sind die urbanen Aufnahmen gekennzeichnet von Marginalisierung, Betrugereien sowie sozialer und familiärer Zerrüttung. Sinnbildlich visualisieren sie das „Buenos Aires viceversa“, welches der gleichnamige Film aus dem Jahr 1996 von Alejandro Agresti mit seinem Titel heraufbeschwörte. Neben der Peripherie stellt insbesondere die Stadt einen Schlüsselaspekt der Gemeinsamkeiten im heterogenen *Neuen Argentinischen Film* dar (cf. Wolf 2002, 30).

Der Status von Buenos Aires als „Stadt der Ersten Welt“ in Lateinamerika entstand um die „figura de las dos Argentinas“ (Gorelik 2004, 167) im litera-

rischen Diskurs der 1930er Jahre.¹ Die Filme des *Neuen Argentinischen Films* brechen mehrheitlich mit der Tradition, die argentinische Hauptstadt als eine solche kosmopolitische und europäisch geprägte Metropole darzustellen. Buenos Aires ist hier ein heterogener urbaner Raum, der innerlich zerrüttet ist. Krise, Konsum, Arbeitslosigkeit und zerfallende Gemeinschaften sind thematische Konstanten, zwischen denen sich ihre filmische Topologie austariert (cf. Page 2009, 279–293). Ein Konglomerat aus *Nichtorten*² und *Hyperplaces*³, durch die die vereinzelt Großstädter ziellos umherschweifen, bestimmt die urbane Topografie im Film. Eine messianische Gegenfigur als Lebensraum zur Stadt besteht im traditionellen Sinne nicht mehr. Im Zuge der Demystifikation der Provinz wird die Opposition Stadt–Land aufgelöst (cf. Donoso Pinto 2007, 12). Buenos Aires verwandelt sich in eine *Megalopolis*.⁴ Insbesondere die soziale Segregation nimmt durch *Gated Communities* einerseits sowie *Villas Miserias* andererseits extreme Ausmaße an. Verschiedene Medien generieren nun bei der Repräsentation von Buenos Aires im Film im Sinne von Foucault *kompensatorische und illusorische Heterotopien* als (virtuelle) Gegenorte zu einem urbanen Raum, der nahezu anarchistisch erscheint. Je nachdem, welche Funktion diese Orte gegenüber dem übrigen Raum – also hier gegenüber dem urbanen Raum Buenos Aires – ausüben, unterteilt Foucault sie in zwei unterschiedliche Tendenzen:

Entweder sollen sie einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt. [...] Oder sie schaffen einen anderen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist. (Foucault 2006 [1984], 324)

-
- 1 Gorelik ortet die Entstehung dieser Figur im rechtsnationalen Lager in den 1930er Jahren am Beispiel der Werke des Schriftstellers Eduardo Mallea, der die weltoffene Stadt mit dem authentischen Landleben kontrastierte. Als Weiterentwicklung beschreiben linksgerichtete Werke ab den 1950er Jahren (z. B. von Bernardo Verbitsky) die Gegenfigur zur Stadt in Form der Elendsviertel oder in Gestalt des Migranten innerhalb eines urbanen Settings selbst. Cf. Gorelik (2004, 167s).
 - 2 *Nichtorte* sind Orte ohne Relation, Identität oder Wiedererkennungswert, cf. Augé (1994).
 - 3 *Hyperplaces* sind prekäre Orte, an denen Partikularität und Globalisierung aufeinandertreffen, cf. Aguilar (2011, 37).
 - 4 Als *Megalopolis* bezeichnet man eine Stadtlandschaft, in der mehrere Metropolregionen zusammengewachsen sind, cf. Franco (2002, 190).

Im Zuge intermedialer Kompositionsanalogien wird darüber hinaus das zunehmende Chaos der Metropole im Rahmen komplexer sowie hochkodifizierter Mediendarstellungen kompensiert, verschlüsselt oder auch verschleiert und letztendlich, so die These, unsichtbar.

Beispielhaft veranschaulicht dies der Spielfilm *Medianeras* (2011) des argentinischen Regisseurs Gustavo Taretto. Vielfältig inszeniert er mittels verschiedener intermedialer Spielarten von Film, Comic, Radio, Fernsehen, Fotografie, Internet bis hin zu Videospiele das Thema Anonymität und Virtualität im städtischen Raum. In episodischen Parallelmontagen beschreibt er ein Jahr im Leben von Mariana und Martín – zwei Einwohnern der argentinischen Hauptstadt, um die 30 Jahre, die sich nicht kennen, aber deren Gemeinsamkeiten inhaltlich und formal immer wieder betont werden. Mariana ist arbeitslose Architektin. Um Geld zu verdienen, dekoriert sie Schaufenster. Sie fährt nicht mit Fahrstühlen und mag keine großen Menschenmassen. Martín plagen noch schlimmere Neurosen. Aufgrund einer Angststörung zieht er sich in seine Wohnung zurück, wo er die Zeit im Internet und mit Computerspielen verbringt. Als Webdesigner hat er jedoch ausreichend Arbeit. Wie Mariana verarbeitet er das Ende seiner Beziehung. Mariana und Martín beklagen gleichermaßen ihre Einsamkeit sowie ihren niedrigen Lebensstandard. Außerdem verwurzeln sie ihre Kritik am städtischen Leben in der urbanen Architektur. Im Angesicht des rauen Lebensklimas von Buenos Aires schaffen sich beide jeweils solche Orte, die Foucault als Heterotopien beschreibt.

Auditiv wird in *Medianeras* offensichtlich ein *topophober* Diskurs um die argentinische Metropole geführt, visuell evoziert der Film jedoch insbesondere durch intermediale Spielarten tendenziell eine *topophile* Darstellung von Buenos Aires. In diesem Sinne sollen Stadien von Sichtbarkeit bis hin zur Unsichtbarkeit des topophoben Diskurses beispielhaft anhand des Spielfilms von Gustavo Taretto untersucht werden. Dabei soll insbesondere erörtert werden, durch welche Mechanismen die intermediale Ästhetik zur Verschlüsselung der Topophobie beiträgt.

Es hat sich gezeigt, dass Gustavo Taretto's *Medianeras* und Woody Allens *Manhattan* (1979) kompositorische Analogien aufweisen. Deshalb soll zum einen untersucht werden, inwiefern sich die topophobische Einstellung gegenüber Buenos Aires als Negativversion im fotografischen Sinne zur Topophilie in Woody Allens *Manhattan* konstituiert. Hier soll die Frage nach der Sichtbarkeit des topophoben Diskurses anhand seines ontologischen Status als Geheimnis analysiert werden, welches seinen Inhalt durch die potenzierte Kodierung der intermedialen Darstellung verbirgt.

Zum anderen soll beispielhaft aufgezeigt werden, wie topophobe Thematiken um urbane Anonymität, Chaos und Menschenmassen sinnbildlich durch intermediale Bezüge zum Wimmelbildcomic *Where Is Wally?* (Handford 1987–2012) evoziert werden, während diese ästhetisch durch positive Assoziationen mit dem Schauwert des Comics verborgen werden. Es stellt sich die Frage, inwiefern auf diese Weise durch eine intermediale Ästhetik⁵ eine visuelle Topophilie etabliert wird, die in verschiedenen Nuancen die Unsichtbarkeit des topophoben Diskurses bedingt.

2. Sichtbarkeiten topophober Diskurse in *Medianeras*: Buenos Aires als Stadt der Krise und Moloch

Ein offensichtlicher topophober Diskurs wird in *Medianeras* auf der auditiven Ebene durch den Off-Kommentar der beiden Hauptfiguren geführt, der den ganzen Film durchzieht. Insbesondere wird dies in zwei formal gleich konstruierten Monologsequenzen deutlich, in denen Mariana und Martín jeweils aus dem Off die argentinische Hauptstadt entweder als Stadt der Krise oder als Moloch brandmarken. Insbesondere aufgrund dieser auktorialen – annähernd gottesgleichen – Position bestimmt die topophobe Grundhaltung hier die Darstellung von Buenos Aires. Beide Sequenzen sind Ausdruck der jeweiligen krankhaften Angst vor dem Raum, welche die Einsamkeit und Anonymität in der Metropole anprangern und die urbane Architektur sowie Städteplaner und Bauherren dafür verantwortlich zeichnen.

Mariana kritisiert aufgrund ihrer Arbeitslosigkeit die schlechte finanzielle Situation Argentinien. Insbesondere charakterisiert sie Buenos Aires als Ort existenzieller Krisen, indem sie einen ganz speziellen Teil der Architektur anprangert, die „Medianeras“.⁶ In ihrer Off-Kommentarsequenz stilisiert sie diese riesigen kahlen Brandwände zum spezifisch argentinischen Symbol der Finanzkrise.

5 In Anlehnung an Irina Rajewskys Begriff der *Intermedialität* sind damit im Folgenden all jene (urbanen) Darstellungen gemeint, die sich zwischen zwei Medien ansiedeln, also Mediengrenzen überschreiten. Der Film bezieht sich dabei auf mindestens ein anderes Medium. Fotografie, Comic, Brettspiel, Internet und Werbung sind dabei nur einige Beispiele der intermedialen Stadt- und Architekturdarstellungen, die ein medialisiertes Buenos Aires in *Medianeras* evozieren (cf. Rajewsky 2002, 12–14).

6 „Medianeras“ sind freiliegende, fensterlose Zwischenwände oder Brandwände von Hochhäusern.

Martín brandmarkt die argentinische Hauptstadt in seinem den Film einleitenden Monolog als einen Ort, an dem die Lebensbedingungen unerträglich und darüber hinaus Auslöser für zahlreiche Krankheiten sind. Da auch er mit Phobien zu kämpfen hat, sich weder eine Partnerin noch Familie oder Freunde in seinem Leben befinden, wurzeln seine Anschuldigungen gegenüber der Stadt in einer sozialen Kritik.

Die montierten statischen Panoramaansichten der argentinischen Hauptstadt sowie die mehrheitlich totalen Einstellungen von Gebäuden oder den angesprochenen Brandwänden, auf denen kein Mensch zu sehen ist, evozieren in ihrer starren und streng konstruierten Komposition vielmehr Ruhe und Ordnung als die auditiv heraufbeschworene chaotische, überbevölkerte, krisengeschüttelte Metropole. Auf diese Weise steht die visuelle Ästhetik im Kontrast zur auditiven Topophobie der beiden Figuren.

3. (Un-)Sichtbarkeiten topophober Diskurse: Intermediale Kompositionsanalogien und Geheimnis

Die beschriebene Anfangsszene, in der Panoramaansichten von Buenos Aires in der Morgendämmerung zu Martíns anklagendem Off-Kommentar montiert sind, weist kompositorische Analogien zum Beginn des Spielfilms *Manhattan* auf. Zu schwarz-weißen Panorama- und Gebäudeansichten von New York City setzt Woody Allen (cf. 2006, sec 00–03, Erscheinungsjahr 1979), hier als sein Schriftsteller-Alter-Ego, vier Mal an, um – ebenfalls aus dem Off – sein Loblied auf New York zu modifizieren. Bei Allens Anfangsworten handelt es sich um eine *topophile* Liebeserklärung an seine Heimatstadt im Gegensatz zu Martíns *topophober* Einstellung gegenüber Buenos Aires. In beiden Filmen sind die Protagonisten darüber hinaus Stadtneurotiker. Im Laufe beider Filme geht es immer weniger um die Stadt selbst als um die (nicht-)existierenden Beziehungen der Figuren und ihre Neurosen.

Die beiden Anfangssequenzen verhalten sich außerdem komplementär. Das Besondere in Bezug auf *Medianeras* liegt darin, dass die topophoben Komponenten im Sinne einer Kompositionsanalogie zu Woody Allens tendenziell topophilem *Manhattan* konstruiert werden. Während sich die visuelle Stadtdarstellung in *Medianeras* eben nicht Martíns städtekritischem Kommentar anpasst, sind zu Allens topophilem Off-Kommentar in *Manhattan* Aufnahmen montiert, die vielmehr das von Martín behauptete urbane Chaos, die Hektik sowie das Labyrinth der Metropole abbilden. In diesem Sinne wird die Topophobie zu Buenos Aires in *Medianeras* konzeptionell als *Negativversion* im fotografischen Sinne zur Topophilie zu New York in *Manhattan* konstituiert.

Diese Konstruktion ist jedoch nur erkennbar, wenn man den Film von Woody Allen gesehen hat. Nur für die Kenner des Films sind die Verschlüsselung der Szene und damit ihr ontologischer Status als Geheimnis ersichtlich. Auf diese Weise stellt die Kompositionsanalogie innerhalb der Anfangssequenz ein sichtbares Geheimnis dar. Die Form, insbesondere die Intermedialität, ist für das Geheimnis des zitierten Films im Film absolut konstitutiv. Gilles Deleuze und Félix Guattari (³1997, 393s.) stellen fest, dass ein Geheimnis umso sichtbarer wird, je mehr es seine eigene Form annimmt: „Je mehr man aus dem Geheimnis eine strukturierende, organisierende Form macht, desto dünner und allgegenwärtiger wird es, desto molekularer wird sein Inhalt, während seine Form sich gleichzeitig auflöst.“ Durch die intermediale Konstruktion hat das Geheimnis eine komplexe, hochkodifizierte Form angenommen, die die Kompositionsanalogie zu *Manhattan* gleichzeitig ohne expliziten Rahmen für alle sichtbar darstellt. Typisch für die Ontologie des Geheimnisses ist dieses aber nur für Eingeweihte zugänglich, die den ‚Code‘ lesen können, und es oszilliert auf diese Weise zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Die daran gekoppelte Freude beim Entschlüsseln der ‚geheimen‘ Zitate spielt im weiteren Schritt eine entscheidende Rolle beim spielerischen Umgang mit Intermedialität.

4. Unsichtbarkeiten topophober Diskurse: Ästhetische Diversität und Assoziation

Wie schon erwähnt, zeichnet sich der Spielfilm *Medianeras* durch eine Vielzahl intermedialer Verfahren aus direkten medialen Zitaten sowie medialer Metaphorik aus, die vom Internet über Computerspiele, Literatur, Radio, TV, Animation bis hin zum Comic bei der Darstellung der Stadt Buenos Aires reichen. Verweise auf die Populär-, Hoch-, Insider- bzw. Nerdkultur (u. a. nachgestellte Szenen aus *Star Wars*, Street Art, „I’d prefer not to“ aus Herman Melvilles *Bartleby, the Scrivener* als T-Shirt-Aufschrift, Figuren aus *Astroboy* und Tim Burtons *Corpse Bride*) erschaffen ein komplexes Universum aus Zitaten und Verweisen. Auf einer Metaebene wird auf diese Weise über die Darstellung der Stadt in verschiedenen Medien (u. a. im Comic *Where Is Wally?*, im Film *Manhattan*, in Filmen von Jacques Tati) reflektiert. Die Intermedialität verschleiert insbesondere aus zwei Gründen die implizite Topophobie und evoziert ein visuelles topophiles Bild von Buenos Aires.

Zum einen mündet die Potenzierung der Medialität in eine ästhetische Diversität aus Montageverfahren, Filmtricks und visuellen Attraktionen, die mit Blick auf die Filmgeschichte als eine Reminiszenz an das frühe Kino gesehen werden kann. Der US-amerikanische Filmhistoriker Tom Gunning (cf. 1986,

63–70) hat die Theorie des *Kinos der Attraktionen* formuliert, die den Film in seinen Entstehungsjahren (bis ca. 1908) als ein Kino beschreibt, das weniger auf Narration als auf den Schauwert fokussiert gewesen sei. Als Teil eines Variétéprogramms oder, speziell in Europa, als eine von mehreren Vergnügungsmöglichkeiten auf Jahrmärkten waren diese frühen Filme besonders kurz und umfassten oft nur eine einzige Einstellung, weshalb sie weniger eine Geschichte erzählten, sondern stattdessen als Attraktion für das Publikum konzipiert waren. Dieser visuelle Schauwert ist es auch, der in *Medianeras* über den topophoben Inhalt hinwegtäuscht, ihn sozusagen auf den ersten Blick unsichtbar macht. Die komplexe Form, die in der intermedialen Verschachtelungsästhetik generell begründet ist, führt hier dazu, dass die narrative Inhaltskomponente hinter der Form zurücktritt, d. h. die topophobe Botschaft bleibt hinter der topophilen Visualisierung zum Großteil unsichtbar.

Der zweite Grund für die Unsichtbarkeit des topophoben Diskurses bezieht sich auf die Assoziation, die durch die intermedialen Zitate entsteht. Die zitierten Medieninhalte besitzen einen gewissen Kultstatus, dessen positive Konnotation den augenscheinlich negativen urbanen Diskurs verschleiert. Die Methode der Kombinatorik, bei der verschiedene Elemente unerwartet aufeinandertreffen, wurde insbesondere von den Surrealisten eingesetzt, um durch den Effekt der Überraschung Schock, aber auch Erkenntnis hervorzurufen. Das tatsächlich Gezeigte sollte sich durch die Kombination mit den Assoziationen, welche man damit verbindet, zu einem surrealistischen Bild zusammenfügen (cf. Schneede 2006, 142s.). Diese Verbindung von Unterbewusstsein und Wirklichkeit hat André Breton (1988, 18) in seinem *Manifeste du Surréalisme* als „réalité absolue“ und letztendlich als „surréalité“ (1988, 319) bezeichnet.

Werden die beiden Elemente nicht in der *Mise en scène*, sondern durch zwei oder mehrere Einstellungen kombiniert, entspricht das Verfahren der Kombinatorik im Film der Attraktionsmontage, wie sie Sergei Eisenstein (2005, 19) in seinem Aufsatz „Montage der Filmattraktionen“ definiert: „Die Erfahrung der Attraktionsmontage beruht auf der Kopplung von Sujets im Hinblick auf einen thematischen Effekt.“ Diese Kopplung, wie sie auch bei intermedialen Verfahren in Verbindung mit Montage stattfindet, zielt immer auf eine bestimmte emotionale Regung beim Zuschauer ab.

Ein Beispiel hierfür ist die intermediale Darstellung des Wimmelbuches *Where Is Wally?*, bei dem es darum geht, in verschiedenen Umgebungen in einer Menschenmenge den mit einem rot-weiß gestreiften Pullover bekleideten Mann und seinen kleinen weißen Hund zu finden. Mariana bezeichnet es als „libro clave de mi vida“ (Taretto 2011, sec 17). Während sie selbst vor Menschenmassen Angst hat und ihre Einsamkeit sowie die Anonymität in der Me-

tropole beklagt, thematisiert der Comic im Grunde genommen genau diese Aspekte. Sein ästhetischer Schauwert sowie die Assoziation mit dem Spieltrieb einer (potenziell glücklichen) Kindheit machen den eigentlich artikulierten topophoben Diskurs aufgrund der intermedialen Darstellung und seiner spezifischen Visualisierung jedoch unsichtbar.

An dem Beispiel von *Where Is Wally?* kann man sehr anschaulich die vielfältigen Auseinandersetzungen von *Medianeras* mit (inter-)medialen Phänomenen beobachten. Neben der klassischen Objektfunktion, die das Buch einnimmt, wird die Figur Walter in Form einer Schaufensterpuppe, die für Mariana als Ersatz für einen Partner fungiert, sozusagen zum Leben erweckt und erhält dadurch Subjektcharakter. Insbesondere bei Nacht, wenn Spiegelungen getilgt werden und das Schaufenster hell erleuchtet zur Bühne avanciert, definieren es Nina Schleif und Christoff Windgätter (1999, 98) in ihrem Artikel „Am Schaufenster. Von Wahn und Sinnen moderner Subjekte“ als Medium. Weiter thematisieren sie die Sittengeschichte des Schaufensters. Die (weiblichen) Puppen waren nicht nur

ein Anreiz für erotische (Männer-)Fantasien. [...] Vielmehr stellen sie eine Beziehungsutopie dar, in der die eigentlich leblose Gestalt initiativ wird und menschliche Handlungskompetenzen übernimmt. So vergeht am Schaufenster die klassische Aufteilung der Subjekt-Objekt-Rollen.

Die Szene, in der Mariana die Puppe als Walter verkleidet, findet nicht nur bei Dunkelheit statt, sondern dreht auch die traditionellen Geschlechterrollen von der Frau als Objekt der Begierde um.

Ebenso hält *Where Is Wally?* als kompositorische Umsetzung in Form von *Tableaux Vivants* Einzug in den Film, wie sie Joanna Barck (2008, 10) in ihrer Monografie *Hin zum Film. Zurück zu den Bildern*, in der sie die intermediale Darstellung von Malerei im Film untersucht, definiert. *Tableaux Vivants* bezeichnet sie als implizite Umsetzungen von Gemälden durch deren Nachstellung im Film, „wobei das Gemälde entweder die piktorale bzw. ikonische Differenz [zum Filmbild, N. L.] markiert oder als ein unverwandtes ‚Urbild‘ in die Struktur der Filmbilder aufgenommen wird“. Diese nennt sie zum einen „piktorale“, zum anderen „assimilierte *Tableaux Vivants*“ (cf. id., 59). *Piktorale Tableaux Vivants* stellen ihren intermedialen Bezug offen aus, indem die Nachahmung detailgetreu mit der spezifischen Ästhetik des jeweiligen zitierten Mediums innerhalb des Films artikuliert wird. Bei *assimilierten Tableaux Vivants* wird diese piktorale Differenz von der *Mise en scène* des Films adaptiert. Eine Entgrenzung zum Filmbild findet bei beiden Versionen statt. Im Folgenden bezieht sich der Ausdruck *Tableaux Vivants* daher auf motivische oder kom-

positorische Nachstellungen des Comics *Where Is Wally?* durch Akteure oder Gegenstände innerhalb von *Medianeras*.

In einer Sequenz werden nicht nur Marianas und Martins gegenüberliegende Wohnungen, sondern auch die darunter liegende Straße sowie beide Protagonisten – als sie auf dem Gehweg zwar fast übereinander stolpern, sich aber nicht wahrnehmen – im Comicstil des Buches animiert; ein filmisches *Tableau Vivant*, bei dem die piktorale Differenz zwischen Filmbild und Comic bestehen bleibt. Das Suchen und Finden des einen speziellen Mannes innerhalb verschiedener Umgebungen ist Leitmotiv im Comic und wird innerhalb eines urbanen Milieus als mediale Metapher in *Medianeras* artikuliert, indem die spezifische Ästhetik des Comics jedoch dabei gänzlich vom Filmbild assimiliert wird. Mariana wirft einen Blick aus ihrem Fenster auf die Straßenkreuzung unter ihr. Im Menschengewimmel fällt ihr Martín auf – aber nur, weil dieser mit rot-weißem Pulli und weißem Hund wie Walter aussieht –, worauf sie Hals über Kopf auf die Straße läuft und ihn anspricht.

Weiterhin retuschiert Mariana ihren Exfreund aus einem gemeinsamen Foto heraus und fügt Walter an seine Stelle ein. Ihr Exfreund avanciert hier zum wortwörtlichen „fotografischen Gespenst“, wie es Roland Barthes (1980, 140) in *La chambre claire* über die Ontologie von Fotografien anmerkt.

Au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence ; il ne s'accroche pas à moi : ce n'est pas un *spectre*. [...] mais la Photographie, elle, rompt 'le style constitutif ; elle est sans avenir [...], en elle, aucune propension, alors que le cinéma, lui, est propensif, et dès lors nullement mélancolique [...]. Immobile, la Photographie reflue de la présentation à la rétention. (Herv. i. O.)

Ist es in der bewahrten Vergangenheit des Fotos noch Mariana, die sich an ihrem Exfreund festklammert, bringt sie durch den Akt der Retusche nicht nur Bewegung in die starre Fotografie, sondern löst sich damit auch schrittweise von einer Vergangenheit, die ihr anhaftet. Auf diese Weise markiert das Ersetzen des ‚Gespenstes‘ durch die Figur Walter im Rahmen eines intermedialen Verfahrens symbolisch den zukunftsorientierten Prozess eines Aufbruchs aus der Erstarrung in melancholischen Erinnerungen hin zur Veränderung.

Dieses komplexe Ineinander verschiedener Medien hat nicht nur eine ästhetische Verschlüsselung zur Folge, aufgrund derer die negativen Diskurse rund um die Stadt Buenos Aires lediglich implizit artikuliert werden. Auch dominiert durch die Methode der Kombinatorik die Assoziation mit dem positiven (Kult-) Status der zitierten Medien und ihrer Inhalte.

5. Fazit

Der vorliegende Artikel hat den Versuch unternommen, am Beispiel des topophoben Diskurses im argentinischen Spielfilm *Medianeras* Intermedialität als Ästhetik der Verschleierung zu etablieren. Auditiv äußert sich die negative Rhetorik um die Stadt Buenos Aires offen sichtbar. Durch die potenzierte Kodiertheit intermedialer Darstellungen avanciert die Topophobie zum „offenen Geheimnis“, das lediglich für Eingeweihte sichtbar ist. Nur diejenigen, welche die Mittel und Kenntnisse besitzen, diese formale Verschlüsselung zu entziffern, können es als solches erkennen und den (topophoben) Inhalt des Geheimnisses lesen. Aus verschiedenen intermedialen Spielarten, die bei der Darstellung von Buenos Aires als popkulturelle Verweise, direkte mediale Zitate (*Mise en abyme*) oder als mediale Metaphorik (*piktorale oder assimilierte Tableaux Vivants*) Einzug halten, resultiert eine ästhetische Diversität, welche durch Assoziation und visuellen Schauwert eine visuelle Topophilie evoziert, wodurch der topophobe Diskurs mehrheitlich unsichtbar wird. Intermedialität wird auf diese Weise zum Symptom filmischer Virtualität. Der topophobische Diskurs wird auf eine Metaebene verlegt, der, typisch für die Ontologie des Geheimnisses, lediglich für Eingeweihte zugänglich ist und ständig zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit oszilliert.

Bibliografie

Primärquellen

Manhattan, Regie: Woody Allen, USA 1979.

Medianeras, Regie: Gustavo Taretto, Argentinien 2011.

Handford, Martin (1987–2012): *Where Is Wally?*, London, Walker Books.

Sekundärliteratur

Aguilar, Gonzalo (2011): *New Argentine Cinema. Other Worlds*, New York, Palgrave Macmillan.

Andermann, Jens (2012): *New Argentine Cinema*, London/New York, I. B. Tauris.

Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a. M., Fischer.

- Barck, Joanna (2008): *Hin zum Film. Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld, transcript.
- Barthes, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Édition Gallimard.
- Breton, André (1988): *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard.
- Copertari, Gabriela (2005): „Nine Queens. A Dark Day of Simulation and Justice“, in: *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia* 14/3, 279–293.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (³1997): *Tausend Plateaus, Kapitalismus, Schizophrenie*, vol. II, ed. von Günther Rösch, Berlin, Merve.
- Donoso Pinto, Catalina (2007): *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once films chilenos y argentinos*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Eisenstein, Sergei (2005): „Montage der Filmattraktionen“, in: Lenz, Felix/Diederichs, Helmut (edd.): *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 15–40.
- Foucault, Michel (2006): „Von anderen Räumen“, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (edd.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 317–329 [Orig. „Des espaces autres“, in: *Architecture, mouvement, continuité* 5, 1984].
- Franco, Jean (2002): *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Gorelik, Adrián (2004): *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Ed. Argentina.
- Gunning, Tom (1986): „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avantgarde“, in: *Wide Angle* 8/3–4, 63–70.
- Page, Joanna (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham and London, Duke University Press.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*, Tübingen, Francke.
- Schleif, Nina/Windgätter, Christof (1999): „Am Schaufenster. Von Wahn und Sinnen moderner Subjekte“, in: Schenk, Irmbert (ed.): *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Marburg, Schüren, 91–112.
- Schneede, Uwe (2006): *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München, Beck.

Wolf, Sergio (2002): „Las estéticas del nuevo cine argentino. El mapa es el territorio“, in: Bernades, Horacio/Lerer, Diego/Wolf, Sergio (edd.): *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Tatanka, 29–39.

Anja Mitschke

Der (un-)sichtbare Einfluss von Sprachkontakt auf Wortbildungsverfahren im französisch-italienischen Vergleich

Le français et l'italien se sont enrichis mutuellement au plan lexical. Malgré leur proximité généalogique, ces langues divergent quantitativement et qualitativement face à l'introduction de signifiés venus de la langue sœur respective. L'étude montrera dans quelle mesure les mots composés impliqués au contact des deux langues se rendent visibles ou disparaissent au sein de la langue receveuse. Les gallicismes italiens se présentent en majorité sous forme de calques, imperceptibles pour le locuteur moyen. Par contre, en français langue d'arrivée, les unités lexicales complexes empruntées à l'italien sont souvent inaltérées ou subissent des assimilations phonétiques et morphologiques après le transfert. Les deux approches pour intégrer des concepts étrangers témoignent de préférences différentes quant aux types de formation des mots.

1. Die verborgene Wirkung von Entlehnungen

Veränderten Lebensumständen entspringen neue Referenten, deren treffende Beschreibung eines umfangreichen Wortschatzes bedarf. Französisch und Italienisch als ausgebauten Nationalsprachen verfügen über entsprechendes Vokabular, das u. a. durch erbwörtliche Mittel wie Komposition erweitert wurde. Ebenso halfen die Sprachen einander, Bezeichnungslücken durch gegenseitige Entlehnung zu schließen.

Im Französischen sind 90 % aller entlehnten Wörter Substantive (cf. Walter 2008, 20); prinzipiell können zwar alle Wortarten entlehnt werden, doch gilt ungeachtet der am Entlehnungsvorgang beteiligten Sprachen, „the more structural a feature is, the less likely it is to be borrowed“ (Haugen 1950, 225). Die Feststellung, dass im Italienischen Komposita mehrheitlich Substantive sind (cf. Grossmann/Rainer 2004, 33), lässt sich ohne Weiteres auf typologisch ähnliche und insbesondere auf das Französische als nah verwandte Sprache übertragen. Komposita und Entlehnungen als zwei mögliche Produkte der Wortschatzerweiterung vereint folglich, dass unter ihnen die lexikalische Kategorie der Substantive vorherrscht.

Aus dieser Übereinstimmung ergibt sich die Frage, welche der Sprachen der jeweils anderen durch Entlehnung mehr substantivische Komposita lieferte. Die vorliegende kontrastive Analyse der Italianismen im Französischen bzw.

Gallizismen im Italienischen untersucht Gemeinsamkeiten und Abweichungen in der Überführung der Modellwörter in äußeres oder inneres Lehngut. Auf diese Weise lässt sich sichtbar machen, welche Quellsprache die Zielsprachliche Wortbildung im französisch-italienischen Vergleich mehr beeinflusste, sowie abschätzen, inwieweit trotz enger Sprachverwandtschaft die Komposition quantitativ anders ausgeprägt ist.

2. Französisch-italienischer¹ Sprachkontakt

Zwischen beiden romanischen Sprachen gab es stets soziokulturelle Kontakte. Durch direkten und indirekten Kontakt mit der Adstratsprache, der z. B. von Angesicht zu Angesicht mit Händlern bzw. über Institutionen auf schriftlichem oder mündlichem Wege erfolgen kann, erwerben die Sprecher in natürlichen oder künstlichen Lernumgebungen einen bestimmten Grad an individueller Zweisprachigkeit (cf. Cypionka 1994, 70–73). Dieser veränderte sich im Laufe der Jahrhunderte, war jedoch durch Interkomprehension für die Entstehung von Entlehnungen stets ausreichend: „Damit ein fremdes Zeichen übernommen werden kann, muss immer eine – wenn auch bisweilen fehlgeleitete – inhaltliche Interpretation erfolgen“ (Jansen 2005, 20).

Die vorherrschende Stellung der Seemächte Venedig und Genua nahm merklich Einfluss auf den nautischen Wortschatz des Französischen. Durch Handel wurden Wörter aus fernen Sprachen über italienische Häfen nach Frankreich importiert, „par où transitaient les denrées aux noms exotiques, venues de l’Orient et de tout le pourtour du bassin méditerranéen“ (Walter/Walter ²2009, 327). Wenig später folgten die *Termini* des in Norditalien blühenden Bankwesens. Jahrhundertlang bestanden friedliche Verbindungen als auch militärische Auseinandersetzungen zwischen Adligen französischer und italienischer Sprache.

La penetrazione dei francesismi fino agli strati più popolari è dovuta nell’Italia meridionale ed in Sicilia al contatto con i dominatori normanni; ma anche nel resto d’Italia le relazioni sono così varie e copiose che molti dei francesismi penetrati in questo periodo sono vivi ancor oggi, anche nell’uso dialettale. (Migliorini ²1960, 170)

Die Organisation des Feudalwesens gestaltete sich in Europa nach französischem Modell (cf. *ibid.*); später erfreute sich das französische Hofleben wiederum an italienischer Kultur: „Parler italien, la langue des sonnets et des

1 Ungeachtet der Adjektivreihenfolge ist stets der Sprachkontakt in beide Richtungen gemeint.

madrigaux, pu alors être perçu comme une marque d’attachement à des valeurs d’urbanité et de civilité“ (Rey/Duval/Siouffi 2007, 530).

Die Sprecher einer Replikasprache lassen sich vom Ansehen der Adstrate leiten, als sie eher geneigt sind, Konzepte und Wortmaterial aus einer prestigereichen Modellsprache zu übernehmen (cf. Cypionka 1994, 75–78). Während im 16. und 17. Jh. die Ausstrahlung des Italienischen auf das Französische intensiv war, genoss im 18. Jh. das Französische in Wissenschaft, Philosophie und Diplomatie derart Anklang (cf. Michel 2005, 498), dass Devoto in seiner Periodisierung des Italienischen von einem *nuovo bilinguismo* spricht (cf. ⁴1971, 101–106). Die Adstratwirkung der beiden Sprachen aufeinander leidet schließlich ab der zweiten Hälfte des 20. Jh.s unter dem Einfluss des Englischen (cf. Zolli 1980, 59).

3. Korpus

Etymologische Wörterbücher der beiden Sprachen dokumentieren die lexikalischen Auswirkungen des Sprachkontakts. Mehrere Nachschlagewerke liegen der Studie zugrunde, aus denen jene substantivischen Entlehnungen einschließlich ihrer Modellwörter in einem Korpus zusammengestellt wurden, die potenziell die Beliebtheit der Komposition als Wortbildungsverfahren begünstigen oder ihre Wirkung verfehlen.

3.1. Wörterbücher

Die Auswahl ist auf Lexika beschränkt, die entweder in absehbarem Zeitaufwand manuell zu bewältigen sind oder eine digitale bzw. Onlinesuchabfrage bieten.

Fünf Wörterbücher bilden den Ausgangspunkt für die Recherche von kompositionalen Italianismen im Französischen. Dazu gehört das *Etymologische Wörterbuch der französischen Sprache* (Gamillscheg ²1969), da sich im Anhang ein nach Quellsprachen geordneter Index befindet. Zur Modernisierung der Daten werden die beiden handlichen Werke *Dictionnaire étymologique du français* (Picoche 2008) und *Dictionnaire des mots d’origine étrangère* (Walter/Walter ²2009) sowie der im Internet frei zugängliche und beständig erweiterte *Trésor de la Langue Française informatisé* (ATILF 1974–) und die aktuelle Version des *Petit Robert* (PR) hinzugezogen.

Für das Italienische stellt der sehr umfangreiche *Dizionario etimologico della Lingua Italiana* (DELI), ergänzt durch *L’Etimologico* (LE), der auch online abrufbar ist, und der neuste *Zingarelli* (Cannella/Lazzarini 2014) die Basis dar.

3.2. Identifizierung der Analyseeinheiten

In beiden Sprachen wurden alle Bedeutungseinheiten, die laut Wörterbuchangabe auf die jeweils andere romanische Sprache zurückgehen, auf ihre morphologische Zusammensetzung vor und nach dem Entlehnungsvorgang überprüft. Das Korpus beinhaltet als Analyseeinheiten diejenigen französisch-italienischen Wortpaare, bei denen je nach Entlehnungsrichtung zumindest das Modell- oder Replikawort ein prototypisches Kompositum ist, d. h. eine Verknüpfung mindestens zweier freier Morpheme (cf. Grossmann/Rainer 2004, 33), von denen wenigstens zwei die Eigenschaft tragen, lexikalisch zu sein, um eine große Korpushomogenität zu erreichen.² Entscheidend ist, dass beide Sprachen an der Verbreitung eines Konzepts teilhaben, egal ob die Entlehnung direkt erfolgte (frz. *coffre-fort* > it. *cassaforte*), die Vermittlung über eine weitere Sprache lief (it. *porco spino* > okz. *porc espi* > frz. *porc-épic*) oder ihr eine andere Herkunft vorausgeht (engl. *wolf-dog* > frz. *chien-loup* > it. *cane lupo*). Im dritten Fall scheiden indes solche Wörter aus, die die Sprecher der intermediären Quellsprache wegen unzureichender Kenntnis der ursprünglichen Quellsprache als Simplizia wahrnehmen, obschon diachron Komposita vorliegen,³ sofern diese Lexeme in der Quell- oder Zielsprache nicht volksetymologisch als Komposita reanalysiert werden. Sonst wäre die Voraussetzung nicht erfüllt, dass mindestens ein Modell- oder Replikawort ein Kompositum nach systemkonformer Definition in der Quell- oder Zielsprache ist, da weder die Sprecher des Französischen noch des Italienischen zwei oder mehrere Konstituenten solcher Lexeme vor oder nach der Entlehnung identifizieren können.

Entlehnung soll hier im weiteren Sinne als kontaktbedingte direkte oder indirekte Beeinflussung auf lexikalischer Ebene verstanden werden, sodass das Korpus neben den weithin anerkannten Lehngutkategorien sowohl Lehn-schöpfungen, Pseudoentlehnungen als auch nicht-erbeigene Volksetymologien beinhaltet. Diese drei Phänomene können zwar als sprachinterne Weiterentwicklungen aufgefasst werden, allerdings wäre es ohne Einfluss der Quellsprache

2 Diese Untersuchung ist Teil einer umfangreicheren Studie und beschränkt sich hier aus Platzgründen auf Komposita als Analyseeinheiten. Eine spätere quantitative Gegenüberstellung entlehnter und erbeigener Wortbildungen soll zeigen, welche sprachspezifischen Wortbildungspräferenzen vorliegen und inwieweit diese durch Sprachkontakt beeinflusst wurden.

3 It. *bergamotto* < türk. *beg-armüdi* 'pero del signore' (cf. DELI, s. v.) kann schon als Neologismus wegen unzureichender Türkischkenntnisse für den durchschnittlichen italophonen Sprecher im 16. Jh. nicht transparent gewesen sein, daher bleibt auch das Lehnwort frz. *bergamote* < it. *bergamotta* undurchschaubar.

nie zu derartigen Wortbildungen gekommen; die eigensprachlichen Wortbildungsverfahren werden hier genauso angewandt, als wenn ein *signifié* in Form einer Lehnprägung in den Wortschatz integriert wird, was ihre Zugehörigkeit zum Korpus rechtfertigt.

Diese Studie nutzt die Terminologie des Entlehnungsmodells von Betz (1949), da er das innere Lehngut nach morphologisch definierten Kategorien auffächert.⁴ So kann beschrieben werden, ob der kompositionale Charakter im Verlauf des primären oder sekundären Sprachkontakts im Entlehnungsergebnis erhalten bleibt, überhaupt erst sichtbar wird oder verloren geht.

Da Entlehnung sämtliche Bereiche einer Sprache betrifft, ist es notwendig, die am Sprachkontakt beteiligten Komposita von häufig gebräuchlichen Syntagmen abzugrenzen:

[È] infatti necessario che tra i costituenti ci sia: (a) una relazione semantica possibile, (b) che il complesso denoti un concetto unico, (c) che sia un atomo sintattico [...], ossia che i due costituenti non possano essere separati e siano inaccessibile, separatamente, alle regole sintattiche. (Grossmann/Rainer 2004, 33)

Entlehnungen in Form von *polirematiche nominali* sollen ebenfalls zum Korpus gehören, weil sie als Verbindungen zweier nominaler Elemente, oft mit Präposition als Bindeglied (z. B. it. *vita da vespa* < frz. *taille de guêpe*), in ihrer morphosyntaktischen Fixiertheit stark Komposita im engeren Sinn ähneln (cf. id., 56–64).⁵

Drei Arten kompositionaler Wörter werden der Homogenität des Korpus halber nicht analysiert, weil sie keine prototypischen Komposita laut o. g. Definition sind: Erstens fallen gelehrte Wortbildungen heraus. Ihr Status als Komposita ist fragwürdig, da ihre Konstituenten syntaktisch nicht autonom sind (cf. id., 86). Weiterhin sind sie nicht typisch für die wechselseitige Beziehung von Französisch und Italienisch, sondern betreffen alle Wissenschaftssprachen in Europa, auch wenn im 18. und 19. Jh. v. a. das Französische Wortbildungen mit neoklassischen Elementen verbreitete (cf. Dardano 1978, 55). Ferner werden entlehnte exozentrische Wortbildungen mit präpositionalem Element (wie frz. *sans-culotte* > it. *sanculotto*) ausgeschlossen. Das erste Morphem dieses Wortbildungstyps kann zwar als ungebunden klassifiziert werden, ist aber grammatisch (cf. Lüdtke 2005, 39s.). Drittens bleiben generische Komposita (wie it. *prosatore*

4 Seine Aufteilung der Lehnprägungen und die anderer Modelle (u. a. Haugen 1950) bleibt nicht kritiklos (cf. Jansen 2005, 7; Gévaudan 2007, 150).

5 Zur Abgrenzung der eng benachbarten morphosyntaktischen Kategorien cf. Grossmann/Rainer (2004, 33–36); Hennemann/Plötner (2015, 64–78).

> frz. *prosateur*) unberücksichtigt, weil ihre letzten Konstituenten nur gebunden auftreten, obwohl diese auch lexikalische Inhalte tragen (cf. id., 240s.).

4. Analysekriterien

Modellwörter können beim Transfer sowie lange nach ihrer Aufnahme ins Lexikon die Komposition in der Replikasprache anregen oder andere Mechanismen der Wortschatzerweiterung herbeiführen. Entlehnung ist immer ein aktiver Prozess, „[e]ine lexikalische Einheit wird nicht einfach aus einer Sprache in eine andere übernommen – sie ist vielmehr die Grundlage für die Entstehung einer neuen lexikalischen Einheit in der Zielsprache“ (Gévaudan 2007, 145). Maßgeblich ist nicht das häufige Auftreten modellsprachlicher Elemente in der Replikasprache, sondern ihre Qualität, d. h. Zuordnung zum äußeren oder inneren Lehngut: Je nachdem, wie transparent und motiviert das Modellwort zum Entlehnungszeitpunkt für die Sprecher der Empfängersprache ist, wird es in seiner sendersprachlichen Gestalt übernommen oder in eigensprachliches Material übersetzt. Bewahren die quellsprachlichen Wörter ihre ursprüngliche Lautung und Schreibung in der Zielsprache, können die Sprecher komplexe Neologismen womöglich nicht vollständig morphologisch durchschauen, wodurch sie hör- und/oder sichtbar als Fremdkörper verharren und eine kreative Wiederverwendung der entlehnten Elemente zunächst meist ausbleibt. Erfährt die Entlehnung über die Zeit hinweg in der Zielsprache verschleiende Assimilationsprozesse, veranlasst das opake Lexem die Sprecher eventuell zur Reinterpretation und damit einhergehend zur Veränderung des morphologischen Aufbaus. Unterliegen die Wörter jedoch morphologischer Assimilation oder wird das quellsprachliche *signifiant* durch ein zielsprachliches ersetzt – was bei Sprachverwandtschaft wegen identischer Etymologie bisweilen dasselbe Ergebnis hervorruft –, so sind die dem Sprachkontakt entstammenden Komposita durch ihre gute morphosyntaktische Einbettung unauffällig. Je transparenter die Struktur der Entlehnungsprodukte in der Zielsprache ist, desto mehr Potenzial bieten sie für kompositionale Analogiebildungen nach quellsprachlichem Modell.

Im Folgenden werden drei Möglichkeiten dargestellt, wie Komposita an der kontaktinduzierten Wortschatzerweiterung beteiligt sein können.

4.1. Kompositionsbegünstigender Sprachkontakt

Wenn ein durch Sprachkontakt entstandenes Lexem zwei für den durchschnittlichen Sprecher erkennbare freie, lexikalische Morpheme aufweist, aus denen er

eine mögliche Bedeutung des Wortes erschließen kann, ist es potenziell Vorbild für kompositionale Analogiebildungen in der Zielsprache. Hierzu zählen Analysewortpaare, bei denen im Verlauf vom quellsprachlichen Ausgangswort zur aktuellen lexikalischen Einheit in der Zielsprache der kompositionale Aufbau durchgängig sichtbar bleibt oder erstmals in Erscheinung tritt.

4.1.1. *Aufgabe der lexikalisch-monomorphematischen Zusammensetzung*

Sprachkontakt ist kompositionsfördernd, wenn ein sendersprachliches Wort, das nur ein freies, lexikalisches Morphem enthält, die Bildung eines empfängersprachlichen, mindestens aus zwei freien, lexikalischen Morphemen bestehenden Wort, anstößt. Ob die modellsprachliche lexikalische Einheit ein Simplex ist oder sich aus einem Basismorphem mit Affix(en) zusammensetzt, ist unerheblich.

Lehnschöpfungen als morphologisch von ihrem sendersprachlichen Vorbild unabhängige und meist sprachinterne Weiterentwicklungen gehören fallabhängig u. a. in diese Kategorie. Das Kompositum *it. autorimessa* entsteht nach dem Konzept des Derivats *frz. garage*, wobei das Lehnwort *it. garage* neben der Lehnschöpfung weiterexistiert. Eigensprachliche Parallelbildungen entstehen oft aus sprachpuristischen Gründen, und ihr erstmaliges Auftreten liegt zeitlich nach der Eingliederung des fremdsprachlichen Zeichens.

Lehnübertragungen sind Neubildungen, die teilweise von ihrem fremdsprachlichen Vorbild morphologisch abhängig sind (cf. Betz 1949, 22). Es bleibt offen, wie groß die Abweichungen vom Modellwort konkret sein können, sodass diese Gruppe sehr heterogen ist. Aus der Bandbreite seien jene Analyseeinheiten kompositionsfördernd, bei denen grammatische Morpheme durch lexikalische ausgedrückt werden, wie bei *it. passamano* < *frz. passement*. Da das Suffix des Modellworts einen für italienische Aussprachegewohnheiten schwierigen Vokal enthält, unterliegt das /ã/ zunächst der Denasalisierung und erfährt eine Umdeutung, die es letztendlich ermöglicht, dass das Wort drei Jahrhunderte später wiederum durch Entlehnung polysem wird und neben 'nastro' die Bedeutung 'mancorrente' annimmt (cf. DELI, s. v.). Volksetymologische Interpretationen können stets am Entlehnungsvorgang beteiligt sein.

Ferner ist denkbar, dass ein opakes quellsprachliche Simplex im Streben der Sprecher nach Motiviertheit in zwei zielsprachliche lexikalische Morpheme reanalysiert wird.

4.1.2. Erhalt der lexikalisch-bimorphematischen Zusammensetzung

Bei einigen Lehnwortkategorien bleibt der lexikalisch-bimorphematische Charakter sichtbar wie bei Lehnbedeutungen, Lehnübersetzungen und transparenten Lehnwörtern.

It. *serrafila* < frz. *serre-file* könnte jeder dieser Kategorien zugeordnet werden, da aufgrund der nahen Sprachverwandtschaft alle drei Entlehnungsprozesse zum selben Ergebnis geführt hätten.⁶ Die Bauentsprechung in der Wortbildung sowie die gemeinsame Herkunft machen es unmöglich, scharf zwischen Glied-für-Glied-Übersetzung und morpho- wie phonologischer Assimilation fremdsprachlicher *signifiants* zu trennen. Allein das Wissen, dass ein formgleiches italienisches Wort schon vor dem Einfluss der französischen Lexie bestand, klassifiziert diese Sprachkontakterscheinung als Lehnbedeutung; das Quellwort weitete die Bedeutung des zielsprachlichen Kompositums vom marinen Kontext auf Personen aus (cf. DELI, s. v.).

Viele im Korpus befindliche Lehnprägungen sind Lehnübersetzungen im engeren Sinne, da die Abfolge Determinatum – Determinans des romanischen Wortbildungstyps beibehalten wird.

Es gibt Lehnübertragungen, die trotz geringfügiger Abweichungen vom Modellwort das lexikalisch-bimorphematische Wortgefüge beibehalten. Es können lexikalische Morpheme vertauscht werden (it. *grillotalpa* > frz. *taupegrillon*),⁷ das zweite Element bei Komposita des Typs Verb + Substantiv beim Übergang in die Replikasprache einen anderen Numerus annehmen (frz. *monte-charge* > it. *montacarichi*) oder andere Strukturänderungen stattfinden, wobei mindestens eine lexikalische Konstituente gleich bleibt.

Theoretisch können zwei lexikalische Morpheme lehnschöpferisch zwei andere ersetzen.

Eine Einordnung von Lehnwörtern auf einer Skala zwischen Fremdwort und assimiliertem Lehnwort ist für diese Untersuchung unzweckmäßig, da Assimilation die korrekte morphologische Reanalyse durch die gegenwärtigen Sprecher der Replikasprache erleichtern wie erschweren kann. Jedoch gibt eine

6 „Die Zuordnungsschwierigkeiten liegen dabei nicht in der Sache selbst, sondern in unserem Erkenntnisvermögen begründet, da meist keine Informationen darüber vorliegen, inwieweit die vermeintliche Vorlage an der Bildung beteiligt war“ (Jansen 2005, 58). Diese Unzulänglichkeit vermag das Betzschsche Modell nicht aufzuheben.

7 Bei Kontaktsprachen ohne Bauentsprechung gehören Lehnprägungen mit vertauschten Konstituenten eher in den Bereich der Lehnübersetzungen. Prinzipiell müsste ein Entlehnungsmodell sprachkontaktspezifische Grade der Abbildungstreue berücksichtigen, um die Mehrfachzuordnung der Analyseeinheiten gering zu halten.

Einteilung in opake oder transparente Lehnwörter darüber Aufschluss, ob der heutige Durchschnittssprecher mehr als eine lexikalische Konstituente erkennt und folglich bei Transparenz wie von it. > frz. *papamobile* ein weiteres Kompositum derselben Bauart bilden könnte.

Teillehnwörter sind in ihrer Struktur in der Regel transparent, da ein Element im Entlehnungsprozess unverändert bleibt, während das andere korrekt mit empfängersprachlichem Material nachgebildet wird (it. *stoffa a ramages* < frz. *étouffe à ramages*). Doch nicht alle Hybridbildungen sind Teillehnwörter. Dies stimmt nur, sofern das quellsprachliche Element vor dem Zeitpunkt der Innovation nicht schon einmal entlehnt wurde, folglich der Zielsprache noch nicht als Wortbildungselement zur Verfügung stand.

Ist jedoch ein (teil-)fremdsprachliches Gefüge wie it. *pancarré* oder it. *vin brulé*⁸ in der scheinbaren Sendersprache in dieser Zusammensetzung nicht existent oder trägt eine gänzlich verschiedene Bedeutung, dann handelt es sich um eine Pseudoentlehnung. Bestandteile vorangegangener Entlehnungen können sekundär eigensprachliche Wortbildungen veranlassen.

Volksetymologische Deutungen verhelfen einem opaken Lehnwort erneut zu Transparenz: Frz. *massepain* wird bisweilen pseudomotiviert, indem es als 'masse sucrée en forme de pain' interpretiert wird.⁹

4.2. Folgenloser lexikalischer Sprachkontakt

Der Sprachkontakt bleibt ohne Einfluss auf die Komposition, wenn die lexikalisch-bimorphematische Zusammensetzung eines Modellwortes aufgegeben wird oder aus zwei identifizierbaren Konstituenten keine Bedeutung, ob korrekt oder falsch, hergeleitet werden kann. Der kompositionale Charakter verliert sich bei Pro- und Apokopierung (it. *maître* < frz. *maître d'hôtel*) oder bei opak gewordenen Lehnwörtern (it. *oboe* < frz. *hautbois*). Überdies wird ein quellsprachliches Kompositum unsichtbar, falls ein erbwörtliches Simplex die Bedeutung eines fremdsprachlichen komplexen Wortes durch volksetymologische Deutung annimmt.

5. (Un-)Sichtbares, einflussreiches Französisch

Italianismen und Gallizismen jedweder morphologischen Gestalt im Französischen bzw. Italienischen weichen in Anzahl und Entlehnungszeitpunkt deutlich

8 Cf. frz. *pain de mie* bzw. frz. *vin chaud*.

9 Cf. diverse Kochinternetportale.

voneinander ab. Während im Französischen die Wörter italienischen Ursprungs 1,97 % (cf. PR) ausmachen, liegt der Wert für *francesismi* im Italienischen bei 2,42 % (cf. LE).¹⁰

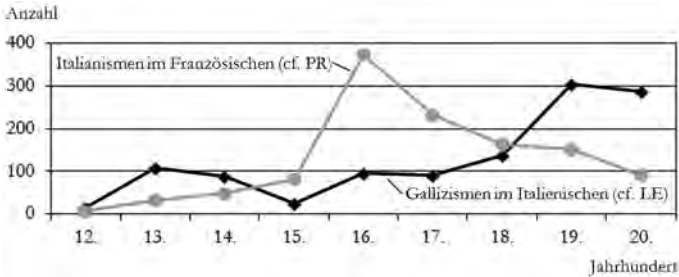


Abb. 1: Anzahl der heute gebräuchlichen Entlehnungen nach Erstbeleg (eigene Darstellung)

Das Französische entlehnte in der Renaissance die meisten Italianismen, von denen die Hälfte (cf. Rey/Duval/Siouffi 2007, 532) mit rund 400 Lexien immer noch in Gebrauch ist, wie Abb. 1 zeigt. Danach besaß das Italienische nie wieder derartiges Prestige und sein lexikalischer Einfluss nahm stetig ab; Folge einer einheitlichen Sprachpolitik, die seit Gründung der Académie française bis heute beispielsweise mit der Umsetzung der *Loi Toubon* anhält.

Das Italienische hingegen entlehnte in den frühen Jahrhunderten verhältnismäßig wenig aus dem Französischen, da fremdsprachliche Wortschatzerweiterung vor dem Hintergrund der *questione della lingua* zunächst kaum infrage kam. Entlehnungen aus dem Französischen traten vermehrt erst ab dem 18. Jh. auf, sodass die lexikalischen Einheiten im Vergleich zu den Italianismen im Französischen erheblich jünger, d.h. kürzer anderen Adstrat- oder erbeigenen Einflüssen ausgesetzt waren und infolgedessen besser erhalten sind. Darüber hinaus vertritt die nicht staatlich institutionalisierte Accademia della Crusca, obgleich älter als ihr französisches Pendant, einen weniger sprachpuristischen Standpunkt.

Eine ähnliche Verteilung je Zeitabschnitt zeigen die aus den genannten Lexika als kompositional identifizierten 67 Analyseeinheiten für das Französische bzw. 366 für das Italienische in Abb. 2.

¹⁰ Hope (1971) bestätigt diesen Unterschied, obwohl er gleichsam obsoleete Wörter einbezieht.

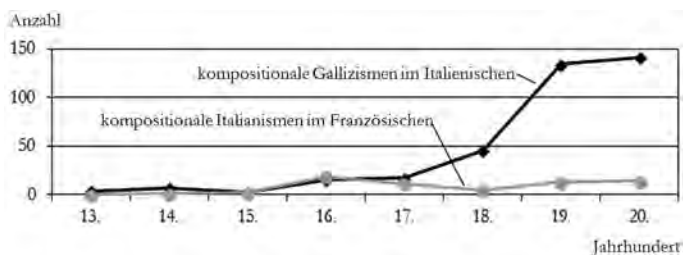


Abb. 2: Anzahl der kompositionalen Entlehnungen nach Erstbeleg (eigene Darstellung)

Das Maximum für kompositionale Italianismen im Französischen liegt zwar weiterhin im 16. Jh., doch fällt der Spitzenwert im Vergleich zur Gesamtheit der Italianismen wesentlich geringer aus. Auch im Italienischen bleiben die Maximalwerte im 19. und 20. Jh. bestehen, doch überragen sie das relativ zu erwartende Ausmaß.¹¹ Es handelt sich dabei kaum um Ausreißerwerte, da Anhaltspunkte vorliegen, dass die Wortbildungsverfahren im Französischen und Italienischen in unterschiedlicher Ausprägung bedient werden. Komposition findet in den letzten 200 Jahren zunehmend im Französischen Gebrauch, wenngleich Derivation weiterhin das vorherrschende Verfahren darstellt (cf. Thiele ³1993, 67). Im Vergleich zum Italienischen „[a]bbondano in francese le voci composte, [...] anzi sovrabbondano“ (Boch 1988, 245). Wenn es mithin seit zwei Jahrhunderten eine Eigenheit des Französischen ist, mehr Komposita als das Italienische zu bilden, stehen dem Italienischen im Sprachkontakt bedeutend mehr potenziell entlehbare französische Komposita zur Verfügung als andersherum, was die große Anzahl entlehnter Komposita aus dem Französischen ab 1800 erklären könnte.

Das Lehngut ist in beiden Sprachen grundverschieden zusammengesetzt. Während im Französischen drei Viertel der kompositionalen Entlehnungen dem externen Lehngut angehören, ist es im Italienischen nur gut ein Drittel (dunkle Segmente in Abb. 3). Die Aufteilung ist unerwartet, da Italien keine rigorose Sprachpolitik verfolgt, die *Délégation générale à la langue française et aux langues de France* aber sehr bemüht ist, mittels Lehnprägungen Xenismen einzufranzösischen. Da die Italianismen jedoch vornehmlich auf eine Epoche

11 Die Werte aus Abb. 1 und 2 dürfen nicht absolut pro Jahrhundert zueinander in Beziehung gesetzt werden, da es sich in Abb. 1 um die konkrete Anzahl kompositionaler Entlehnungen im PR bzw. LE handelt, wohingegen Abb. 2 die Analyseeinheiten aller Quellen umfasst. Freilich kann verglichen werden, ob die Steigungen der Kurven proportional zueinander verlaufen.

zurückgehen, in der Italienisch Modesprache war, bestand kein Bedürfnis, die Lehnwörter zu übersetzen. Im Kampf gegen die Anglomanie wird Italienisch auch heute kaum als Gefahr angesehen.

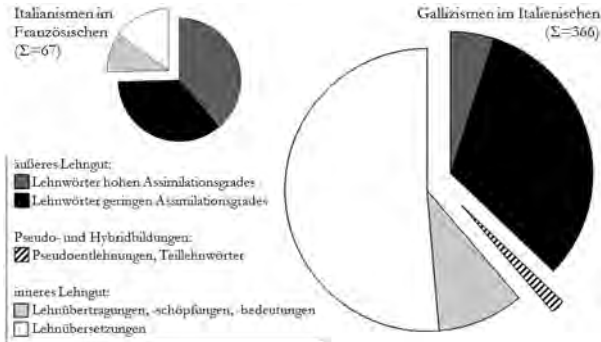


Abb. 3: Zugehörigkeit der kompositionalen Entlehnungen zu den Lehngutkategorien (eigene Darstellung)

Angesichts der vielen Lehnwörter ist das italienische Sprachmaterial prozentual besser im französischen Lehnwort vertreten als andersherum. Trotzdem sind die französischen Lehnwörter im Italienischen mit 136 Okkurrenzen mehr als doppelt so viele, zumal ca. sechs Siebtel davon kaum assimiliert wurden, wodurch die französischen *signifiants* qualitativ wie quantitativ hör- und sichtbarer sind als die italienischen *signifiants* im Französischen, obwohl dort das etymologische Orthografieprinzip gängiger als im Italienischen ist. Die italienische Herkunft der Hälfte der Lehnwörter bleibt dem durchschnittlichen Französischsprecher somit verschlossen. Die große Zahl wenig angepasster Lehnwörter im Italienischen begünstigt indes die Bildung von Pseudoentlehnungen, da den Sprechern das fremdsprachliche Wortmaterial vertraut ist.

In Bezug auf die Begünstigung der Komposition als Wortbildungsverfahren übersteigen die Gallizismen im Italienischen prozentual wie absolut die Italianismen im Französischen.

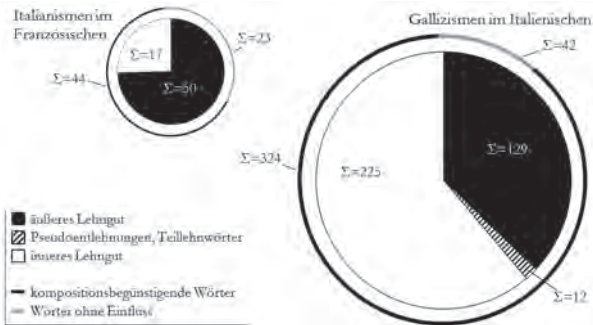


Abb. 4: Kompositionsbeginnende und wirkungslose Wörter (eigene Darstellung)

324 Gallizismen stehen 44 Italianismen gegenüber, die als Vorbild für Analogiebildungen in der Replikasprache dienen können, weil sie als Lehnwörter transparent oder zumindest teilweise für die Sprecher morphologisch analysierbar sind oder zum inneren Lehnwort gehören (schwarzer Kreisbogen in Abb. 4). 224 Mal löste der Sprachkontakt im Italienischen Komposition aus, bis auf eine Ausnahme (frz. *esprit de clocher* > it. *campanilismo*) wurde stets der kompositionale Aufbau beibehalten. Die häufigsten Kompositatypen, die auf diese Weise ins Italienische gelangten, sind Lexien mit präpositionalem Bindeglied (it. *campo dell'onore*), Substantiv-Adjektiv-Verbindungen (it. *nodo stradale*) und Verb-Nomen-Komposita, darunter 34 Wörter mit it. *porta-* < frz. *porte-* als erstem Element (it. *portaaghi*), dessen Eignung zur Reihenbildung durch den Sprachkontakt verstärkt wurde.

Insofern beschränkt sich der Einfluss komplexer Entlehnungen nicht auf die Lexikonebene, wo ihre Einbettung den semantischen Systemstellenwert bestehender Wortschatzelemente verschieben oder diese sogar verdrängen kann. Die Entstehung von Lehnprägungen wirkt in der Replikasprache bis in die *langue*, wo das Modellwort bei der Integration in den zielsprachlichen Wortschatz die Anwendung bestimmter Wortbildungsmechanismen in Gang setzt. Mithin werden die Sprecher bei mehrfachem Auftreten von Entlehnungsprodukten derselben morphologischen Zusammensetzung und ihrer erfolgreichen Wiederverwendung darin beeinflusst, welche eigensprachlichen Wortbildungsverfahren sie bevorzugen, um Bezeichnungslücken zu schließen.

Insgesamt ist der Einfluss des Französischen auf den italienischen Wortschatz einerseits sichtbarer wegen der zahlenmäßigen Überlegenheit unassimilierter Lehnwörter als umgekehrt. Andererseits stimulieren französische Modellwörter, während sie selbst unsichtbar bleiben, italienische Wortbildungsverfahren

mit zwei lexikalischen, ungebundenen Morphemen absolut wie relativ im Vergleich zur entgegengesetzten Kontaktichtung. Bleiben diese Tendenz und der lexikalische Sprachkontakt stabil, ist denkbar, dass sich das Italienische mit der Zeit der Kompositionsfreudigkeit des Französischen annähert.

Bibliografie

- ATILF (1974–): *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> [13.06.2015].
- Betz, Werner (1949): *Deutsch und lateinisch: Die Lehnbildungen der althochdeutschen Benediktinerregel*, Bonn, Bouvier.
- Boch, Raoul (1988): *Les faux amis aux aguets. Dizionario di false analogie e ambigue affinità tra francese e italiano*, Bologna, Zanichelli.
- Cannella, Mario/Lazzarini, Beata (edd.) (2014): *Lo Zingarelli 2015. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.
- Cypionka, Marion (1994): *Französische „Pseudoanglizismen“: Lehnformationen zwischen Entlehnung, Wortbildung, Form- und Bedeutungswandel*, Tübingen, Narr.
- Dardano, Maurizio (1978): *La formazione delle parole nell'italiano di oggi*, Rom, Bulzoni.
- DELI = Cortelazzo, Manlio/Zolli, Paolo (1999): *Dizionario etimologico della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli.
- Devoto, Giacomo (⁴1971): *Profilo di storia linguistica italiana*, Florenz, La Nuova Italia.
- Gamillscheg, Ernst (²1969): *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Heidelberg, Winter.
- Gévaudan, Paul (2007): *Typologie des lexikalischen Wandels. Bedeutungswandel, Wortbildung und Entlehnung am Beispiel der romanischen Sprachen*, Tübingen, Stauffenburg.
- Grossmann, Maria/Rainer, Franz (edd.) (2004): *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer.
- Haugen, Einar (1950): „The Analysis of Linguistic Borrowing“, in: *Language* 26, 210–231.
- Hennemann, Anja/Plötner, Kathleen (2015): *Das Adjektiv und seine nominalen Nachbarn. Eine korpusbasierte Untersuchung zur Adjektivstellung im*

Französischen, Spanischen, Italienischen und Portugiesischen, Berlin, Frank & Timme.

Hope, Terry E. (1971): *Lexical Borrowing in the Romance Languages: A Critical Study of Italianisms in French and Gallicisms in Italian from 1100 to 1900*, vol. 1, New York, University Press.

Jansen, Silke (2005): *Sprachliches Lehnngut im world wide web: Neologismen in der französischen und spanischen Internetterminologie*, Tübingen, Narr.

LE = Nocentini, Alberto (2010): *L'etimologico: vocabolario della lingua italiana*, Mailand, Le Monnier.

Lüdtke, Jens (2005): *Romanische Wortbildung. Inhaltlich – diachronisch – synchronisch*, Tübingen, Stauffenburg.

Michel, Andreas (2005): *Italienische Sprachgeschichte*, Hamburg, Kovač.

Migliorini, Bruno (²1960): *Storia della lingua italiana*, Florenz, Sansoni.

Picoche, Jacqueline (2008): *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Le Robert.

PR = Robert, Paul/Rey, Alain/Rey-Debove, Josette (edd.) (2015): *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert.

Rey, Alain/Duval, Frédéric/Siouffi, Gilles (2007): *Mille ans de langue française: histoire d'une passion*, Paris, Perrin.

Thiele, Johannes (³1993): *Wortbildung der französischen Gegenwartssprache*, Leipzig, Langenscheidt.

Walter, Henriette (2008): „La langue française et les mots migrants“, in: *Synergie Italie* 4, 15–21.

Walter, Henriette/Walter, Gérard (²2009): *Dictionnaire des mots d'origine étrangère*, Paris, Larousse.

Zolli, Paolo (1980): *Le parole straniere*, Bologna, Zanichelli.

III. Literarisch-mediale Verfahren der (Un-)Sichtbarmachung

Julius Goldmann

Literarische Strategien der Visualisierung – Der Erste Weltkrieg bei Carlo Emilio Gadda

L'uso di immagini, dipinti e fotografie come spunto per rappresentazioni letterarie è una tecnica divenuta fondamentale per la scrittura di Carlo Emilio Gadda (1893–1973). Questi se ne serve anche per rappresentare quello che lui stesso definisce come irrepresentabile in forma scritta: La sua esperienza della Grande Guerra. Convenuto che la tematica bellica predomina tutta l'opera gaddiana, è possibile ricostruire, in questa relazione, lo sviluppo delle sue strategie di trasformare queste immagini di guerra e le sue condizioni politiche in una letteratura ‚visuale‘. Questa visualità letteraria si etichetterebbe oggi come ‚intermedialità‘. Gadda intendeva descrivere la guerra in maniera integrale, come un fenomeno molto complesso, e per questo si servì di una molteplicità di documenti del periodo bellico. Così, le descrizioni figurative di Gadda sono percepibili per il lettore soprattutto attraverso la sua immaginazione visuale.

1. Zur literarischen Darstellbarkeit des Krieges

Wir gedenken dieser Tage der hundertsten Wiederkehr des Ersten Weltkriegs als einem der ersten großen traumatischen Einschnitte des 20. Jh.s. Als ein exemplarisches Zeugnis für den Krieg aus der Perspektive des italienischen Kulturkreises darf das in den 1920er und 1930er Jahren entstandene Frühwerk Carlo Emilio Gaddas (1893–1973) gelten.¹ Der unvollendete Roman *La meccanica*² kann als eine erste literarische Umsetzung der Kriegserlebnisse und Kriegstraumata Gaddas angesehen werden. Es soll im Folgenden gezeigt werden, wie Gadda schrittweise anhand der Kriegserfahrung Strategien entwickelt, um komplexe Phänomene literarisch sichtbar zu machen. Seine Versuche münden schließlich in der literarischen Adaption bereits sichtbarer Medien und Medientechniken,³ die seinen bildhaften und von intertextuellen Verweisen durchwirkten Schreibstil bis in das Spätwerk hinein prägen.

1 Mileschi (2007); Piredda (2013); Alfano (2012); Bricchetto (2012).

2 Der Roman entstand bereits in den Jahren 1924–1929, wurde aber erst kurz vor Gaddas Tod im Jahre 1970 publiziert (Gadda 1989, 461–589).

3 Darunter fallen in die Narrativik übertragene kinematografische Techniken wie die des deskriptiven Zooms sowie die literarische Deskription der Medien aus der Zeit des ersten Weltkriegs wie z. B. Zeitungsartikel oder Karikaturen. Diese Umsetzungen am Ende des hier untersuchten Zeitraums lassen sich heute mit dem vielfältig

Gaddas Essay *Impossibilità di un diario di guerra*⁴ von 1931 kreist in der Hauptsache um das Thema der Darstellbarkeit und der Sichtbarmachung des Ersten Weltkriegs durch seine Literatur. Gadda verfolgt die Absicht, in seinem Essay dem Leser Einblick in die Beweggründe eines von der Kriegspropaganda der Jahre 1914/15 zum Militarist gewordenen 22-jährigen Ingenieursstudenten zu verschaffen. Die Problematik der Visualisierung soll im vorliegenden Beitrag beleuchtet werden.

Der fast 40-jährige Gadda blickt Anfang der 1930er Jahre kritisch auf die Kriegserfahrung und Kriegsbegeisterung seiner Jugend zurück. Er sieht es als eine schier unlösbare Aufgabe an, den Krieg in seiner ganzen ‚Wahrheit‘ darzustellen. Zu zahlreich sind dessen Facetten und Phänomene. Ebenso nah am Unmöglichen ist es, seine Überzeugungen aus dieser Zeit allumfassend darzustellen. Als Negativbeispiele von Darstellungsversuchen des Krieges nach seinem Verständnis und seinen Prämissen führt Gadda die kurz zuvor publizierten literarischen Kriegstexte von Erich Maria Remarque⁵ und Giovanni Comisso an. Gadda bekennt dazu in seinem Essay über die Unmöglichkeit eines Kriegstagebuches:

Non sono stato un Remarque e nemmeno un Comisso. Ammiro questi, ammiro molti altri scrittori: E riconosco nelle mie notazioni „de bello“ alcuna simiglianza or con l'una or con l'altra delle efficacissime loro. (Gadda 1988, 135)

Dem fast beiläufig eingestreuten Kommentar ‚ihre so wirksamen Schriften‘ (Gadda 1993a, 390) ist zu entnehmen, dass diese Berichte, die den Krieg

definierten Begriff der Intermedialität fassen. Wilhelm Füger hat in seinem Beitrag „Wo beginnt Intermedialität?“ folgende Graduierung vorgenommen: „Von Belang für die Bestimmung von Intermedialität ist diese [Betrachtungsweise] insofern, als [...] schon die bewußtseinsinterne Versprachlichung von Wahrnehmungen ein intermedialer Vorgang wäre, im zweiten erst der externe Niederschlag von Bewußtseinsakten, im dritten gar erst die Transponierung eines bereits bewußtseinsextern manifest Gewordenen in einen anderen Ausdrucksbereich (Medienwechsel). Vorherrschende literaturwissenschaftliche Praxis ist die letztgenannte Betrachtungsweise (Füger 1998, 42). In diesem Sinne können die gegen Ende des vorliegenden Beitrags analysierten Textpassagen Gaddas aus heutiger Sicht als intermedial bezeichnet werden. Vornehmlich soll jedoch im Fokus der Betrachtung stehen, wie sich Gaddas Literarisierung zum bildlichen Schreiben, das der mannigfaltigen literarischen Sichtbarmachung des Krieges gewidmet ist, entsprechend Fügers Graduierung entwickelt.

4 Gadda (1988, 134–146); sowie ins Deutsche übertragen von Toni Kienlechner: Gadda (1993a, 389–401).

5 Remarques Umsetzung seiner Kriegserfahrungen in Gestalt seines Protagonisten Paul galt (auch) in Italien zu Beginn der 1930er Jahre gemeinhin als Antikriegsroman.

entweder übermäßig heroisieren und ästhetisieren (Comisso) oder aber als unmenschliches und grausames Schlachten in eindrucksvollen Bildern zu rhetorischen Manifesten gegen den Krieg machen (Remarque), nicht mit Gaddas Grundhaltung während des Krieges und seiner Erfahrung übereinstimmen. Ihm zufolge entspricht weder das eine noch das andere Extrem seinem Erleben. Gadda erlegt sich ein striktes Wahrheitsgebot⁶ auf, welches er somit indirekt den ‚auf Wirksamkeit‘ angelegten Berichten Remarques und Comissos abspricht. Sie sind für ihn verfälschende, da einseitige Darstellungen. Gadda will zudem die abnorme Psyche des Krieges verständlich machen und dabei über die reine grausame Phänomenologie hinausgehen. Denn diese rein deskriptiv erfassten Erscheinungsformen des Frontgeschehens hatte Gadda längst unmittelbar im Schützengraben in Form eben dieser nun als ‚unmöglich‘ bezeichneten Tagebücher zu Papier gebracht. Sie genügen jedoch nicht seinem aktuellen literarischen Anspruch, den Krieg darin allumfassend und v. a. objektiv dokumentiert zu haben. Hier ist wohl auch der Grund zu suchen, warum er seine Kriegstagebücher erst Mitte der 1950er Jahre in ausgewählten Auszügen publizieren lässt.⁷ Einen ersten Versuch, die Psyche der Kriegsbeteiligten in literarischen Bildern zu visualisieren, unternimmt er in seinem Essay, in welchem er die Vernunft und den freien Willen unter Kriegsbedingungen negiert, indem er sie metaphorisch⁸ Schiffbruch erleiden lässt:

Ho visto la volontà sommersa dal caso, come una barca dalla risacca: e il chiaro pensiero onnubilarsi dissolversi nella stanchezza: ho visto in altri, ho sentito in me. E la disciplina a certe ore allentarsi. (Gadda 1988, 135)

Er beschreibt, dass der Krieg kein Ergebnis der Vernunft gewesen sei, sondern die menschliche Ratio durch ihn erst weiter außer Kraft gesetzt werde. Die Abfolge der Ereignisse schreibt er nicht der Vernunft der Kriegsbeteiligten zu, sondern macht sie exklusiv abhängig von nichts anderem als dem Zufall.⁹ In klassisch rhetorischer Manier ist der Text, der ebenfalls der Ratio entspringt

6 Es geht Gadda hierbei weniger um die Umsetzung des klassischen Mimesiskonzepts als vielmehr um eine ganzheitliche Darstellung sämtlicher zusammenwirkender Faktoren. Siehe hierzu Gaddas *Meditazione Milanese* in Gadda (1993b, 615–894).

7 Nun vervollständigt in Gadda (1992, 431–868).

8 Diese Vorgehensweise Gaddas fällt zunächst noch unter den Begriff der ‚Literarischen Bildlichkeit‘ (Robert 2014, 93–101).

9 Der philosophische Diskurs um den Determinismus und die Unmöglichkeit, die Logik der von unzähligen Faktoren abhängigen Ereignisse zu entschlüsseln, sind grundlegend für Gaddas Werk. Siehe hierzu Gaddas *Meditazione Milanese* (Gadda 1993b, 615–894).

und somit kein angemessenes Darstellungsmittel ist, durchzogen von der – unter seinen Prämissen betrachtet – logischen Feststellung: „il mio diario di guerra è una cosa impossibile, ognuno lo vede“ (id., 142). Interessant im Hinblick auf die große Bedeutung von Visualität und in keiner Weise zufällig ist hierbei die Wortwahl. Gadda setzt die Vernunft mit dem Sehen gleich: „ognuno lo vede“. Das nicht zu lösende Dilemma der wahrheitsgemäßen Darstellung besteht aus dem inneren Konflikt des emotional an den Krieg gebundenen Schriftstellers Gadda, der sich fast selbstgeißelnd ein rigoroses Objektivitätspostulat in Form einer klassischen *Confessio* auferlegt: „Devo registrare tutte le mie cattive azioni“ (id., 144). Ein Problem stellt sich angesichts dieses Totalitätsanspruches, umfassend *alle* Taten darstellen zu wollen, bereits in der Auswahl dessen, was darstellungswürdig ist und was nicht; das Verschweigen vermeintlich banaler Tatsachen kann bereits verfälschend sein:

Ma perché non avrei dovuto registrare del pari la mortificante visione delle nostre artiglierie imbavagliate, a metà strada fra le posizioni antiche e le nuove, proprio ai di del pericolo? E altrove dovevo lasciare della gioia e dell'orgoglio, quando sul Fàiti e per tutto il Carso il violento fuoco di controbatteria si spegnava con la nostra superiorità ogni qual volta? [...] Ma tutto questo è retorica, dice la gente del calamaio. Ma io vi avevo onestamente preavvisato [...]: il mio diario di guerra è una cosa impossibile. (id., 135s.)

Die Unmöglichkeit besteht somit zusätzlich aus der nicht zu leistenden objektiv durchgeführten Auswahl der darzustellenden Fakten. Aus diesem Grund ist dieser Text nicht etwa als eine Ergänzung zu Gaddas Kriegstagebüchern anzusehen,¹⁰ sondern eine bewusste Demontage sowie eine Deklaration der eigenen Kriegstagebücher als partiell, lückenhaft und die Realität verfälschend. Gaddas Eingeständnisse, den Krieg gewollt zu haben, ihn aber längst nicht für so hart gehalten zu haben, sowie zwar ein tapferer Soldat gewesen zu sein, der aber letztlich doch an seine Grenzen gestoßen ist, haben die Funktion, seinem Wahrheitspostulat möglichst nahezukommen. Seine Selbstdarstellung ist ebenso wie die Darstellung des Krieges alles andere als heroisch, er versucht seine „sciocchezza giovanile“ (Ungarelli 1993, 148) – wie er später über die eigene anfängliche Kriegsbegeisterung sagen wird – als solche verständlich zu machen.

Ein weiteres Problem der Darstellung vermerkt Gadda bereits in den Kriegstagebüchern. Er wirft dabei Gedanken auf, die später in der Gedächtnisforschung eine große Rolle spielen und heute untrennbar mit den Arbeiten von

10 Die Forschung hatte dies seinerzeit so dargestellt, da der Essay Ereignisse und Anekdoten beschreibt, die in den publizierten Tagebüchern nicht enthalten sind. Gadda wählt für sein Essay bewusst antiheroische Ereignisse aus, wie z. B. seinen Zusammenbruch auf einem Gepäckmarsch.

Maurice Halbwachs, Jan Assmann und Pierre Nora verbunden sind. Gaddas unlösbares Problem der rigoros wahrheitsgetreuen Darstellung hat Maurice Halbwachs in etwa zur gleichen Zeit wie Gadda formuliert. Die Zufälligkeit¹¹ des Erinnerns hängt ihm zufolge von unzähligen Faktoren ab und ist stets partiell bzw. ausschnitthaft und rekonstruiert sich später über erinnerte Bilder, die nicht unbedingt treffend sind:

Bien souvent, il est vrai, de telles images, qui nous sont imposées par notre milieu, modifient l'impression que nous avons pu garder d'un fait ancien, d'une personne autrefois connue. Il se peut que ces images reproduisent inexactement le passé. (Halbwachs 1950, 7)

Die Erinnerung ist per se selektiv und trifft in der Funktion eines Filters bereits eine zu Gaddas Totalitätsanspruch konträr gehende Vorauswahl an literarisch darstellbaren und reproduzierbaren Ereignissen. Gadda ist sich der Zufälligkeit des Erinnerns sowie der Macht besonders eindrücklicher Anblicke auf das Erinnerungsvermögen bereits während des Verfassens seiner Tagebücher voll bewusst.

Der Hobbyfotograf Gadda vergleicht seine überwiegend visuelle Wahrnehmung im Krieg mit dem Fokus einer Kamera. Seine ungeordnet aus der Erinnerung heraus wiedergegebenen deskriptiv-visuellen Berichte versieht er mit einem Selbstkommentar in einer klassischen Leserapostrophe:

Non ci si meravigli di questo frammischiamento di fatterelli e tragedie: la realtà fu tale e io la ricordo fotografando. (Gadda 1992, 724)

Gadda ist sich also bewusst, dass sein Gedächtnis das Erlebte in Form von Bildern speichert¹² und dass sich diese in einer Art *stream of consciousness* teils auch unstrukturiert aufeinander folgend direkt in seinem Schreiben darstellen: „[...] si tratta di fotografare cose ed immagini: ma ho scritto un'oretta, vertiginosamente“ (id., 807). Hierbei überträgt Gadda das Evozieren von Erinnerung auch auf die schriftliche Fixierung, die er mit der Technik des Fotografierens gleichsetzt.

In seinen rein deskriptiven Einträgen ab 1916 ‚registriert‘ Gadda konsequent seine visuellen Eindrücke. Ähnlich dem Fotoapparat, den er an der Front dabei

11 Der Zufall ist auch hier die entscheidende Relationsgröße. Halbwachs geht nicht so weit wie der mitunter fatalistische Gadda, aber auch er sieht den Zufall als entscheidenden Faktor für seine Erinnerungstheorie.

12 „[...] si tratta di fotografare cose ed immagini: ma ho scritto un'oretta, vertiginosamente.“ (Gadda 1992, 807) Hierbei überträgt Gadda das fotografische Erinnern in Bildform auf die schriftliche Fixierung.

hat, beschreibt er – mechanisch und vermeintlich unbeteiligt – auch die makaber-pittoresken Kriegsbilder, die sich ihm darbieten. Der Fotoapparat dient seiner *memoria* als Stütze, denn Gadda ist sich der Unzuverlässigkeit des Erinnerungsvermögens bewusst:

Presi, colla mia macchina fotografica, delle fotografie sullo Zovetto e sul Lemerle; chissà se saranno riuscite. – Durante queste marce vari aspetti pittorici della guerra che mi piacerebbe poter ricordare: monti spelacchiati dal bombardamento (Busibollo), prati pieni di buche di granate e di trincee campali sullo Zovetto; sepolture nelle buche di esplosione; ecc. (id., 641)

Somit wird auch die visuelle Erinnerung bewusst gesteuert, denn er fotografiert, was „er gerne erinnern möchte“, um zu vermeiden, dass angesichts der Fülle der bildlichen Eindrücke Lücken entstehen. In *Impossibilità di un diario di guerra* gesteht er sich ein, dass dieses Fotogedächtnis – mit oder ohne unterstützende technische Reproduktionsmöglichkeit – zwar die individuelle Wahrheit im Moment des Schreibens darstellen kann, nicht aber die Wahrheit in ihrer Totalität. Dennoch scheint Carlo Emilio Gadda diese Möglichkeit der Rekonstruktion der *mémoire* anhand seiner eigenen Fotos zum integralen Bestandteil seines schriftstellerischen Produktionsprozesses gemacht zu haben. Es wird deutlich, dass Gaddas Wahrnehmung wie auch damit einhergehend seine literarische Darstellungsweise ganz entscheidend von den bildgebenden Medien beeinflusst ist. Im oben wiedergegebenen Textausschnitt wird auch sein Bemühen fassbar, seine visuellen Deskriptionen in feste, umfassendere Strukturen zu gliedern. Bereits hier wendet er die in seinen späteren Werken so häufig anzutreffende filmische Darstellungsform des Zooms¹³ an. Er wählt zunächst einen großen Bildausschnitt – im obigen Zitat die kahlgeschossenen Berge in der Ferne – und nähert den Fokus dann Stück für Stück dem Grauen des Krieges an, das mit dem makaber-poetischen Bild der Notgräber in den Explosionskratern endet. Die Mühe um Verwendung literarisch ästhetisierender Darstellungsformen wird am Beispiel der den Zoom begleitenden Klimax an tragischer Eindrücklichkeit der Bilder spürbar.

In der Forschung zu Gadda herrscht seit langem breiter Konsens, dass sich viele seiner Textpassagen auf konkrete bildliche Darstellungen beziehen und diese deskribieren. Sehr oft finden sich beispielsweise intermediale Verweise auf Gemälde und Skulpturen, die durch ausgewählte literarisch-deskriptiv hervorgehobene Eigenschaften in der Lage sind, das Dargestellte treffend

13 Diese Vorform des filmischen Schreibens analysiert Jörg Robert anhand der Werke Franz Kafkas (Robert 2014, 133–140).

zu illustrieren.¹⁴ Diese Vorgehensweise lässt sich ebenfalls an einigen Passagen des Essays *Von der Unmöglichkeit eines Kriegstagebuches* feststellen. In einem besonders eindrücklichen Passus beschreibt er das Verhältnis zu seinem Maschinengewehr:

La mitragliatrice modello 907 F l'ho carezzata, l'ho tenuta pulita, l'ho unta, l'ho vaselinata, l'ho puntata mirando e facendo fuoco con cura diabolica: è stata la più bella macchina, di tante macchine nella mia vita; che Dio le faccia pur girare. [...] ma la mitraglia doveva sempre esser dipinta di vaselina come una ragazza non è di crayon; sotto le frasche e i sacchi a terra, nella sua tana terragna, pronto a spifferare quella sua trentina d'imparaticci, mesi di pioggia, dentro il guazzo delle divelte foreste. (Gadda 1988, 143)

In seinem Nachlass haben sich einige seiner Fotos aus der Zeit des Ersten Weltkriegs erhalten. Darunter befindet sich auch eine Fotografie, die den jungen Autor an seinem Maschinengewehr im Unterstand aus Sandsäcken zeigt. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass es als visuelle Grundlage für die literarische Deskription dieser Szenerie gedient hat.¹⁵ Der Ingenieur Gadda beschreibt in diesem Ausschnitt die Beziehung zu seiner ‚Maschine‘ in der Diktion des futuristischen Fortschritts- und Technikglaubens. Als übersteigerten Ausdruck eines ‚Glaubens an die Moderne‘ stellt er den Anruf Gottes, der diese Maschinen erhalten möge, als deformierende Satire über seine technikfanatischen Zeitgenossen dar. Gadda inkludiert sich aber in diesen Kreis durch sein Bekenntnis, diesem modernen Credo als angehender Ingenieur ebenfalls anheimgefallen zu sein. Seine Präzision als Schütze kontrastiert er abwertend mit dem Adjektiv ‚teuflich‘, das dem Göttlichen entgegengesetzt ist.¹⁶ Die Liebe zu seinem Maschinengewehr übersteigert er ins Absurd-Komische durch die Erotikmetapher des Lippenstifts der Mädchen, das kontrastiv in Analogie zum Fetten des Maschinengewehrs steht. Letztlich ist dieser Vergleich ein Symbol für die verlorene – bis de facto nicht existente – Jugend des Autors durch den freiwilligen Einsatz im Ersten Weltkrieg und die anschließende zermürbende und entbehrungsrei-

14 Marchesini (2014); Kleinhans (2005, 147–230). Schon Gadda bedient sich hierfür des sogenannten Ekphrasisbegriffes, der von den *Inter-art-studies* für die Intermedialität ebenfalls wieder aufgegriffen wurde. (Robert 2014, 86–92).

15 Das aus dem Nachlass des Autors stammende Bild wird hier erstmals im Anhang zu diesen Beitrag publiziert.

16 Bemerkenswert ist auch das Ziel des durch die Pflege stets schussbereit gehaltenen Gewehrs – Gadda zielt in seiner Beschreibung nicht etwa auf den Feind; die mit „teuflicher Präzision“ abgefeuerten Patronen landen im Erdreich der Landschaft. Es handelt sich hierbei um eine für Gadda typische Selbstironie, denn die „teufliche Präzision“ ist extrem unpräzise.

che Kriegsgefangenschaft in Deutschland. An diesem Textausschnitt wird die Arbeitsweise Gaddas deutlich. Ein seinerzeit angefertigtes Foto dient ihm als Vorlage zu seiner späteren Deskription des Abgebildeten und führt sodann in Abstraktion digressiv zu weiteren mit der Situation verknüpften Erinnerungen. Für Gadda geht das größte Potenzial für kreatives literarisches Schaffen vom auf Hilfsmedien Sichtbaren aus. Sie sind die Ausgangspunkte zahlreicher seiner literarischen Betrachtungen.

2. Der Krieg im Roman

Zeitgleich zur Entstehung seines theoretischen Textes zur Unmöglichkeit der faktualen Darstellung des Krieges in seinem Tagebuch versucht sich Gadda in seinem Romanprojekt *La meccanica* auf fiktionaler Ebene doch daran. Es handelt in den Jahren 1914/15 und zeichnet mit Akribie und dem auch hier geltenden Totalitätsanspruch Gaddas folgend die Ereignisse nach, die in den – nach Gaddas Meinung dilettantisch geführten – Krieg mündeten, und versucht sie dem potenziellen Leser der späten 1920er Jahre wieder vor Augen zu führen. Dazu greift er auf seine bereits in den Tagebüchern angewandte und von der Fotografie visuell geprägte Deskriptionsform zurück. Gadda bietet zur historischen Situierung seines Romans beispielsweise eine Art Pressespiegel auf, den er an den Augen des Lesers vorbeiziehen lässt. Die Tage um den Kriegsausbruch im übrigen Europa aus Sicht Italiens stellt Gadda in Bezug auf das Medium der Tageszeitung folgendermaßen dar:

Ventotto giugno, beneficiata arciducuale. Trenta giugno, Caldara a Palazzo Marino. Alle strage seguì un cupo silenzio: poi, tutt'a un tratto, Narodna Obrana [sic.], ultimati, ukase, mobilitazioni, Belgio, pezzo di carta, predisposte piazzuole, von Kluck e Gallieni, Marna. (Gadda 1989, 516)¹⁷

Dank Gaddas Aufzeichnungen, die in seinem Nachlass erhalten sind, wissen wir, dass er für den Roman in den Archiven Mailands die Zeitungsbestände

17 Die eingangs erwähnten historischen Ereignisse der Wohlfahrtsveranstaltung der Habsburger-Monarchie sowie die der Wahl des ersten sozialistischen Bürgermeisters von Mailand Emilio Caldara geben die alltägliche Berichterstattung wieder. Die Nachrichten überschlagen sich nach dem Attentat von Sarajevo. Die Народна одбрана (Narodna Odbrana) war die serbisch-nationalistische Untergrundorganisation, der das Attentat seinerzeit zugeschrieben wurde. Ein указ (Ukas) war im Zarenreich ein offizieller Regierungserlass. Gaddas Bemühen um die Nennung möglichst ausgefallener Fachtermini wird hier deutlich. Gadda nennt sie meist jedoch gemeinsam mit einem Synonym. So wird mit „pezzo di carta“ auch die Bedeutung von ‘Ukas’ vermittelt.

recherchiert und die entsprechenden Schlagzeilen der Mailänder Tageszeitung *L'Ambrosiano* in chronologischer Folge in seinen Roman integriert hat. Gadda reduziert diese zunächst noch datierten Ereignisse sodann auf eine Enumeration von Schlüsselbegriffen und Anthroponymen der politisch involvierten Entscheidungsträger.¹⁸ Die zunehmende Verknappung der Information und die rhythmisch schnelle Aneinanderreihung einzelner Elemente ahmen literarisch die Eskalation des Konfliktes anhand der Druckmedien nach. Diese Technik der Intermedialität funktioniert auf literarischer Ebene analog zu der bereits zuvor angewandten Visualität. Beide gründen sich auf dem reevokativen Charakter dessen, was die Öffentlichkeit selbst sehen oder in den Druckmedien lesen konnte. Gadda hat in seinem frühen literarischen Werk das Potenzial des Sichtbaren erkannt und steigert diese Technik in eine literarische Revisualisierung der historischen Bildmedien. Gadda führt die bildmedialen Zeitdokumente dem Leser buchstäblich wieder vor Augen, was zu einer Kette aus Erinnerungen, Diskursen und weiterführenden Assoziationen führen soll.

Zunehmend versucht Gadda dieses für ihn mittlerweile probate Darstellungsmittel vom rein Visuellen auf die übrigen Sinneseindrücke zu übertragen. Er erzeugt damit die von ihm postulierte Unmittelbarkeit, welche die literarische Darstellungsform möglichst nahe an seinen Totalitätsanspruch heranführt. In kontrastiver Funktion zum Romangeschehen bettet Gadda eine Deskription des Krieges ein, die den Leser unvermittelt in den Krieg hineinversetzen soll:

Si sentono grossi bauli piovere e rotolare con ferraglia calabroni e sassi; e sono schegge, o cubi dal bianco calcàre. Poi si chiamano coi cognomi loro quelli che poco prima vedevamo, ma nessuno risponde: Ed altre ed altre lacerazioni ci distolgono da questo appello. Incespichiamo, al muoverci, in panòplie di fucili spezzati, zappetti, sacchi a terra, travi stronche e legname e gamelle e mutande fuori uso con teli da tenda terrosi; cose divelte, come finite dal fùlmine. Poi riconsegnate alla terra.

E sotto ci dev'essere qualchecosa ancora però: e mentre guardiamo i pini divelti, (dopo ululati), irradiare dai cùmulu bianchi, o neri, e chiudiamo poi gli occhi davanti la grandine che proruppe dal detonante cratere, sotto il piede che s'è legato dentro un groviglio sentiamo che c'è qualchecosa che fa ciàk.

Due passi ancora e infarinati le mani aride ci inginocchiamo e chiniamo a scuòtere, a richiamare: ma dalla bocca sudano un filo di sudor rosso e il capo è pesante, stanco: gli occhi son fermi nella faccia discolorata, non conoscono, non vedono più.

Più là, meglio è di non guardare nemmeno. (id., 554)

18 Alexander von Kluck (1846–1934) und Joseph Gallieni (1849–1916) sind die Namen zweier amtierender Oberbefehlshaber Deutschlands und Frankreichs 1914.

Der Autor vermag es, den Leser durch seine literarische Fokussierung über die gesamte Wahrnehmung des Soldaten an einem Granatenangriff teilhaben zu lassen.¹⁹ Gadda führt den Leser unmittelbar und unvorbereitet in eine sämtliche wahrnehmenden Sinne integrierende Darstellung des Kriegsgeschehens. Visuell werden die Blitze der Explosionen indirekt durch die leuchtenden Tannen umschrieben, das Geräusch des Tritts auf die Leiche wird eindrücklich lautmalerisch wiedergegeben und vorbereitet durch das per se unangenehme Gefühl, sich mit den Füßen in etwas verfangen zu haben. Durch die ästhetisierte Beschreibung der Toten, denen metaphorisch „dünne geronnene rote Schweißäden“ – also Blut – aus den Mündern rinnt, wird die Szene durch die literarische Überformung umso eindrücklicher.²⁰ Abrupt endet die Passage mit dem resignierten Nicht-Sehen-Wollen der schlimmeren Gräuelbilder, die sich traumatisierend einbrennen können. Hier wird einmal mehr verständlich – oder tatsächlich auch ‚ersichtlich‘ –, welches Potenzial im visuell Wahrnehmbaren und folglich Sichtbaren für den Schriftsteller Gadda lag. Vergleichbar literarisierte Darstellungen finden sich in seinen Kriegstagebüchern nicht. Es bedurfte dazu eines mehrjährigen Abstraktionsprozesses und der Entwicklung einer dem Thema angemessenen Deskriptionsform. Diese hat Gadda im Visuellen gefunden und sie wurde integraler Bestandteil seines Schaffens, auch als der Krieg thematisch längst nicht mehr im Fokus der literarischen Darstellung stand.²¹

Gaddas frühe Texte dürfen zudem als Beispiele für die literarische Beschäftigung mit Sichtbarkeit und Sichtbarmachung gelten, die um der Objektivität als unerreichbares Ideal willen nur so überfrachtet sind mit intertextuellen Verweisen und Bildern aus allen sozialen Bereichen. Diese ursprünglich visuellen Reize sollen in ihrem Zusammenwirken beim Rezipienten möglichst umfassende Assoziationen schaffen. Gaddas Schreibstil beruht daher schon seit Beginn an in besonderem Maße auf dem exzessiv genutzten Potenzial, das das Sichtbare ihm für den literarischen Visualisierungs- und Darstellungsprozess bietet.

19 Die Integration des Lesers ins Geschehen wird zudem sprachlich durch die Wahl der Verbform erleichtert. Es bleibt unbestimmt, ob die durch die erste Person Plural ausgedrückte Gemeinschaft der Wahrnehmenden die in der Szenerie mitkämpfenden Soldaten bezeichnet, oder ob es auch ein Platzhalter für den unmittelbar in die Szene gestürzten Leser fungieren kann.

20 Gadda greift diese Metapher für spätere Leichenbeschreibungen immer wieder auf (Kleinhans 2005, 384s.). Diese literarische Ästhetisierung findet hier ihren Ursprung.

21 Marchesini (2014); Kleinhans (2005).



Abb. 1: Carlo Emilio Gadda an seinem Maschinengewehr (Archivio Liberati)

Bibliografie

Primärliteratur

Comisso, Giovanni (1930): *Giorni di guerra*, Mailand, Mondadori.

Gadda, Carlo Emilio (1988): *Opere I. Romanzi e racconti I*, ed. von Dante Isella, Mailand, Garzanti.

Gadda, Carlo Emilio (1989): *Opere II. Romanzi e racconti II*, ed. von Dante Isella, Mailand, Garzanti.

Gadda, Carlo Emilio (1992): *Opere IV. Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, ed. von Dante Isella, Mailand, Garzanti.

Gadda, Carlo Emilio (1993): *Die Liebe zur Mechanik*, übers. von Marianne Schneider, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Gadda, Carlo Emilio (1993a): „Über die Unmöglichkeit eines Kriegstagebuches“, übers. von Toni Kienlechner, in: *Akzente – Zeitschrift für Literatur* 40, 389–401.

Gadda, Carlo Emilio (1993b): *Opere V. Scritti vari e postumi*, ed. von Dante Isella, Mailand, Garzanti.

Remarque, Erich Maria (1929): *Im Westen nichts Neues*, Berlin, Propyläen.

Sekundärliteratur

- Alfano, Giancarlo (2012): *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura del Novecento*, Torino, Aragno.
- Brichetto, Enrica (2012): „La grande guerra degli intellettuali“, in: Luzzatto, Sergio/Pedullà, Gabriele (edd.): *Atlante della letteratura italiana III – Dal romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 484–486.
- Füger, Wilhelm (1998): „Wo beginnt Intermedialität?“, in: Helbig, Jörg (ed.) *Intermedialität – Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin, Schmidt, 41–57.
- Halbwachs, Maurice (1950): *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Kleinhans, Martha (2005): *Satura und pasticcio. Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas*, Tübingen, Niemeyer.
- Marchesini, Manuela (2014): *La galleria interiore dell'ingegnere*, Turin, Bollati Boringhieri.
- Mileschi, Christophe (2007): *Gadda contre Gadda – L'écriture comme champ de bataille*, Grenoble, ELLUG.
- Piredda, Patrizia (ed.) (2013): *The Great War in Italy. Representation and Interpretation*, Leicester, Troubador.
- Robert, Jörg (2014): *Einführung in die Intermedialität*, Darmstadt, WBG.
- Ungarelli, Giulio (1993): *Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai 1950–1955*, Turin, Nuova ERI.

Frederik Kiparski

Zur (Un-)Sichtbarkeit von Körper und Medium in Samuel Becketts *Breath/Souffle*

Le présent article vise à analyser *Souffle* de Samuel Beckett sous l'angle de sa transmédiabilité. L'absence d'un corps sur la scène crée un vide qui renvoie le spectateur à ses attentes vis-à-vis du genre théâtral. Ainsi l'invisibilité du corps dans *Souffle* rend visibles les limites du genre théâtral et leur transgression. Dans un double sens, le terme de *l'épuisé* de Gilles Deleuze (cf. Deleuze 1992) permet de décrire *Souffle*, d'abord dans sa mise en scène de l'épuisement de l'existence humaine mais également dans « l'épuisement » des procédés médiaux du théâtre. La pièce de Beckett se situe en dehors des limites du jeu théâtral, dans un espace entre le théâtre et les arts modernes.

1. Einleitung

„New? What could be new? Man is born – vagitus. Then he breathes for a few seconds, before the death rattle intervenes“ (Samuel Beckett, zitiert bei Cohn 2006, 129). Ruby Cohn zufolge handelt es sich bei diesen Worten um Samuel Becketts erste Erwähnung von *Breath* – in der französischen Übersetzung *Souffle* –, des kürzesten von Beckett für die Theaterbühne geschriebenen Textes. Geburt – Atmung – Tod: Auf diese Formel bringt Beckett das Leben, oder genauer die *conditio humana*, und gibt an, somit alle mögliche Erneuerung in dieser ewig gleichen Abfolge auszuschließen. Und doch sprengt *Souffle* jede Gewohnheit, jede Konvention traditionellen Theaters. Heute findet *Souffle* v. a. in den bildenden Künsten ein breites Interesse und wird von verschiedenen zeitgenössischen Künstlern aufgegriffen, z. B. von Damian Hirst mit dem Video „Breath“ (cf. Hirst 2001) und von Daniela Thomas mit der gleichnamigen Installation auf der 11. Biennale d'Art Contemporain de Lyon 2011.¹

Im Anschluss an die Beobachtungen, dass sich Becketts *Souffle* vermehrt im Kontext der bildenden Kunst wiederfindet, obwohl der Autor es für die Theaterbühne geschaffen hat, und dass das Stück ganz auf die Präsenz eines Körpers auf der Bühne verzichtet, soll gezeigt werden, wie v. a. durch die Unsichtbarkeit des Körpers die medialen Verfahren der Gattung Theater und deren Überschrei-

1 Ein Eindruck der Installation findet sich auf der Website der Biennale de Lyon 2011, <http://2011.labiennaledelyon.com/fr/biennale/edition/artistes/beckett-daniela-thomas,7.html> [11.6.2015].

tung sichtbar werden. *Souffle* soll daher transmedial als hybrides Artefakt zwischen Theater und Konzeptkunst analysiert werden.²

2. Die erschöpfte Existenz. Ein erstes Textverständnis

Die Schriftform des Stücks,³ auf die im Folgenden referiert wird, beinhaltet zuerst den fünfstufigen Ablauf des Stücks, der an Bühnenanweisungen erinnert:

1. Noir
2. Faible éclairage sur un espace jonché de vagues détritrus. Tenir 5 secondes.
3. Cri faible et bref et aussitôt bruit d'inspiration avec une lente montée de l'éclairage atteignant ensemble leur maximum au bout de 10 secondes. Silence. Tenir 5 secondes.
4. Bruit d'expiration avec lente chute de l'éclairage atteignant ensemble leur minimum au bout de 10 secondes et aussitôt cri comme avant. Silence. Tenir 5 secondes.
5. Noir.

(Beckett 1972, 136)

Anschließend folgt, grafisch vom ersten Teil getrennt, eine Art Legende. In dieser Legende werden die zentralen Begriffe des ersten Teils, „Détritrus“, „Cri“, „Souffle“ und „Eclairage maximum“, genauer definiert:

Détritrus – Eparpillement confus. Rien debout.

Cri – Bref extrait d'un vagissement enregistré. Essentiel que les deux cris soient identiques, celui qui au commencement lance le tandem souffle-lumière et celui qui l'arrête à la fin.

Souffle – Enregistrement amplifié. Essentiel que les deux phases inspiration-expiration soient bien différenciées.

Eclairage maximum – Pas très fort. Si 0 = obscurité et 10 = clarté la navette est de 3 à 6 environ et retour.

(ibid.)

Der Begriff *Intermède*, den Beckett als Untertitel für *Souffle* verwendet, kann auf einer ersten Ebene in seinem ursprünglichen Sinn verstanden werden, als

2 Die Überlegungen zur Verortung von Becketts Stück zwischen Theater und Kunst knüpfen an die grundlegenden Ausführungen Dror Hararis an, der die Beziehung von *Souffle* zur Kunst des *Nouveau Réalisme* aufzeigt (cf. Harari 2010).

3 Im Folgenden wird auf die französische Fassung, *Souffle*, Bezug genommen (cf. Beckett 1972, 135–137).

theatrales Zwischenspiel,⁴ d. h. als „divertissement, musical le plus souvent, entre deux pièces au cours d’une même représentation“ (Hubert 2011, 1009). Das Stück Becketts kann folgendermaßen paraphrasiert werden: Auf einer verdunkelten Bühne werden durch zunächst schwachen Lichtschein ungeordnete Abfälle sichtbar. Einem schwachen und kurzen Schrei folgt eine zehn Sekunden anhaltende Phase, in der ein vom Tonband gespieltes Geräusch des Einatmens mit der zunehmenden Helligkeit korreliert und bis zu einem gemeinsamen Maximum wahrnehmbar ist. Diesem Punkt folgt eine auf fünf Sekunden fixierte Stille und dann ein zehn Sekunden haltendes, wiederum abgespieltes Ausatmen, das symmetrisch zur Phase des Einatmens mit einer abnehmenden Helligkeit korreliert. Der wieder erreichte minimale Beleuchtungspunkt kulminiert in einem zweiten, dem ersten identischen Schrei und dann in einer erneut auf fünf Sekunden bezifferten Stille. Zum Abschluss wird die Bühne wiederum ins Schwarz des Ausgangspunktes gehüllt.

Das Stück lässt sich scheinbar problemlos einer eindeutigen und ebenso weitläufigen Thematik zuordnen: „The theme of *Breath* is the most comprehensive in all of literature: the human condition and the state of the world in which this life is passed“ (Hutchings 1986, 87). Beckett selbst verwies wiederholt auf den Zusammenhang des Stücks mit Geburt, Leben und Tod und stellte gleichzeitig die humoristische, sarkastische Konnotation des Stücks in den Vordergrund, er bezeichnet es selbst als „farce in five acts“ (ibid.). Auf dieser ersten, textuell-semantischen oder objektsprachlichen Ebene kann das Stück also als Ablauf von Geburt (Schrei 1), Leben (Einatmen und steigende Helligkeit) und Sterben (Ausatmen und abnehmende Helligkeit) verstanden werden, als Existenz. Der erneute, identische Schrei (Schrei 2) legt nahe, dass es sich um einen Ausschnitt aus einer symmetrisch wiederkehrenden Kette von gleichen Situationen handelt. Die Existenz wird systematisch wiederholt und bleibt, ebenso wie das Stück, reduziert auf einen Bereich – „l’intermède“ des Dazwischen und der Passage (cf. Hubert 2011, 1010). Als minimalistische Grundlagen dieses Seins fungieren die Atmung und der umgebende Raum, die Welt, die hier aus einer Fläche von Abfällen besteht und sich aus benutzten, verbrauchten, übrig geblie-

4 Zu Definition und historischer Bedeutung des *Intermède*, im Deutschen Zwischenspiel, cf. Pavis (1996, 176) und Renk (³2007, 844). Das Zwischenspiel lässt sich definieren als „szenisch-dramatische, tänzerische oder musikalische Einlage vor, nach oder v. a. zwischen der eigentlichen Theaterdarbietung zum Zweck inhaltlicher Abwechslung oder Überbrückung technischer Schwierigkeiten wie des Kulissen- und Kostümwechsels“ (Renk ³2007, 844). In dieser Funktion kam *Souffle* auch zu ersten Aufführungen, nämlich als Auftakt für Kenneth Tynans „erotic revue“ (Knowlson 1996, 501) *Oh Calcutta* (cf. ibid.).

benen Objekten zusammensetzt. „Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser mais l'épuisé ne peut plus possibiliser“ (Deleuze 1992, 57), schreibt Gilles Deleuze zu Beginn des Aufsatzes „L'épuisé“, in dem er sich mit Becketts Fernsehspielen auseinandersetzt. Es liegt nahe, den hier entwickelten Begriff der *Erschöpfung* auf die in *Souffle* skizzierte Situation zu übertragen, auch wenn Deleuze sich nicht auf dieses Stück bezieht: „Le possible ne se réalise que dans le dérivé, dans la fatigue, tandis qu'on est épuisé avant de naître, avant de se réaliser ou de réaliser quoi que soit“ (id., 58). So wie sich in *Souffle* der Atem erschöpft, ist auch der Raum ein symbolisch verbrauchter, erschöpfter, genau wie hier jede Existenz eine erschöpfte ist, die von vornherein jedes Möglichen entbehrt.

3. **Jenseits der vierten Wand. Licht, Ton, Bühnenbild und Körper**

Diese Interpretation von *Souffle* ist nicht unproblematisch, da sie eine Referentialität suggeriert, die einer konventionalen durch Sprache und Schauspiel bestimmten Theaterpraxis entspricht. Während Beckett eine solch konventionale Analyse des Stücks einerseits zulässt, spielt er gleichzeitig mit diesen Konventionen des Theaters, zeigt sie auf und durchbricht sie. Neben der beeindruckenden Kürze des Stücks, das zudem völlig auf Bewegung und Sprache verzichtet, liegt der auffälligste Bruch mit den Konventionen der Theaterpraxis, selbst mit Becketts eigener, darin, dass keine menschliche Figur, weder in Person eines Schauspielers noch in Form einer Puppe oder eines symbolisch *verkörpernden* Objekts, im Stück sichtbar wird (cf. Harari 2010, 423). Da es sich sowohl bei den Schreien als auch bei der Ein- und Ausatmung um Tonaufnahmen handelt, benötigt das Stück nicht einmal eine verborgene physische Präsenz eines Schauspielers. Für die ästhetische Konzeption des Stücks ist die Unsichtbarkeit eines Körpers auf der Bühne von zentraler Bedeutung.

In der Unsichtbarkeit des Körpers, den das „tandem souffle-lumière“ (Beckett 1972, 136) und der Schrei zur Einbildung machen, werden Licht, Ton und Bühnenbild sicht- und hörbar zu selbstständigen Aktanten der Sinnstiftung, die weder Text noch Sprache oder schauspielerischer Handlung unterstellt sind. Ohne jegliche körperliche und sichtbare Bewegung wird das Stück zu einem audiovisuellen Dispositiv konzentriert, zu einer 40-sekündigen Ton-Bild-Sequenz. Das Fehlen des Körpers wird durch die drei Aktanten Licht, Ton und Bühne nicht überspielt, sondern hervorgehoben. Licht, Schrei, Atem und die Landschaft aus Abfällen schaffen eine Leerstelle und unterstreichen die Unsichtbarkeit des Körpers auf der Bühne. Dieser Effekt hat eine doppelte Funk-

tion: Erstens wird die formal durch die Trennung von Bühne und Publikum gewährte vierte Wand des Theaters eingerissen, da die Leerstelle den Zuschauer dazu auffordert, zumindest visuell und auditiv den Platz des mangelnden Körpers auf der Bühne einzunehmen. Dabei handelt es sich nicht um eine durch Mimesis erreichte Identifikation des Zuschauers mit der szenischen Situation, sondern um eine konkrete *In-Szene-Setzung* des Zuschauers als vierten Aktanten des Stücks. Durch dieses Verfahren wird auch deutlich, dass die oben entwickelte Deutung nur durch diesen Konventionsbruch zustande kommen kann, denn erst in der Rolle des vierten Aktanten kann der Zuschauer eine Bedeutung konstituieren. Die Situation der erschöpften Existenz entspringt keiner hermeneutischen Interpretation, sondern einer konkreten Erfahrung des Zuschauers.

Zweitens öffnet diese Leerstelle den Zugang zur metatheatralen Bedeutung des Stücks. Wie bereits in Bezug auf die vierte Wand deutlich wurde, kontrastiert Beckett formale Verweise auf Theaterkonventionen mit deren praktischer Überwindung und macht so die dramatischen Verfahren sichtbar. Das Fehlen von Körper, Bewegung und Sprache und dessen Hervorhebung in der Leerstelle verweisen den Zuschauer auf seine Erwartungen an das Medium und dessen Konventionen. Die im Text explizite Einteilung in szenisch auch erkennbare fünf Akte und der Verlauf des Einatmens mit ansteigender Helligkeit bis zu einem Höhepunkt und der folgende Abfall entsprechen einer nahezu klassisch pyramidalen dramatischen Ordnung, während die drastische Kürze des Stücks jegliche Konvention ironisiert. *Souffle* lenkt den Fokus auf die materiellen Bedingungen des audiovisuellen Dispositivs und den Bruch mit den Konventionen der Theaterpraxis.

4. Die Erschöpfung des Mediums

Deleuzes Begriff des *épuisé* beschränkt sich nicht darauf, die Erschöpfung als Motiv in Becketts Werk zu verzeichnen. Deleuze erkennt vielmehr in der Erschöpfung der künstlerischen, medialen Mittel ein grundlegendes Verfahren Becketts. Er sieht in Becketts Werk eine Parallelisierung von körperlicher und geistiger Erschöpfung (cf. Deleuze 1992, 61). So wie die konkreten Schauspieler z. B. in Becketts Fernsehspiel *Quad* zunehmender konkreter körperlicher Erschöpfung unterliegen, ist der Zustand des *Erschöpften* und der Vorgang des *Erschöpfens* Deleuze zufolge in Becketts Werken nicht nur Objekt der Darstellung, sondern vielmehr ein Prinzip der *écriture* selbst. Deleuze zeigt in „L'épuisé“, dass Becketts Werk als kontinuierliche Entgrenzung medialer Gegebenheiten zu lesen ist, indem die Möglichkeiten der den unterschiedlichen Werken zugrunde liegenden Medien erschöpft werden. Diesen Vorgang systematisiert De-

leuze, indem er innerhalb Becketts Werk drei Phasen unterscheidet, nämlich *langue I, II* und *III* (cf. id., 78).

Langue I verweist auf Becketts Einsatz von Sprache, „cette langue atomique [...] ou l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires, les relations syntaxiques“ (id., 66), deren Ertrag darin besteht „[d']épuiser le possible avec les mots“ (ibid.). Wenn die Sprache ihr *Mögliches* verliert, so bedeutet dies eine *Entbindung* von Signifikant und Signifikat.

Langue II jedoch „n'est plus celle des noms, mais celles des voix, qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables“ (ibid.). „Flux“ verweist auf einen *Strom* oder *Fluss* von Teilchen, Stimmlauten, die vertauschbar, aber nicht mehr segmentierbar sind und so den symbolischen Zeichencharakter verlieren. Die materielle Seite des Wortes, der Signifikant, wird angegriffen: „on épuise les mots mêmes. [...] Quel serait le dernier mot et comment le reconnaître?“ (id., 66s.) Auch die systematische Verwendung der Stille und des Schweigens bei Beckett zählt Deleuze in den Bereich dieser *langue II* (cf. ibid.).

Während *langue I* und *II* noch der an Worte (*I*) und Sprecher (*II*) gebundenen *Sprache* im engeren Sinne verbunden bleiben, löse sich *langue III* von dieser, da sie sich weder auf „des objets énumérables et combinables, ni à des voix émettrices“ (id., 69) beziehe, sondern „à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer“ (ibid.). „Diese ‚langue III‘, mit der Deleuze im Grunde intermediale Wechselbeziehungen zu beschreiben versucht“ (Lommel 1999, 344), ist in einem Feld des „dehors du langage“ (Deleuze 1992, 74) angesiedelt. Deleuze erklärt Bild und Raum zu den medialen Manifestationen der *langue III* in Becketts Werk.

Mit der *langue III* wird die Sinnstiftung im künstlerischen Werk Becketts in einen nomadischen Prozess versetzt, in die Wanderung der „limites immanentes qui ne cessent de se déplacer“ (Deleuze 1992, 69). Der aus dieser Bewegung entstehende Raum wird als „vastitude“ beschrieben, als „espace quelconque, désaffecté, in affecté bien qu'il soit géométriquement déterminé tout entier“ (id., 74). Die Erzeugung eines Raumes geht einher mit seiner *Räumung*, er ist klar definiert und dennoch bereits wieder still, leer, überkommen. Seine Möglichkeiten sind *erschöpft*. Mit dem *image* verhält es sich ähnlich paradox. „La langue III peut donc réunir les mots et les voix aux images“ (id., 73s.), aber „l'image doit accéder à l'indéfini, tout en étant complètement déterminée“ (id., 74). Das Bild kann so kein Objekt sein, „mais un ‚processus‘“ (id., 72), ein Prozess des Entstehens und Verschwindens: „Toutes ces images se composent et se décomposent“ (id., 75).

Im Kontext von *Souffle* sind hier im Besonderen Deleuzes Ausführungen zur *image* in der *langue III* interessant. So erinnert die Bezeichnung „images sonantes, colorantes“ (id., 72) an das audiovisuelle Dispositiv *Souffle*. Wie gezeigt wurde, funktioniert *Souffle* eben als eine solche *image*, als ein Prozess der Komposition und Dekomposition. Das aus Atem, Licht und Bühne im Zuschauer erzeugte Bild wird innerhalb weniger Sekunden wieder verworfen. Diese Bewegung des Bildes wird zudem durch den zweiten Schrei in den Kontext einer infiniten *Reterritorialisierung* gesetzt.

Der hergestellte Bezug auf Deleuzes Begriff des *l'épuisé* erlaubt es, die konzeptuelle Bedeutung der Unsichtbarkeit des Körpers in *Souffle* in einen größeren Kontext zu stellen und die damit verbundene Sichtbarmachung der medialen Entgrenzung des Theaters als ein Grundanliegen Beckett'scher Kunst zu verstehen. Die Einordnung von *Souffle* in den Kontext der *langue III* im Sinne Deleuzes kann jedoch nur bedingt als angemessen erscheinen. Der Schrei in *Souffle* ist unmittelbar an die Stimme gebunden und auch die Geräusche des Ein- und Ausatmens verweisen auf den Sprecher. Atmung und Stimme sind die körperliche Grundlage für gesprochene Sprache, deren Fehlen im Stück hier, ähnlich wie in Becketts *Actes sans paroles*, ebenso als Leerstelle hervorgehoben wird wie das Fehlen des Körpers. Damit bekommt *Souffle* eine metasprachliche Ebene im engeren Sinne zugesprochen, wie sie Deleuze für die *langue II* aufzeigt. Innerhalb des Konzepts des *l'épuisé* muss *Souffle* an eine Stelle des Übergangs von der *langue II* zur *langue III* gedacht werden, die sich im Übergang vom Theater zu neuen Formen der dramatischen Kunst manifestiert.

5. *Souffle* im Kontext von *Nouveau Réalisme* und *Minimal Art*

In *Souffle* kann eine Tendenz ausgemacht werden, die das Theater „aufgrund der Entledigung von Mimesis und Referentialität [...] in der Postmoderne [...] mit *Happening*, *Living Theatre*, *Performance* und anderen Formen zu einer Entgrenzung führt“ (de Toro 2001, 48, Herv. i. O.). *Souffle* nimmt seinen medialen Ursprung im Theater. Es verweist metareflexiv auf diesen Ursprung und den Umstand, dass es dessen Grenzen nicht nur auslotet, sondern überschreitet. Die „limites immanentes qui ne cessent de se déplacer“ (Deleuze 1992, 69) sind die Gattungsgrenzen des Theaters selbst, die in einen Wanderungsprozess versetzt werden. Die zu *Souffle* angestellten Überlegungen sollen nun in den Kontext der zeitgenössischen Kunst gestellt werden, um zu zeigen, dass in *Souffle* nicht nur die Entgrenzung des Theaters, sondern bereits spezifische Merkmale zeitgenössischer Kunst sichtbar werden.

Spätestens Ende der 1950er Jahre gewinnt ein Prozess an Bedeutung, der zu einer zunehmenden *Theatralität* in der Kunst führt. Dieser Prozess und v. a. dessen mediale Seite sind mit einem Aufbruch tradierter Gattungsgrenzen in der Kunst verbunden. Durch diesen Aufbruch im doppelten Sinne entsteht ein neuer Zwischenraum: „Much of the best work beeing produced today seems to fall between media, this is no accident“ (Higgins 1966, o. A.). Dick Higgins benennt diese Arbeiten im zitierten gleichnamigen Artikel mit dem Begriff *Intermedia*.⁵ Als Ausgangspunkt der Entwicklungen kann der *Nouveau Réalisme* in Frankreich um Künstler wie Yves Klein, Niki de St. Phalle, Daniel Spoerri, Arman und Jean Tinguely gesehen werden. Es entsteht eine Reihe neuer Kunstformen und Bewegungen, die in enger Beziehung zu Theater und Theatralität stehen, wie *Happening*, *Fluxus*, *Environment* und *Performance*, deren gezielte Unterscheidung sich bis heute schwierig darstellt (cf. Brockhaus, 141). Als einer der Ersten, der sich wissenschaftlich mit diesen Phänomenen auseinandergesetzt hat, kann Michael Kirby gelten, der in Hinblick auf die neue Performativität der Kunst die Bezeichnung „The New Theatre“ (Kirby 1995, 29) prägt. *Souffle* ist zweifellos in den Kontext dieser Aufbrüche einzuordnen (cf. Harari 2010, 430s.).

Dror Harari zeigt v. a. in Bezug auf zwei Aspekte eindrücklich die enge Beziehung zwischen der Kunst der Pariser *Nouveaux Réalistes* und Becketts *Souffle*. Zunächst ist die bereits angesprochene Performativität zu nennen, die nicht mehr nur das Kunstprodukt, sondern eben einen durativen Akt zum Kunstwerk werden lässt. Den zweiten Bezug zeigt Harari im verwendeten Material. So sei das Bühnenbild aus Abfällen in *Souffle* von den Materialien der „assemblages“ des *Nouveau Réalisme* beeinflusst. Als Beispiele nennt er unter anderen die *tableaux* Spoerris, die aus den Utensilien einer Mahlzeit, wie Tellern, Tassen, Besteck, Flaschen, Essensresten, bestehen (cf. id., 427). Besonders hebt Harari jedoch Arbeiten Armans hervor, die „poubelles“, gefüllt mit alltäglichen Abfällen, und die Arbeit „Le plein“, in der Arman die Galerie *Iris Clert* in Paris bis unter die Decke der Räume mit Abfällen gefüllt hat (cf. id., 427s.).

Eine Beziehung kann ebenso zwischen Becketts Spätwerk, an dessen Anfang *Souffle* steht, und der *Minimal-Art*-Bewegung in den USA gesehen werden. Martin Middeke, der Becketts Spätwerk als „intermedial drama, cross-fertilising, for instance, the theatre, television, film, and video technology“ (Midde-

5 Der von Higgins entwickelte Begriff ist zwar sehr geeignet, um die Hybridität der in diesem Kontext entstehenden Kunst zu beschreiben. Higgins entwickelt jedoch keinen systematischen Zugriffs auf Inter-/Transmedialität (cf. Rajewsky 2002, 7s.). Deshalb wird in Kapitel fünf dieses Artikels vorgeschlagen, *Souffle* mit dem von Alfonso de Toro dargestellten Konzept der Transmedialität zu beschreiben.

ke 2005, 359) beschreibt, fokussiert diese Verwandtschaft. Seine Beschreibung dieser „[m]inimalist aesthetics“ (id., 360), zu deren Vertretern in der bildenden Kunst Middeke v. a. Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra und Bruce Nauman zählt (cf. id., 361), deckt sich in vielen Punkten mit der Struktur von *Souffle*. Besonders der Verweis auf die disziplinierte räumliche Struktur, die Serialität, die Präzision des Arrangements sowie die enorme Verdichtung rufen die zentralen Merkmale von *Souffle* in Erinnerung. Zu diesen formalen Übereinstimmungen kommt hinzu, dass Middeke in der Metareflexion ein zentrales Anliegen der Minimal Art sieht (cf. *ibid.*).

Für Konrad Schoell sind eben jene Merkmale, nämlich der formal-ästhetisch konzentrierte Minimalismus und „die Ausrichtung [...] auf die Metafiktion, auf das Metatheater“ (Schoell 2008, 50), die wichtigsten Tendenzen in Becketts Spätwerk. Es wird deutlich, dass die Intermedialität, die Middeke in Becketts spätem dramatischen Schaffen ausmacht, nicht nur am Einsatz plurimedialer Verfahren, wie Film und Video, sondern gerade an der Beziehung zur bildenden Kunst festgemacht werden muss: „Beckett’s work has more and more developed into a kind of abstract art“ (Middeke 2005, 359).

6. *Souffle*: Ein transmediales Artefakt

„Is it too far-reaching to imagine Beckett’s piece [*Souffle*, F. K.] being performed as such an event; not as a theatre piece but, rather as an installation of objects, sound, and light?“ (Harari 2010, 429), fragt Dror Harari mit Bezug zur Performancekunst des *Nouveau Réalisme*. Diese bewusste Versetzung von *Souffle* in den Kontext der bildenden Kunst, für die sich, wie zu Beginn angesprochen, einige Beispiele finden ließen, zeigt, wie nah die audiovisuelle Grundstruktur von *Souffle* einem Gegenstand bildender Kunst bereits kommt. Harari plädiert jedoch in letzter Konsequenz dafür, *Souffle* trotz aller strukturellen Verwandtschaft nicht als Gegenstand der bildenden Kunst bzw. als Installation oder als Performance zu bezeichnen, da Beckett selbst die Verortung im Genre des Theaters hervorgehoben habe: „Beckett is strict about indicating and preserving the theatrical frame of reference (curtains, sound, light, and the orchestration of passages)“ (id., 432).

Die bisherigen Überlegungen haben aber gezeigt, dass *Souffle* nicht mehr eindeutig innerhalb der medialen Grenzen des Theaters zu verorten ist, sondern diese Grenzen sichtbar macht und überschreitet. Der von Beckett selbst gewählte Titel „Intermède“ fungiert hier nicht nur in der bereits angeführten doppelten Bedeutung als dramatisches „divertissement“ einerseits und Verweis auf die im Stück dargestellte Vergänglichkeit des Seins andererseits, sondern er

muss ebenso als Anspielung auf Higgins' Begriff *Intermedia* und als Absage an klare Gattungsgrenzen verstanden werden. Terminologisch adäquat lässt sich *Souffle* mit dem Begriff Transmedialität im Sinne de Toros fassen. So können viele Merkmale des Konzepts de Toros in den zu *Souffle* angestellten Überlegungen wiedergefunden werden. De Toro versteht Transmedialität als:

„[P]rocessus ou une stratégie anti-mimétique‘ dans le sens d’une relation hybride et intensivement chargée (soit homogène, soit hautement fricative, soit tendue) entre différents médias opérant de façon autonome (internet, vidéo, film, différentes formes de communication, villes et mondes virtuels, techniques analogues et digitales, etc.). (de Toro 2013a, 69)

Dieser „anti-mimetische Prozess“ unterliegt den folgenden Merkmalen, die de Toro als „définition minimale“ (ibid.) anführt:

C’est en effet plutôt a) un phénomène de friction et de tension, b) un concept esthétique-opérationnel, c) un processus à l’intérieur duquel chaque média impliqué reste autonome et visible, d) un processus à l’intérieur duquel la relation réciproque n’est pas fonctionnalisée ou subordonnée à un autre média, e) un processus servant à interrompre l’illusion fictionnelle et servant aussi f) de fonction métamédiale, aidant à révéler les processus médiatiques et à diriger l’attention des spectateurs sur la construction de l’artefact. (ibid.)

Souffle inszeniert einen solchen antimimetischen Prozess, der mit den Bedeutungsstrukturen mimetischer Repräsentation spielt und dieses Spiel metareflexiv thematisiert. Becketts *Souffle* skizziert in signifikanter Weise den Aufbruch konventioneller Theaterpraxis und wird zu einem hybriden audiovisuellen Dispositiv. Diese Beobachtungen decken sich mit den von Gilles Deleuze in „L’épuisé“ angestellten Überlegungen zu Becketts Gesamtwerk und speziell seinen Fernsehspielen. Die Hybridität kennzeichnet dabei nicht nur die Konfrontation eigenständiger, nicht hierarchisch funktionalisierter Aktanten wie Licht, Ton, Bühnenbild und Zuschauer, sondern v. a. die programmatische Unverortbarkeit von *Souffle* in einem Raum der Wanderung. *Souffle* trägt mediale Spuren und Merkmale des Theaters, es verweist auf diese Merkmale und seine Herkunft, ohne jedoch in deren Grenzen zu verbleiben. *Souffle* entspringt einer dialogischen Situation der Hybridität aus Theater und zeitgenössischer Kunst, die sich innerhalb ihrer „limites immanentes qui ne cessent de se déplacer“ (Deleuze 1992, 69) einer eindeutigen Gattungszuschreibung entzieht.

Mit Rückgriff auf die Terminologie de Toros soll Becketts *Souffle* als ein transmediales Artefakt bezeichnet werden, dem eine definite Gattungszuschreibung nicht gerecht werden würde, trägt es doch die Spuren des Theaters und der Performance- und Installationskunst. Becketts *Souffle*, wie es hier in der Textform besprochen wurde, muss dann als Konzept verstanden werden: Ein Konzept für ein solches transmediales Artefakt, dessen Ziel, wie Deleuze ge-

zeigt hat, es ist, die Möglichkeiten seiner eigenen medialen Bedingtheit sichtbar zu machen, auszuloten, auszuschöpfen und zu erschöpfen, und dabei, wie de Toro schreibt, Anlass zur Reflexion über das Potenzial grenzüberschreitender Kunst gibt (cf. de Toro 2013b, 169). Wenn Ingo Berensmeyer Becketts Kunst als „Reflexion von Medialität als einer [...] anthropologischen Grundsituation“ (Berensmeyer 2008, 119) bezeichnet, so kann *Souffle* als Beispiel par excellence dieser These gefasst werden. Die unsichtbare und auf Ein- und Ausatmung reduzierte *conditio humana* macht in *Souffle* die Entgrenzung und die Reflexion medialer Bedingungen und Möglichkeiten sichtbar.

Bibliografie

- Beckett, Samuel (1972): *Souffle*, in: id.: *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 135–137.
- Berensmeyer, Ingo (2008): „Augen(t)räume: Zur Medialität des Raumes bei Samuel Beckett“, in: Seibert, Peter (ed.): *Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld, transcript, 117–135.
- Brockhaus = Hogen, Hildegard (Redaktion) (1999): *Brockhaus – die Bibliothek. Kunst und Kultur*, vol. 6: *Auf dem Weg zur Weltkultur. Das zwanzigste Jahrhundert*, Leipzig/Mannheim, F.A. Brockhaus.
- Cohn, Ruby (2006): „Ruby Cohn on the Godot Circle“, in: Knowlson, James/ Knowlson, Elizabeth (edd.): *Beckett Remembering Remembering Beckett. Uncollected Interviews with Samuel Beckett and Memories of those Who Knew Him*, London, Bloomsbury, 126–130.
- Deleuze, Gilles (1992): „L'épuisé“, in: Samuel Beckett: *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions De Minuit, 55–106.
- Harari, Dror (2010): „Breath and the tradition of 1960's New Realism. Between Theatre and Art“, in: Toning, Erik/Feldman, Matthew/Engelberts, Matthijs (edd.): *Samuel Beckett: Debts and Legacies*, Amsterdam/New York, Rodopi, 423–433.
- Higgins, Dick (1966): „Intermedia“, in: *The Something Else Newsletter*, vol. 1,1 (ohne Seitenangabe), <http://www.primaryinformation.org/something-else-press-newsletters-1966-83/> [12.6.1015].
- Hirst, Damien (2001): „Breath“, in: Colgan, Michael/Moloney, Alan (Produzenten): *Beckett on Film. 19 Films x 19 Directors*, Blue Angel Films, DVD.

- Hubert, Marie-Claude (2011): „Souffle“, in: id. (ed.): *Dictionnaire Beckett*, Paris, Champion, 1009s.
- Hutchings, William (1986): „Abated Drama: Samuel Beckett's Unbated ‚Breath““, in: *ARIEL* 17/1, 85–94.
- Kirby, Michael (1995): „The New Theatre“, in: Sandford, R. Mariellen (ed.): *Happenings and other acts*, London/New York, Routledge, 29–47.
- Knowlson, James (1996): *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York, Simon & Schuster.
- Lommel, Michael (1999): „Aspekte zur Intermedialität der Wahrnehmung und der Imagination bei Samuel Beckett: ein Forschungsüberblick“, in: Mecke, Jochen/Roloff, Volker (edd.): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen, Stauffenburg, 323–351.
- Middeke, Martin (2005): „Minimal Art: On the Intermedial Aesthetic Context of Samuel Beckett's Late Theatre and Drama“, in: *Anglia* 123/3, 359–380.
- Pavis, Patrice (1996): *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod.
- Rajewsky, Irina (2002): *Intermedialität*, Tübingen/Basel, Francke.
- Renk, Herta-Elisabeth (³2007): „Zwischenspiel“, in: Burdorf, Dieter (ed.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Metzler, 844s.
- Schoell, Konrad (2008): „Samuel Beckett, die Aufhebung der Gattungsgrenzen und die Metaliteratur“, in: Seibert, Peter (ed.): *Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld, transcript, 49–63.
- Toro, Alfonso de (2001): „Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der ‚Hybridität‘ und ‚Trans-Medialität““, in: *Maske und Kothurn* 45/3–4, 23–69.
- Toro, Alfonso de (2013a): „En guise d'introduction. Transmédialité – hybridité – translatio – transculturalité: un modèle“ in: id. (ed.): *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie, et au cinéma. Amériques – Caraïbes – Europe – Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 39–80.
- Toro, Alfonso de (2013b): „Stratégies transmédiales et transculturelles: quelques exemples: Flaubert – Borges – Kahlo – Tantanián“, in: id. (ed.): *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie, et au cinéma. Amériques – Caraïbes – Europe – Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 129–174.

Jana Nürnberger

Flüchtigkeit und fotografische Schreibweisen bei Charles Baudelaire und Éric Sarner

Du 19^e siècle à nos jours, le fugitif – phénomène à peine ou tout juste visible – abonde aussi bien dans notre vie quotidienne que dans notre perception et se répand dans l'art. Il s'agit ici d'une évolution ayant pris son essor avec l'invention de la photographie pour culminer dans le présent, époque de l'omniprésence de cette dernière. Depuis ses débuts, la photographie, médium par excellence permettant de saisir puis de fixer le fugitif, inspire la littérature, laquelle imite ses techniques pour reproduire cet élément si difficilement perceptible et représentable. Certains poètes, tels que Charles Baudelaire ou Éric Sarner, voient dans cette influence de la photographie une menace pour la poésie, voire un risque d'appauvrissement, sans qu'ils puissent pour autant y échapper. À la lumière du poème « Les sept vieillards » (1861) de Baudelaire et d'un instantané poétique de Sarner, tiré du recueil *Cœur chronique* (2013), les potentialités et les limites de l'écriture photographique face à la représentation et l'évocation du fugitif seront analysées.

1. Die zunehmende Bedeutung von Flüchtigkeit und Fotografie seit der Moderne

Der Reiz alles Flüchtigen ist seine gesteigerte Gegenwart. Was nur vorübergeht: unversehens heraufkommt und ebenso schnell im Nichts wieder verschwindet, das ist, in den wenigen Augenblicken seiner Anwesenheit, auch ungeteilt gegenwärtig; es stimuliert die Aufmerksamkeit, bezieht alles in seiner Umgebung nur auf sich. [...] Alle Gegenwart lebt von der Flüchtigkeit und das Flüchtige lebt für den Moment der Gegenwart [...]. (Kafka 1991, 51)

Das Flüchtige als im gegenwärtigen Moment Verortetes und mit seinem Vergehen Entschwindendes kann an der Grenze des Sichtbaren angesiedelt werden. Ein Augenblick muss genügen, um seiner gewahr zu werden und es zu erfassen. So kurz es sich zeigt, so sehr zieht es für die Dauer seiner Sichtbarkeit den Blick auf sich.

Flüchtigkeit ist laut Zygmunt Bauman „the leading metaphor for the present stage of the modern era“ (Bauman 2000, 2). Der polnische Soziologe bezieht sich dabei auf die im Zuge der Globalisierung zunehmend durch Unstetigkeit und Unsicherheit geprägten Lebensbedingungen, die ihren Ausgang mit Industrialisierung und Technisierung im 19. Jh. nahmen. Joachim Krause fasst diese in drei Kategorien zusammen: „1. die Beschleunigung des Wandels und die Verzeitlichung des Räumlichen; 2. die Dematerialisierung und die Entwer-

tung des Körperlichen; 3. die Medialisierung und kommunikative Vernetzung“ (Krause 2010, 241). Infolge dieser Entwicklungen wird seit der Moderne auch die Wahrnehmung flüchtiger. Sie wird angesichts neuer Sinneseindrücke als Reizschutz automatisiert. Dazu gehört zum einen die wachsende Geschwindigkeit in modernen Transportmitteln, die ein völlig neues, fragmentarisches Sehen auf vorüberziehende Landschaften bedingte (cf. Virilio 1990a, 1990b, 2010). Zum anderen fielen durch Glas- und Eisenkonstruktionen architektonische und städtebauliche Reizschütze in der Großstadt weg. Nicht zuletzt sind die steigende Präsenz, die neuen Funktionen und die Verfasstheit von Medien dazuzuzählen. Seit der Erfindung der Fotografie und durch deren technische Reproduktion prägen Fluten an Bildern die großstädtische Landschaft – auf Plakaten, an Litfasssäulen, in Illustrierten – und als verinnerlichte (Ideal-)Bilder auch das Denken. Aufgrund eines steigenden Interesses am sinnlich Erfahrbaren und an dem gegenwärtigen Augenblick versuchte man, der immer schwerer (be-)greifbaren Wirklichkeit über den Umweg des rationalisierten Bildes Herr zu werden und griff dabei auf technische Mittel zurück, die synthetische visuelle Erfahrungen ermöglichten. Nicht zufällig also zu dieser Zeit wurde angesichts der immer flüchtiger werdenden Lebenswelt dem Ikonischen und im Bereich des Ikonischen sowohl dem Kurzfristigen wie dem Technischen eine besondere Hinwendung zuteil (cf. Kleinspehn 1989, 241–275). Heute scheint die Fotografie neben dem Film nach wie vor das Medium zu sein, mit dem wir uns einer sich rasend schnell verändernden Welt und nicht zuletzt unserer selbst versichern. Durch Smartphone, Internet und soziale Foren ist das Foto ein omnipräsenter, kaum mehr bewusst wahrgenommener Teil unserer Lebenswelt (cf. Höflich 2014, 365–378). Auch die Kunst greift vermehrt auf diese neuen Technologien zurück, um die sich entziehende Realität zum Stillstand zu bringen und dauerhaft sichtbar zu machen. Dies gilt auch für die Poesie: „C'est directement et parfois profondément que l'activité du photographe influe sur ce que la poésie cherche à être“ (Bonneyoy 2014).¹ Die Frage nach der Rolle der Imitation fotografischer Techniken in der Poesie ist besonders interessant im Hinblick auf die Darstellung des Flüchtigen, zu dessen Sichtbarmachung es eines besonderen poetischen Geschicks und spezieller Techniken bedarf.

Dies spiegelt sich in den Gedichtbänden zweier Autoren, die den Einfluss der Fotografie auf ihre Poesie in dem Maße zurückweisen, wie sie das Flüchtige valorisieren: Charles Baudelaire und Éric Sarner.

Charles Baudelaire sah in der Fotografie schon zur Zeit ihrer Erfindung eine Gefährdung der künstlerischen Imagination, ja der Kunst an sich (cf. Baudelaire

1 Das Zitat befindet sich auf einer der Publikation nachträglich beigelegten Seite.

1859, 302–308). Dennoch finden sich in seinen *Fleurs du Mal* (1861), deren Dreh- und Angelpunkt das Flüchtige als für Baudelaire zentraler Bestandteil der *modernité* ist (cf. Baudelaire 1963, 452), fotografische Einflüsse, und dies auch bei der Darstellung ephemerer Motive. In Baudelairens ambivalenter Haltung zur Fotografie zeigt sich die für die Anfangszeit typische Unsicherheit bei der Beurteilung und Einordnung dieses neuen Mediums (cf. Stiegler 2006, 15–56).

Auch heute sehen Poeten in dem Einfluss der Fotografie auf die Poesie eine Gefahr. So betont Éric Sarner, der zugleich Fotograf und Dokumentarfilmer ist, bezüglich seines Gedichtbands *Cœur chronique* (2013): „*Je retiens l’image* [...]“. *Le retenu est l’image – pas la ‚photo‘*“ (2013, 8, Herv. i. O.). Dennoch lassen sich in *Cœur chronique* neben einer Vorliebe für die Darstellung flüchtiger Begegnungen und Erlebnisse Spuren technischer Aufzeichnungsmedien erkennen.

Diese beiden Entwicklungen in der Poesie – die zunehmende Wertschätzung des Flüchtigen einerseits sowie der steigende Einfluss der Fotografie, nicht zuletzt bedingt durch den Wunsch der Fixierung des Ephemeren, andererseits – treten kondensiert in Baudelairens Gedicht „*Les sept vieillards*“, das ein Jahr nach den ersten fotografischen Momentaufnahmen entstand, und einem lyrischen *snapshot* Eric Sarners ohne Titel² hervor. Anhand dieser Gedichte sollen jeweils zeitbedingte Ausprägungen des Flüchtigen sowie Möglichkeiten seiner Sichtbarmachung, insbesondere durch die Imitation fotografischer Techniken, aufgezeigt werden. Die für Baudelaire in der Forschung bereits besprochenen, bei Sarner hingegen noch nicht untersuchten Einflüsse der Flüchtigkeit und Fotografie werden in ihrer zeitspezifischen Bedeutung besonders deutlich, wenn man die Werke beider Autoren zueinander ins Verhältnis setzt.

Zunächst muss grundsätzlich die Frage nach dem Verständnis des Flüchtigen, dessen Wahrnehmung, Möglichkeiten für dessen Darstellung durch fotografische Techniken sowie den Prämissen, unter welchen in der Poesie überhaupt fotografische Darstellungstechniken umgesetzt werden können, geklärt werden.

Dabei beziehe ich mich hinsichtlich des Flüchtigen im Wesentlichen auf die eingangs genannten Theorien Zygmunt Baumanns (2000, 2008), Paul Virilios Schriften zur Geschwindigkeit (1990a, 1990b, 2010), Joachim Krausses Lexikonartikel zum Ephemeren (2010) und Herman Doetschs Ästhetik des Flüchtigen (2004). Die Untersuchung fotografischer Techniken in der Poesie basiert hauptsächlich auf Überlegungen Roland Barthes’ zur Fotografie (1980), Marina Hertrampfs zu fotografischen Schreibweisen bei Patrick Deville (2011) sowie

2 „*Les sept vieillards*“ erschien 1861 als Teil der „*Tableaux Parisiens*“ in der zweiten Ausgabe der *Fleurs du Mal*. Sarners Gedicht ist Teil der Sektion „*Expérience de l’hiver*“ des 2013 veröffentlichten Gedichtbands *Cœur chronique*.

Stefanie Schmitts (2012) zur *snapshot*-Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns.³ In der Frankoromanistik liegen Untersuchungen zur Schnappschusslyrik derzeit nicht im Umfang einer Monografie vor, doch untersucht Susan Blood (2008) Baudelaires „A une passante“ unter dem Aspekt des *snapshot*.

2. Das Flüchtige/*fugitif*, Möglichkeiten seiner Sichtbarmachung und fotografische Schreibweisen in der Poesie

Charles Baudelaire bringt *le fugitif* in Zusammenhang mit *le transitoire* und *le contingent* und stellt es dem *éternel* und *immuable* gegenüber.⁴ Das Flüchtige ist bei Baudelaire immer in einem Spannungsverhältnis zu seinem Gegenpol, dem Ewigen, zu denken, das selbst nur „als zeitliches Moment der Konfiguration des Kontingenten“ (Doetsch 2004, 143) erscheint. Bei dem Versuch einer Begriffsbestimmung in „Le Peintre de la vie moderne“ (Baudelaire 1863) wird *le fugitif* „nur in Momentaufnahmen kurz beleuchte[t]“ (Doetsch 2007, 162), aber nicht greifbar und dadurch in seiner Wesenheit spürbar. Wie das Flüchtige selbst lässt sich offenbar auch der Begriff nur schwer fassen und fixieren, ohne ihn seines eigentlichen Charakters zu berauben. Das Flüchtige ist in Baudelaires Werk ein Unverfügbares, das man erahnen, aber nie ganz erfassen kann (cf. Doetsch 2004, 390). Seine Darstellung erfolgt durch eine „ständige De- und Re-Konfiguration von Zeichen, deren Verweisungszusammenhänge in multiple Konfigurationen des Wahrnehmbaren disseminiert werden“ (ibid.). Joachim Krausse (2010, 240) setzt das Flüchtige bei Baudelaire mit dem Ephemeren gleich, das er als „von kurzer Dauer, kurzlebig, vergänglich, ohne bleibende Bedeutung“ definiert. Es ist davon auszugehen, dass unsere heutige Auffassung wie auch Wahrnehmung des ‚Flüchtigen‘ nicht mit jener des 19. Jh.s zu vergleichen ist. Zum begrifflichen Raum, in dem das Phänomen seit der Postmoderne zu denken ist, gehören untrennbar *le réversible*, *le précaire*, *le superficiel*, *le fragmentaire* und *le fluide* (cf. Bauman 2000, 2008; Virilio 1990b). Zusammenfassend können für *le fugitif*

3 Unter *snapshot*-Lyrik bei Brinkmann versteht Schmitt „eine subjektiv authentische Momentaufnahme [...] [, die] ausschnitthaft und rein visuell einen eingefrorenen Aspekt der Realität vor Augen führt“ (2012, 138s.). Dementsprechend setzen fotografische Schreibweisen v. a. an den Merkmalen der Oberflächlichkeit und der Begrenztheit des gewählten Bildausschnitts an, um Technik und Wirkung der Fotografie in der Lyrik zu imitieren (cf. Schmitt 2012, 138).

4 „La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable“ (Baudelaire 1863, 695).

als grundlegende Eigenschaften, die in der Moderne und Gegenwart in jeweils unterschiedlichen Ausprägungen auftreten, festgehalten werden, dass es erstens fliehend, sich rasch entziehend; zweitens vergänglich, stark zeitgebunden; drittens oberflächlich, skizzenhaft, ungenau; viertens beiläufig; fünftens kaum wahrnehmbar, nicht fassbar; sechstens diskontinuierlich, schnell veränderlich und siebtens kontingent ist (cf. Grimm 2006, 674–677).

Zur Frage nach der Entwicklung des Flüchtigen gehört auch die Frage nach dem Wunsch der Darstellung des Vorübergehenden im Gegensatz zum Dauerhaften, dem diesen Wunsch bedingenden Mentalitätswandel und den entsprechenden neuen Rezeptionsbedingungen von Kunst. Was hier im Vordergrund stehen soll, ist jedoch die Bedeutung des flüchtigen Charakters einer Erscheinung für deren Sichtbarkeit. Wie kann etwas, das sich dem Blick rasch entziehend, sich bewegend oder seine Form schnell verändernd, sich nur unscharf darstellend und dementsprechend lediglich schwer oder verschwommen wahrnehmbar ist, in der Poesie sichtbar gemacht werden?

Laut Richard Buckminster Fuller ermöglichen in unserer ephemeren Erfahrungswelt gerade Medien das Handeln und Navigieren im Bereich des Unsichtbaren (cf. Krausse 2010, 252), an dessen Schwelle sich *le fugitif* befindet. Tatsächlich scheint die Fotografie zunächst wie kein anderes Medium in der Lage, Flüchtliges abzubilden: Durch das Objektiv werden erstens flüchtige Erscheinungen dank Fokussierung, ab Mitte des 20. Jh.s auch durch Zoom und Blitz, besonders gut oder überhaupt erst sichtbar. Im Fokus der Kamera und im Bild selbst werden zweitens Fragmente der Wirklichkeit isoliert und die Elemente des jeweiligen Wirklichkeitsausschnitts in ihrer zufälligen Anordnung erfasst. Die zunehmende Kürze des Aufnahmeprozesses ermöglicht ab 1860 drittens, sich schnell entziehende oder verändernde Erscheinungen in Momentaufnahmen unmittelbar festzuhalten und zum Stillstand zu bringen. Letzteren kann indirekt Bewegung, eine „*immobilité vive*“ (Barthes 1980, 81, Herv. i. O.), eingeschrieben sein. Aufgrund seiner sehr geringen Dauer wird der fotografische Akt im Folgenden als eine Einheit aufgefasst. Die Fotografie scheint besonders wirklichkeitsgetreu, da Motive exakt und mit allen Details abgebildet werden. So könnte auf Basis von Charles Sanders Peirce' Zeichenmodell davon ausgegangen werden, dass das ikonisch-indexikalische Zeichensystem der Fotografie Wirklichkeit unmittelbarer, objektiver und genauer abbilden kann als das symbolische, sprachliche. In beiden Fällen handelt es sich jedoch immer nur um eine Mimesisillusion (cf. Hertrampf 2011, 117–124). Die Wirklichkeitstreue interessiert hier im Sinne einer exakten, detailgetreuen Abbildung. Der ontologische Status der Erscheinung spielt eine untergeordnete Rolle.

Zur Darstellung schwer fassbarer Gegenstände kann Literatur sich, um besonders mimetisch zu sein, Eigenschaften des ikonisch-indexikalischen Zeichensystems in uneigentlichem Sinne aneignen, indem sie fotografische Techniken imitiert. Eine vollständige Transposition des einen in das andere Zeichensystem ist freilich nicht möglich. Im Medium Schrift kann das, was Fotografie unmittelbar zeigt, nur vertextet werden (cf. id., 155s.). Diese „photographische[n] Schreibweise[n]“ (id., 161) treten in der Lyrik aufgrund ihrer hohen Dichte besonders stark hervor. Durch die Überstrukturiertheit lyrischer Texte wird die Aufmerksamkeit des Lesers besonders auf die Ebene der Darstellung und damit auf die fotografischen Textbildungsverfahren gelenkt. Selbstverständlich ist festzuhalten, dass im intermedialen Vergleich auch die semiotischen Charakteristika der Literatur beschrieben und die Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Medien hinsichtlich des Verhältnisses von Zeichen und Referenten, der Rezeption, der Raum-Zeit-Komposition etc. herausgearbeitet werden müssen. Dies kann bei Marina Hertrampf nachgelesen werden (cf. id., 113–154). Wenn im Folgenden von „fotografischen Schreibweisen“ die Rede ist, so unter Bezug auf solche Vertextungsverfahren, die Verfahren und semiotische Eigenschaften der jeweils zeitbedingten Technik der Fotografie imitieren, also altermediale Effekte in der Poesie erzeugen.⁵

3. **Flüchtigkeit und fotografische Schreibweisen in Charles Baudelaires „Les sept vieillards“ und Éric Sarners lyrischem *snapshot***

Im Hinblick auf die Sichtbarmachung einer flüchtigen Erscheinung sollen nun Baudelaires Gedicht „Les sept vieillards“ und Sarners lyrischer *snapshot* untersucht werden. Das flüchtige Motiv scheint jeweils kameragleich wahrgenommen und durch die Simulation fotografischer Techniken zur Darstellung gebracht.

In „Les sept vieillards“ wird zu Beginn die Hintergrundszenerie beschrieben und ausdrücklich als „dégor“ (8) bezeichnet: „Fourmillante cité, cité pleine de rêves [...]//Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace“ (1–9). Es handelt sich um den Erfahrungsraum der Großstadt, der aufgrund einer Vielzahl an bewegten Sinneseindrücken prädestiniert für flüchtige Erscheinungen ist.

5 Marina Hertrampf (2011, 162s.) unterscheidet zwischen bi- und monomedialen fotografischen Schreibweisen und unterteilt letztere zusätzlich in transformatorische fotografische Schreibweisen, bei denen durch Adaptation (beispielsweise Versprachlichung einer Fotografie) ein konkreter Medienwechsel stattfindet, und transpositorische, die im Text fremdmediale Effekte entstehen lassen.

Dem Nebel, der die Sicht trübt, versucht das lyrische Ich „mit einer hysterisch gesteigerten Geistesgegenwart standzuhalten“ (Stierle 1993, 844). Der für die „Tableaux parisiens“ typische Blick des Flaneurs (cf. id., 845), der aus einem Panorama von Details einen Gegenstand auswählt, erinnert an den fokussierten und konzentrierten Blick durch ein Kameraobjektiv, durch das nur ein Ausschnitt der Wirklichkeit sichtbar ist. Als ein *vieillard*, „dont les guenilles jaunes,/ Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux“ (13/14), im Sichtfeld des lyrischen Ich auftaucht, erhält dieser, gleichsam im Fokus des Kameraauges stehend, dessen gebündelte Aufmerksamkeit, obgleich er sich farblich nicht vom Hintergrund abhebt, also kaum wahrnehmbar ist. Die flüchtige Erscheinung übt folglich eine starke, wenn auch ambivalente Faszination auf das lyrische Ich aus, die dadurch aufrechterhalten wird, dass nur eine einseitig visuelle Annäherung, keine zwischenmenschliche Begegnung stattfindet. Die Distanz des Betrachters zum Betrachteten erinnert an die des Fotografen hinter der Kamera zum abgeblitzten Objekt. Die Plötzlichkeit der Erscheinung wird durch ein die Strophengrenze überspringendes Enjambement, „Tout à coup, un vieillard [...]/M'apparut“ (13–17), und einen Tempuswechsel stark betont, ihre Zufälligkeit durch „quel méchant hasard“ (34) unterstrichen. Schon vorab wird der Alte mit „le spectre [qui] en plein jour raccroche le passant!“ (2) indirekt angekündigt, wodurch einerseits bereits ein Verweis auf seine eingeschränkte Sichtbarkeit gegeben und andererseits zusätzlich metaphorisch auf die Fotografie Bezug genommen wird. Das flüchtige Motiv scheint sich zu vervielfältigen: „Car je comptai sept fois, de minute en minute,/Ce sinistre vieillard qui se multipliait!“ (35/36) Hier wird die relative Zeitgebundenheit des flüchtigen Motivs deutlich, dem überdies „tant de décrepitude“ (39), also Vergänglichkeit, zugeschrieben wird. Doch wird das Ephemere im folgenden Vers seinem Gegenpol gegenübergestellt, scheint nun verewigt und in einer Momentaufnahme zum Stillstand gebracht: „Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel!“ (40) Dem nunmehr arretierten Motiv ist die Barthe'sche *immobilité vive* (cf. 1980, 81) eingeschrieben. In der Vervielfältigung des Alten kann eine Serienaufnahme zur Aufzeichnung von Bewegungsabläufen gesehen werden. Der *vieillard* erscheint mit seinem „pas maladroit“ (24) als bewegtes Objekt, das mit der damaligen fotografischen Technik noch nicht scharf abgebildet werden konnte. Trotz einer relativ detaillierten Beschreibung, „Son pareil le suivait: barbe, œil, dos, bâton, loques,/Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,/Ce jumeau centenaire“ (29–31), die das Motiv scheinbar exakt abbildet und dadurch fotografisch anmutet, entsteht nur ein verschwommenes Bild von dem Alten. Die Abbilder seines Selbst überlagern sich auf der Ebene des Dargestellten wie der Darstellung, wodurch der flüchtige Charakter der Erscheinung hervorgehoben wird. Über das ganze Gedicht

hinweg werden Bilder von dem *vieillard* geschaffen, die einander ähneln, sich jedoch in Nuancen unterscheiden und wieder dekonstruiert werden, sodass er nicht auf eine endgültige Gestalt festgelegt werden kann: Angekündigt als „spectre“ (2) wird der Betrachtete später als „vieillard“ (13), „quadrupède infirme“ (25), „juif à trois pattes“ (25) und „Dégoutant Phénix“ (43) bezeichnet. Auch scheint die Wahrnehmung stark von den beim lyrischen Ich durch das flüchtige Motiv ausgelösten Emotionen beeinflusst und somit subjektiv gefärbt. Das sich wandelnde Motiv wird durch eine strenge Form, die an die technische Präzision der Fotografie erinnert, gerahmt und in eine Einheit gebracht. V. 25 vereint beispielsweise zwei Facetten des Alten, die an der Achse der Mittelzäsur ineinander gespiegelt werden: „D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes“. In V. 13–17 werden Beschreibungsdetails der flüchtigen Erscheinung in einer Parenthese zwischen Subjekt und Prädikat zusammengehalten. Die strenge Form kadriert also gleichsam das flüchtige Motiv und akzentuiert es dadurch. Der fließende Rhythmus des Alexandriners und die zahlreichen Enjambements unterstreichen die Flüchtigkeit.

Einem Schnappschuss gleich wird auch bei Sarner ein zufälliger und transitorischer Moment festgehalten. Die Bewegung einer Frau, die eine Leiter hochsteigt, wird im Gedicht eingefroren. Die beschriebene Haltung kann nur vorläufig und von kurzer Dauer sein: Die Frau befindet sich auf der fünften Sprosse einer Leiter, der rechte Fuß ist in vertikaler Position, der Gymnastikanzug an der rechten Pobacke verrutscht. Schon die erste Zeile zeigt eine Immobilisierung an: „S'est arrêtée.“ Das Subjekt wird nicht erwähnt, befindet sich auf der Ebene der Syntax gewissermaßen außerhalb des Rahmens des dargestellten Wirklichkeitsfragments, wodurch dessen Ausschnitthaftigkeit betont wird. Durch das Fehlen eines Titels erfolgt die Darstellung unangekündigt, unmittelbar und scheinbar so spontan wie bei einem Schnappschuss. So gleicht auch hier die Wahrnehmung dem Blick durch ein Objektiv. Sie ist rein visuell, der Fokus liegt auf der Frau, von der man nichts erfährt, außer dem, was im dargestellten Moment sichtbar ist. Die Beschreibung folgt der Logik des Blicks des lyrischen Ich, das auch nur in diesem Akt der Versprachlichung des Wahrgenommenen in Erscheinung tritt. Die Augen des Betrachters scheinen sich auf Höhe des Fußes zu befinden, von dort ausgehend tastet sich der Blick am Körper entlang: „S'est arrêtée/au cinquième barreau de l'échelle/son pied droit seul vertical/[...]un collant la recouvre/ne lui laissant que les épaules/et les bras“ (1–8). Das subjektive Innere des Wahrnehmenden durchdringt die Beschreibung wesentlich weniger stark als in „Les sept vieillards“. Durch die neutrale, schlichte Sprache wird scheinbar unmittelbar auf das Wahrgenommene verwiesen. Wertende

Adjektive werden erst ab der Beschreibung des Gesäßes verwendet, das dem Ich „si finement pleine“ (15) erscheint. Hier werden die verführerische Wirkung der Frau und somit die Faszination des flüchtigen Motivs spürbar. Die einzelnen Details werden isoliert in separaten Zeilen genannt und fügen sich wie Pixel nach und nach zu einer Einheit, so z. B. „un collant la recouvre/ne lui laissait nues/que les épaules/et les bras/où un bracelet“ (5–9). Zwischen Betrachterinstanz und der Betrachteten besteht auch hier eine Distanz – ihre Blicke treffen sich nicht: „son regard [...] l'air d'ignorer“ (17–21). Die momentane Zustandhaftigkeit des Dargestellten wird durch die Verwendung weniger Verben in Szene gesetzt, die vorwiegend im Präsens oder als Partizipien auftreten und größtenteils als Prädikate zu den Körperteilen, nicht zu der Frau selbst gehören. Der Frau – bzw. ihrem Blick, der für das Ich im Vordergrund und metonymisch für die Frau steht – werden nur wenige Verben zugeordnet, die allesamt Bewegungs- bzw. Handlungslosigkeit ausdrücken: „s'est arrêtée“ (1), „fixe“ (22) „l'air d'ignorer“ (21), „ne regarde ni en haut ni en bas“ (20). Durch das Futur am Ende – „et dont on ne saura rien“ – wird eine Spur in die Zukunft gelegt, die auf das Fortleben des flüchtigen Moments verweist: Die Betrachtete wird auch zu einem späteren Zeitpunkt sichtbar sein, der oder das, worauf sich ihr Blick richtet, jedoch nicht. Der Eindruck, sie sei in einer Momentaufnahme verewigt, wird am Ende des Gedichts folglich noch verstärkt. Die wenig ausgefeilte formale Gestaltung, die weder ein einheitliches Versmaß noch Reime aufweist, unterstreicht die Unmittelbarkeit der Darstellung. Der Lesefluss wird durch die Verteilung der Darstellungsdetails auf einzelne Zeilen rhythmisiert. Das ganze Gedicht, in dem es weder Satzzeichen noch eine Aufteilung in Strophen gibt, ist durch durchgehende Enjambements zu einer Einheit verbunden.

4. Fazit: Das Flüchtige als das Unverfügbare und das Alltägliche

Die Analysen der beiden Gedichte haben gezeigt, dass *le fugitif* in seiner jeweils zeitbedingten Ausprägung unter Rückgriff auf fotografische Techniken sichtbar gemacht wird.

Bei Charles Baudelaire ist es primär das Unverfügbare, weder Sicht- noch Vorstellbare und entspringt der „Wahrnehmung der Großstadt als erhabene[m] Ort der Undarstellbarkeit“ (Doetsch 2004, 137). Die Wahrnehmung des lyrischen Ich erinnert in „Les sept vieillards“ stark an den fokussierten Blick durch ein Kameraobjektiv, durch den aber kein scharfes Bild des *vieillard* entsteht. Charles Baudelaire inszeniert so das Scheitern der damaligen fotografischen Technik im Medium der Poesie, und dies am Beispiel des für ihn zentralen Cha-

rakteristikums der Moderne, der Flüchtigkeit. Ausgerechnet die am meisten gerühmte Qualität der Fotografie, die Detailgenauigkeit, kann bei der Darstellung des *fugitif* nicht erreicht werden. Vielmehr wird das Wesen der flüchtigen Erscheinung durch die umkreisende Beschreibung des *vieillard*, durch die beständige Konstruktion und Dekonstruktion von poetischen, auf einem Vergleich beruhenden und eben nicht rein fotografischen Bildern spürbar. Gleichzeitig stellt Baudelaire dadurch den besonderen Reiz des Flüchtigen heraus, der gerade darin liegt, dass es sich dem Sehen und Begreifen entzieht. Allein die Einbildungskraft kann sich ihm nähern, es jedoch niemals ganz erfassen. Die Kunst erweist sich hier selbst als „performative[r] Akt, der der Wirklichkeit eine formale Einheit verschafft, die diese nie tragen kann, und somit immer kontingentes, flüchtiges Fragment bleibt“ (id., 144).

In Éric Sarners lyrischem *snapshot* taucht das Flüchtige als selbstverständlicher Bestandteil des Alltags auf. Ein alltäglicher, zufälliger und in hohem Maße ephemerer Augenblick wird mitsamt den ebenso vergänglichen Empfindungen, die er hervorruft, spontan erfasst. Seine Bedeutung erhält er allein dadurch, dass er aus einem Kontinuum an flüchtigen Momenten isoliert und fixiert wird. Indem er einer zunächst banalen Begebenheit zu Sichtbarkeit verhilft, ihr Dauer und dadurch Bedeutung verleiht, macht Sarnier indirekt den Charakter der Gegenwart wahrnehmbar, in der sich Lebensentwürfe fragmentarisch aus kleinen, an sich scheinbar wenig bedeutenden Einheiten zusammensetzen (cf. Bauman 2008, 7–11). Dies führt laut Virilio zu einem *instantanéisme* (2010, 34) und dem Wunsch, zumindest einzelne Augenblicke der flüchtigen Realität festzuhalten. So bewirkt auch Éric Sarnier durch das Festhalten eines Wirklichkeitsfragments in einer poetischen Momentaufnahme ein Innehalten und gebietet dem sich immer stärker beschleunigenden Leben kurz Einhalt. Sowohl die Wahrnehmung im Gedicht als auch die Darstellung des Motivs muten aufgrund einer einfachen, antipoetischen Sprache mit relativ geringer Bedeutungsaufladung, die unmittelbar auf den Referenten verweist und kaum Konnotationen oder Assoziationen hervorruft, fotografisch an (cf. Schmitt 2012, 140s.).

Während der Reiz des Flüchtigen bei Charles Baudelaire also in seiner Unverfügbarkeit besteht und fotografische Techniken bei dessen Sichtbarmachung folglich zwangsläufig an ihre Grenzen stoßen müssen, entsteht er bei Éric Sarnier erst dadurch, dass *le fugitif* durch Imitation von Darstellungsverfahren der Fotografie in einem poetischen *snapshot* verfügbar, genauer sichtbar, gemacht wird.

Bibliografie

Primärliteratur

- Barthes, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil.
- Baudelaire, Charles (1859): „Salon de 1859. Lettres à M. le Directeur de la revue française“, in: Pichois, Claude (ed.) (1965): *Charles Baudelaire. Critique d'art*, vol. 2, Paris, Armand Colin, 295–378.
- Baudelaire, Charles (1861): „Les fleurs du mal“, in: Pichois, Claude (ed.) (1975): *Charles Baudelaire. Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Pléiade, 3–145.
- Baudelaire, Charles (1863): „Le peintre de la vie moderne“, in: Pichois, Claude (ed.) (1965): *Charles Baudelaire. Critique d'art*, vol. 2, Paris, Armand Colin, 439–492.
- Sarner, Éric (2013): *Cœur chronique*, préface de Michel Deguy, Pantin, Le Castor Astral.

Sekundärliteratur

- Bauman, Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*, Cambridge u. a., Polity Press.
- Bauman, Zygmunt (2008): *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*, Hamburg, Hamburger Edition.
- Blood, Susan (2008): „The Sonnet as Snapshot: Seizing the Instant in Baudelaire's ‚A une passante‘“, in: *Nineteenth-Century French Studies* 36/3–4, 255–269.
- Bonnefoy, Yves (2014): *Poésie et photographie*, Paris, Galilée.
- Doetsch, Hermann (2004): *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen, Narr.
- Doetsch, Hermann (2007): „Momentaufnahmen des Flüchtigen. Skizzen zu einer Lektüre von *Le Peintre de la vie moderne*“, in: Westerwelle, Karin (ed.): *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 139–162.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (2006): *Deutsches Wörterbuch*, vol. 9 „F–Fux“, Neubearbeitung, ed. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Stuttgart, S. Hirzel.

- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2011): *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*, Bielefeld, transcript.
- Höflich, Joachim R. (2014): „Rezeption im öffentlichen Raum“, in: Wunsch, Carsten et al. (edd.): *Handbuch Medienrezeption*, Baden Baden, Nomos, 365–378.
- Kafka, Peter (1991): „Raum, Zeit, Materie – Gibt es das eigentlich? oder Ein Tanz ohne Boden“, in: Bergelt, Martin/Völckers, Hortensia (edd.): *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume*, München/Wien, Hanser, 19–42.
- Kleinspehn, Thomas (1989): *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Hamburg, Rowohlt.
- Krause, Joachim (2010): „Ephemer“, in: Barck, Karlheinz (ed.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 240–259.
- Schmitt, Stephanie (2012): *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Bild und Musik*, Bielefeld, transcript.
- Stiegler, Bernd (2006): *Theoriegeschichte der Photographie*, München, Fink.
- Stierle, Karlheinz (1993): *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien, Carl Hanser.
- Virilio, Paul (1990a): *L'inertie polaire*, Paris, Christian Bourgois.
- Virilio, Paul (1990b): „Fahrzeug“/ im Gespräch mit Sylvère Lotringer „Technik und Fragmentierung“, in: Barck, Karlheinz (ed.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, Leipzig, Reclam, 47–71.
- Virilio, Paul (2010): *Le Grand Accélérateur*, Paris, Galilée.

Kai Schöpe

Schleier, Wolke und Gewand: Semantiken der Verhüllung und Verkleidung antiker Texte

Velo, veste e nuvola sono delle metafore usuali per indicare il testo poetico sotto il quale viene celata la verità. Tradizionalmente questa verità viene decodificata attraverso l'allegoresi, adoperata soprattutto nell'interpretazione di testi sacri e antichi. Nel Seicento Giovanni Battista Lalli inventò un modo di riscrivere l'*Eneide* di Virgilio in chiave comica, travestendo il testo virgiliano di "poveri e ruvidi panni". Nacque così il travestimento letterario che ebbe grande fortuna in Francia. Sia nell'ambito del Lalli che nell'ambito francese gli autori usano la metafora della nuvola per indicare la forma esteriore del travestimento dietro la quale si trova l'"original sentimento dell'autore", cioè il sole. L'articolo esamina il cambiamento del nesso metaforico ‚sole-nuvola‘ confrontando il suo impiego in ambiti diversi. Accanto alla discussione dell'(in-)visibilità di un *verum* o "sentimento dell'autore", nei testi velati/travestiti si tematizza anche l'importanza di una visibilità, per così dire in chiave moderna, dell'antichità in maniera tale da rendere riconoscibili nella letteratura di arrivo le trasformazioni dei testi classici.

1. Einleitung

In seinen *Discorsi dell'arte poetica* beschäftigt sich Torquato Tasso u. a. mit der Frage, ob dem Dichter ein antiker oder zeitgenössischer Gegenstand angenehmer sei. Ersterer biete zwar dichterische Freiheit, sei aber auf die beim Leser unbeliebte „antichità de' costumi“ festgelegt. Auf die Möglichkeit, den antiken Gegenstand in zeitgenössischen *costumi* zu behandeln, antwortet Tasso:

[M]a chi volesse poi con la vechiezza de' secoli introdurre la novità de' costumi, potrebbe forse parer simile à poco giudicioso pittore, che l'immagine di Catone, ò di Cincinnato vestire secondo le foggie della gioventù Milanese ò Napoletana ci rappresentasse, ò togliendo ad Hercole la Clava, e la pelle di Leone, di Cimiero, di sopraveste l'adornasse. (Tasso 1964, 9s.)

Nur ein schlechter Maler käme auf die Idee, Helden der Römischen Republik in „foggie della gioventù Milanese ò Napoletana“ zu „kleiden“. Dahinter steht die Vorstellung, dass den Römern bei ihrer Umkleidung etwas Wesenhaftes verloren gehe, eben wie wenn ein Maler Herkules seiner Keule und des Löwenfells berauben und ihn stattdessen mit Helm und Obergewand ausstatten würde. Beides wäre ein Verstoß gegen die Ikonografie und würde es erschweren, den Heros zu erkennen.

Über 400 Jahre nach Tasso hat der Fotograf Léo Caillard das umgesetzt, was der Dichter einem schlechten Maler zuschreiben wollte: Caillard präsentiert eine Herkules-Statue aus dem Louvre in zeitgenössischer Streetwear mit schwarzer Sonnenbrille und bricht so mit den Traditionen musealer Ausstellungspraxis.¹ Durch das *Hipsteroutfit* aktualisiert Caillard die antike Statue und verdeutlicht damit wiederum deren vitale Aktualität, wenn sie sich so leicht in eine urbane Gegenwart transferieren lässt. Diese Akzentuierung der Aktualität ist äußerlich sichtbar und lässt gleichzeitig das Antike erkennen. Handelt es sich bei Caillards Kunstprojekt um eine bloße Einkleidung der Statue? Oder um eine Verkleidung mit komischer Wirkung auf den Betrachter, der darüber sein Verständnis antiker Kunst oder deren Präsentation generell zu überdenken beginnt?

Tassos Negativbeispiel und Caillards *Hipster-Herkules* stellen, so die Annahme dieses Beitrags, in ihren *fashionablen* Aktualisierungspraktiken Transformationen der Antike dar; sie sind das Ergebnis komplexer Prozesse der produktiven Anverwandlung antiker Referenzbestände bei gleichzeitiger Konstruktion derselben, wie im Anschluss an den Berliner Sonderforschungsbereich (SFB) 644 *Transformationen der Antike* formuliert werden kann.² Dort wurden verschiedene Transformationstypen entwickelt (cf. Böhme et al. 2011), die dazu dienen, den jeweiligen Gebrauch von Antike in einem Spannungsfeld von Konstanz und Offenheit, von Widerständigkeit und Konstruiertheit der transformierten Artefakte und Wissensbestände beschreibbar zu machen. Das für die Beispiele zentrale Auseinandertreten von Form und Inhalt wird dabei im Rückgriff auf Panofskys „principle of disjunction“ (cf. Panofsky 1960, 84) als Disjunktion³ gefasst, ohne diese jedoch, wie es der Kunsthistoriker getan hat, epochenspezifisch zu denken.

Die Frage, ob es sich bei Caillards *Hipster-Herkules* um eine Einkleidung oder Verkleidung der Statue handle, deutet an, worum es in diesem Beitrag geht: Schleier, Wolke und Gewand sind Textmetaphern, denen es eigen ist, etwas Äußeres zu bezeichnen, das dem Rezipienten etwas Inneres zunächst entzieht. Die

1 Das Bild ist Teil der Serie *Hipster in stone*, <http://www.leocaillard.com/> [02.06.2015].

2 „Transformationen sind als komplexe Wandlungsprozesse zu verstehen, die sich zwischen einem Referenz- und einem Aufnahmebereich vollziehen. Aus dem Referenzbereich wird durch einen [...] Agenten ein Aspekt ausgewählt, wobei im Akt der Aneignung nicht nur die Aufnahmekultur modifiziert, sondern insbesondere auch die Referenzkultur konstruiert wird“ (Bergemann et al. 2011, 39).

3 Definiert als „Transformation, bei der ein Inhalt der Referenzkultur in die Form der Aufnahmekultur gekleidet wird oder ein Inhalt der Aufnahmekultur eine in der Referenzkultur verwendete Form erhält“ (id., 49).

im Untertitel aufgemachte Unterscheidung zwischen Verhüllung und Verkleidung ist dabei eine wichtige. So geht es beim Verhüllen darum, dass der Dichter in seinem Text eine Wahrheit verborgen hat, die es vermittels der Allegorese zu enthüllen gilt.⁴ In Abgrenzung zum Einkleiden eines antiken Erzählstoffes in verschiedene Volkssprachen⁵ meint Verkleiden eine Schreibweise, die das Verhältnis zwischen Inhalt und Form als eine komische Kostümierung inszeniert. Die Rede ist von der Travestie, die 1632 in Italien von Giovanni Battista Lalli erfunden wurde (cf. Borsetto 1996; Stauder 1993, 82–94). Mit seiner *Eneide travestita* schrieb Lalli dem Epos Vergils unpassende Kleider auf den Textkörper, was eine *disconvenance*, wie Charles Perrault es ausdrückt,⁶ erschafft, die komisch wirkt und zeitgenössisch aufgrund der Missachtung von *aptum* und *decorum* (cf. Asmuth 1992, 579–604) problematisch war. Transformationstheoretisch ist es daher sinnvoll, von den Travestien als *diskrepanten Disjunktionen* zu sprechen.⁷

Der Beitrag fokussiert Semantiken derartiger Verkleidungen, aber auch die dagegen traditionell erscheinenden Verhüllungen antiker Texte und konzentriert sich dabei auf die Frage nach der (Un-)Sichtbarkeit von etwas Verborgenen, sei es der antike Epentext oder ein wie auch immer zu denkendes *verum*, hinter den äußeren Hüllen. Dabei stehen die Metaphern des Schleiers einerseits und des Gewands als Kostüm andererseits am Anfang bzw. am Ende einer damit keinesfalls vollständig erfassten Entwicklung des Umgangs mit antiken Texten, die anhand einer Bedeutungsverschiebung innerhalb der Sonne-Wolken-Metaphorik aufgezeigt wird. Dieses Bild kommt sowohl im Kontext der Allegorese (1.) als auch im Kontext literarischer Travestien des 17. Jh.s (3.) vor. Beide Bereiche werden zunächst getrennt betrachtet, bevor in der Zusammenfassung (4.) die Frage nach deren Beziehung zueinander diskutiert wird. Als Vermittlungspunkt dient das Cinquecento mit seinen Verkleidungsdiskursen, und zwar sowohl metaphorischen als auch solchen, die Verkleidungen als soziale Autopraxis betreffen (2.).

4 Grundlegend Kleinschmidt (1979); Meier (1976).

5 Zur Metaphorik des Übersetzens cf. Hermans (2004).

6 Der Begriff stammt aus der Definition des Burlesken von Charles Perrault, der in seiner *Parallèle des Anciens et des Modernes* den *Abbé* sagen lässt: „[L]e Burlesque qui est une espece de ridicule consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose d'avec son idée veritable“. Zitiert nach Nédelec/Leclerc (2013, 379). Zur Travestie und dem Burlesken cf. Leclerc (2008, 13) sowie Nédelec (2004, 424–427).

7 Cf. Schöpe (2016).

2. Sonne-Wolken-Metaphorik im Kontext der Allegorese

Im 9. Canto des *Inferno* warnt die Erzählerstimme Dantes den Leser davor, an der Oberfläche des Textes zu verharren, und fordert ihn dazu auf, zu einem tieferen Sinn unter dieser Oberfläche vorzustoßen: „O voi ch'avete gl'intelletti sani,/mirate la dottrina che s'asconde/sotto il velame de li versi strani“ (Dante 2005, 84 = *Inferno* IX, 61–63).⁸ Die Lehre unter dem Textschleier sichtbar zu machen ist Aufgabe der Allegorese, die bereits in der Antike auf Homers Epen angewendet wurde (cf. Curtius ¹¹1993 [1948], 212). Im *Convivio* Dantes heißt es über den *sensus allegoricus*:

L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva colla cetera mansuete le fiere [...]; che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce fa[r]ia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori. (Dante 1996, 8 = *Convivio* II,i,3)

Zwar ersetzt Dante hier das Bild des Schleiers durch einen Mantel, die Aussage bleibt aber dieselbe. Hinter dem ästhetisch ansprechenden Text ist eine Wahrheit verborgen, die es zu enthüllen gilt. Insbesondere für antike Texte, die seit dem Siegeszug des Christentums verdächtig waren, ist die allegorische Lesart als Textrettingsstrategie von Bedeutung.⁹ Eine wichtige Vermittlungsrolle übernahmen dabei spätantike Kommentatoren wie Servius, dessen Erläuterungen zu Vergils Werken hohes Ansehen genossen, wovon das von Simone Martini um 1340 für Petrarca gefertigte Titelbild zu dessen Vergil-Ausgabe (*Codex Ambrosianus*) Zeugnis ablegt.¹⁰ Der von Servius vorgezogene Schleier ist Metapher für den Auslegungsprozess durch den Kommentator. Programmatisch bringt Petrarca die Auffassung vom allegorischen Schriftsinn in der Rede zu seiner Dichterkrönung in folgendem Macrobius-Zitat zum Ausdruck: „Homerus, divinarum omnium inventionum fons et origo, sub poetici nube figmenti, verum sapientibus intelligi dedit“ (Petrarca 1975, vol. 2, 1270).¹¹ Wo Macrobius zu-

8 Krüger sieht in diesen Versen einerseits „die alte Sinngebundenheit der Erzählung als einer Verweisung auf das mit ihr Gemeinte“. Andererseits konfrontiere „die Divina Commedia das Leseverständnis mit dem elementaren Problem einer unauflöslchen, oszillierenden Durchdringung von allegorischer Bedeutung und bloßem Literalsinn die Erzählung“ (Krüger 2001, 41).

9 Gleichzeitig diene das allegorische Konzept dazu, „die neu entstehenden, fiktionalen Literaturgattungen der Volkssprache“ ins Recht zu setzen (ibid.).

10 Cf. Oster (2002, 89–93). Dort finden sich auch Abbildungen des Titelbilds.

11 Petrarca zitiert Macr. *in somn. Scip.* 1,9,8.

nächst von der „Wolke dichterischer Täuschung“ spricht, setzt Petrarca im weiteren Redeverlauf den Schleier ein und nimmt aber das Wolkenbild kurz darauf wieder auf:

Possem facile demonstrare poetas, sub velamine figmentorum, nunc physica, nunc moralia, nunc historias comprehendisse, ut verum fiat quod sepe dicere soleo: inter poete et historici et philosophi, seu moralis seu naturalis, officium hoc interesse, quod inter nubilosum et serenum celum interest, cum utrobique eadem sit claritas in subiecto, sed, pro captu spectantium, diversa. Eo tamen dulcior fit poesis, quo laboriosus quæsitæ veritas magis atque magis inventa dulcescit. (ibid. = Collatio laureationis 9,7–8)

Für Petrarca besteht kein grundsätzlicher Unterschied bezüglich der Klarheit eines poetischen, historischen oder philosophischen Textes, wie auch die Sonne¹² hinter einem bewölkten und heiteren Himmel dieselbe ist: „Aufgabe des Dichters sei es, die ‚Wahrheit‘ (*verum*) zu sagen, allerdings, im Unterschied zum erörternden Diskurs der Philosophen und Theologen, in einer Einkleidung, deren Aussagen im Hinblick auf das eigentlich Gemeinte ‚verschoben‘ seien“ (Küpfer 2002, 46). Ein poetischer Text ist für Petrarca mithin ein bewölkter Himmel, dessen ‚Wolken‘ sich vor das *verum* schieben:



Abb. 1: Grafische Darstellung der Sonne-Wolken-Metaphorik im Kontext der Allegorese (eigene Darstellung)

Je dichter die Wolkendecke, desto schwieriger die Enthüllung der Wahrheit – desto größer aber auch das Vergnügen des Rezipienten („eo dulcior fit poesis, quo laboriosus quæsitæ veritas“). Für Petrarca liegt das Vergnügen am Text nicht nur in dessen ästhetischer Form, die den *sensus litteralis* enthält, sondern v. a. im Auffindungsprozess des *sensus allegoricus*.

Dies bedeutet eine Innovation gegenüber älteren Vorstellungen, wie sie z. B. von Pseudo-Fulgentius formuliert worden waren, der dem poetischen Text

12 Zur Sonne als „rhetorisch gerichtete Metapher für die Geliebte“ im Canzoniere Petrarcas sowie zu weiteren Implikationen der Metapher cf. Huss (2007, 296–299).

zwar ein *simul prodesse et delectare* zugestand und sich damit früh in der Exegese dieser berühmten Horaz-Stelle (*ars* 333–334) positionierte, die beiden Ziele aber deutlich voneinander trennte, indem er den Nutzen auf den *sensus mysticus* (\approx *allegoricus*)¹³ und das Vergnügen auf den *sensus litteralis* bezog.¹⁴ Um es mit einem Bild des Pseudo-Fulgentius zu sagen: Die Schale einer Nuss ist schöner als ihr Kern, wenngleich dieser die eigentliche Frucht darstellt (cf. Lactantius Placidus 1997, 697). Auch bei Dante ist das Vergnügen rein auf die *bella menzogna* bezogen.

Wie wichtig es dagegen für Petrarca war, das Vergnügen auf den Auslegungsprozess auszuweiten,¹⁵ zeigt die hohe Rekurrenz dieser Aussage in seinem Werk, die stets als Proportionalsatz formuliert ist. In der *Africa* verkündet etwa der Dichter Ennius: „Quaesitu asperior quo sit sententia, verum/dulcior inventu“ (Petrarca 2007, 640 = *Africa* IX, 96–97). Und in den *Seniles* 12,2,13 heißt es über das Dichten: „est componere [...] velo amene fictionis obnuere, quo dimoto veritas eluscescat, eo gratior inventu quo difficilior sit quaesitu“ (Petrarca 2002–2006, vol. 4, 53).

3. Konkrete und metaphorische Verkleidungen im Cinquecento: Castiglione und Castelvetro

Die Freude am ‚Enthüllen‘ eines Textes eignet nicht nur der Allegorese, sondern auch der ‚Entschlüsselung‘ verkleideter Menschen, wie im zweiten Buch von Castigliones *Cortegiano* ausgeführt wird:

Come saria vestirsi un giovane da vecchio, ben però con abito disciolto, per potersi mostrare nella gagliardia; un cavaliere in forma di pastor selvatico o altro tale abito, ma con perfetto cavallo, e leggiadramente acconcio secondo quella intenzione; perché subito l'animo de' circostanti corre ad immaginar quello che agli occhi al primo aspetto s'appre-

13 Cf. Meier (1976, 30): „Auf der einen Seite soll *mysticus* die spezifisch christliche Prägung der moralischen Aussage garantieren, auf der anderen ist es die übliche Bezeichnung für den verborgenen Zweitsinn der Dichtung.“

14 Die Stelle wird zitiert von Meier (1976, 30). Die Autorin geht noch von der Autorschaft des Fulgentius aus. Cf. dazu Hays (2002) sowie die kritische Textausgabe Lactantius Placidus (1997). Zu den sich an ‚Fulgentius‘ anschließenden Diskussionen in der italienischen Renaissance cf. Hempfer (1987, 263s).

15 Anders akzentuiert Boccaccio: „Tanti quidem sunt fabule, ut earum primo contextu oblectentur indocti, et circa abscondita doctorum exercentur ingenia, et sic una et eadem lectione proficiunt et delectant.“ Zitiert nach Hege (1997, 76–77) (= Genealogie deorum gentilium XIV,IX,15). Auch das Wolkenbild erscheint bei Boccaccio negativ konnotiert (cf. id., 88s. (= Genealogie deorum gentilium XIV,XII,7–8)).

sentà; e vedendo poi riuscir molto maggior cosa che non prometteva quell'abito, si diletta e piglia piacere. (Castiglione ³1981, 210 = Buch II, 11)

Demnach liegt die Freude an Verkleidungen im Erkennen dessen, was hinter dieser äußeren Form steht, ganz so wie es Petrarca für die Dichtung formuliert hat. Diese ‚Übertragung‘ von der allegorischen Textverhüllung zur Verkleidungspraxis an rinascimentalen Höfen funktioniert im Cinquecento umgekehrt nicht: will heißen, einen vorliegenden Text zu ‚verkleiden‘ wird negativ aufgefasst, wie bei Castelvetro in seiner *Lettera del Traslatate*¹⁶ nachzulesen ist:

Nelle lingue sono alcuni concetti nati, & cresciuti così insieme con le parole, che in altra lingua non possono trapassare, o pure in altre parole della medesima lingua, & così come ci pare cosa strana a vedere una persona, che sia andata lungamente in habito pogniamo da Cardinale travestirsi subitamente da Soldato, così ci offende il vestire un concetto d'alcun'Autore d'altre parole, o d'altra lingua, o pure della medesima. (Castelvetro 1747 [1543], s. p.)

Castelvetro scheint eine Genese des Begriffs durch die Sprache zu vertreten. Da demnach die Begriffe umso stärker an die Worte gebunden wären, in denen oder durch die sie entstanden sind, müsste jede Form der Übersetzung ebenso merkwürdig erscheinen wie ein Kardinal, der sich plötzlich als Soldat „verkleidet“. Und für diesen Vorgang benutzt Castelvetro das Verb *travestire*: Ein Kardinal legt seine Tracht ab und zieht eine Soldatenuniform an. Da die repräsentative Funktion des Kardinals purpur für den Kardinal ebenso konstitutiv ist wie laut Castelvetro die Sprachform eines Begriffs für diesen, ist ein Kardinal ohne Purpur kein Kardinal und ein ursprünglich auf Lateinisch ausgedrückter Begriff ins Italienische übersetzt nicht mehr derselbe Begriff oder erscheint zumindest als eine „cosa strana“. Trotz dieser Bedenken übersetzt Castelvetro weiter. Dabei ist die Kenntnis der Ausgangssprache für ihn eine *conditio sine qua non*, um folgenden Fehler zu vermeiden:

Ci avrè alcuna volta che vestiremo di parole gravi, & traslate, & di certi numeri, & figure quello concetto, che nella sua lingua era vestito di leggere & di proprie, & di diversi numeri, & figure: Il che disconverrà non altrimenti che se mettissimo indosso ad una giovinetta, che andasse vestita di sanguigno, & di verde, panni neri, & vedovili. (id., s. p.)

Eine „falsche“ Übersetzung, die das Original ins Gegenteil verkehrt, verursacht ebenso Unbehagen „wie ein junges Mädchen in Witwenkleidern“. Eine solche Frau wäre mit dem „travestierten“ Kardinal vergleichbar, womit auf vestimentär-metaphorischer Ebene dasjenige Konzept des – hier aufgrund sprachlicher

16 Cf. zu dem Brief Romani (1966).

Defizite des Übersetzers vollzogenen – Regelbruchs eingeführt sein dürfte, den Lalli zur Grundlage seiner *Aeneis*-Travestie macht.

4. Sonne-Wolken-Metaphorik im Kontext der Travestie

Die Konzeption seiner *Eneide travestita* führt Lalli in einer *Lettera al Lettore* aus:

Parea, che quell'incomparabile Autore già vestito di oro, di poveri, e ruvidi panni travestir si volesse. [...] Raccordati, amico Lettore, che anche gli strumenti di Musica, che sono accordati un poco lenti, fanno più dolce armonia; che se troppo tirati fussero. Et il sole mascherato tal volta dalle nuvole, non solo non riceve da loro offesa; ma sovente suol'esser men noiosa quella poca riflessione de' suoi ardentissimi raggi. L'opera famosa di Virgilio, come oro ravvolto ne gli stracci, non perderà per questo mai la sua perfettione. Egli è ben vero, che questa mia traduzione [...] è un descrivere, con mondo parafrastico, la sostanza dell'original sentimento dell'Autore. (Lalli 1651 [1632], s.p.)

Neben der vestimentären Metapher führt Lalli zwei weitere bildhafte Vergleiche an, um seine Schreibweise zu charakterisieren. Das Bild der von den Wolken „maskierten“ Sonne spricht ebenso wie die Kleidermetapher den visuellen Sinn an, während die Vorstellung der nicht allzu stramm gespannten Saiten von Instrumenten auditive Konnotationen weckt. Das zu besprechende Sonne-Wolken-Bild setzt Vergils Epos, dessen „perfettione“ in der Travestie ebenso wenig verloren gehe, wie dessen „sentimento“ verändert werde, mit der Sonne gleich: Wie der Himmelskörper aufgrund seiner allzu starken Strahlen dem Betrachter „noioso“ (im Sinne von lat. ‚molestis‘) ist, so mag auch der Musterautor dem Lesepublikum zuweilen unangenehm werden. Angenehmer ist daher in der Logik des Bildes der Blick auf die Sonne durch die Wolken bzw. die Lektüre der *Aeneis* in travestierter Form. Dass dahinter eine Trennung von Form und Inhalt, von *res* und *verba* bzw. *inventio/dispositio* und *elocutio* (cf. Borsetto 1996, 129) steht, verdeutlicht folgende Darstellung:



Abb. 2: Grafische Darstellung der Sonne-Wolken-Metaphorik im Kontext der Travestie (eigene Darstellung)

Besonders die visuellen Metaphern zeigen, wie sehr Lalli darauf insistiert, dass die „perfettione“ oder der „sentimento“ der *Aeneis* nicht verloren gehe.¹⁷ Die komische Distanz zum antiken Epos vermag dessen eigentliches Wesen laut Lalli nicht zu verbergen. Dass der Reiz einer Verkleidung gerade darin besteht, dass die hinter ihr verborgene Person oder etwas Wahres hervorscheint, ist als Vorstellung bei Castiglione und Petrarca vorgeprägt. Dennoch bleibt die These von der Erhaltung des „sentimento“ Vergils in der *Eneide travestita* eine kühne. Bei den neuen Kleidern handelt es sich schließlich um armselige Lumpen und an anderer Stelle gibt Lalli freimütig zu, sich der „voci basse e volgare“ und einiger „manco nobili, e poco civili parole“ bedient zu haben, wodurch der Kontrast zwischen zu erhaltendem Inhalt und der sprachlichen Form, der *disconvenance*, allererst entsteht.

Das zweite Travestiebeispiel stammt aus Frankreich, wo die italienische Erfindung stark rezipiert wird. Bekanntestes Beispiel ist Paul Scarrons *Virigile travesti en vers burlesques* (1648–1659).¹⁸ Über das Wesen dieses Burlesken haben die Brüder Perrault ab 1650 ein aitiologisches Werk verfasst, das den Titel *Les murs de Troie ou L'origine du burlesque* trägt (cf. Nédelec/Leclerc 2013, 43–88). Darin geht es um den Mythos der Mauern von Troja, welche Apoll und Neptun erbaut haben. Was interessiert die Perrault-Brüder an dem Mythos? Es ist die Annahme, dass sich Götter dazu herablassen, menschliche Arbeiten zu verrichten. Dabei kommen die Gottheiten mit anderen Bauarbeitern und deren Sprache in Kontakt, was für die Perrault die Grundannahme für die Geburt des Burlesken aus dem Mythos ist. Apoll eignet sich in der Perrault'schen Fiktion die Sprechweise der Arbeiter an und gibt damit eine treffende Symbolfigur für die burleske Travestie ab: Der Gott redet wie die Menschen auf der Baustelle und entspricht damit den autoritativen Epen, die von Autoren wie Lalli oder Scarron ‚herabgesetzt‘ werden. Da König Laomedon von Troja seinen Helfern ihre Belohnung vorenthält, bringt Apoll seine Forderung mit den Worten der Arbeiter vor. Die Hofgesellschaft lacht über diese *disconvenance* und findet Gefallen an ihr, wovon Apoll Neptun folgendermaßen berichtet:

Ils disoient que dedans ce stile
 Une conception subtile
 Ne perdoit rien de sa beauté,
 Et qu'un discours moins ajusté

17 Cf. das Abschlussterzett eines Widmungsgedichts an Lalli von Pier Francesco Paoli (zitiert nach Lalli 1651, s. p.): „Così benche trà nubi il Sole si trove,/E sempre Sole; e del suo Nume pieno/Giove ancor trasformato è sempre Giove.“

18 Cf. Leclerc (2008); Stauder (1993, 111–123).

La faisoit briller davantage,
 Ainsi qu'on voit un beau visage,
 Ne nous parestre pas plus lait,
 Pour estre sous un Bavolet :
 Ou de mesme que ma lumiere
 Avec sa pompe coustumiere,
 Ravit bien moins les regardans
 Aux jours plus clairs & plus ardens,
 Que quand en suit d'un orage
 Au travers d'un obscur nuage
 Qui ne fait qu'un peu s'entrouvrir
 Elle vient à se découvrir
 (id., 227–228 = Buch I, 339–358)

Die „beauté“ der „conception subtile“ ist erhalten geblieben. Erhabene Gegenstände oder Inhalte gehen ihres Wesens also nicht durch eine Darstellung in einem ihnen unangemessenen Stil verlustig. Um diese Aussage zu untermauern, führt Apoll zwei Vergleiche an. Auch ein schönes Gesicht (*un beau visage*) werde durch die Einrahmung durch eine Haube (*sous un Bavolet*) nicht hässlich.¹⁹ Und die Sonne erfreue durch die Wolken strahlend nur umso mehr, wie es schon Lalli für seine Travestie formulierte.

5. Zusammenfassung

Es kommt zu einer offensichtlichen Bedeutungsverschiebung innerhalb des Sonne-Wolken-Bildes, zu einer Aufspaltung des durch die Wolke bezeichneten Signifikats:

19 Die Übernahme des Bavolet in die ‚Definition‘ der burlesken Schreibweisen nach Scarron und Boileau in Perraults „Parallèle“ unterstreicht die vorgenommene metapoetische Lesart der Rede Apolls: „[L]e Burlesque du Virgile travesti est une Princesse sous les habits d'une Villageoise, & le Burlesque du Lutrin est une Villageoise sous les habits d'une Princesse, & comme une Princesse est plus aimable avec un bavolet qu'une villageoise avec une couronne, de mesme les choses graves & serieuses cachées sous des expressions communes & enjouées, donnent plus de plaisir que n'en donnent les choses triviales & populaires sous des expressions pompeuses & brillantes“ (zitiert nach Nédelec/Leclerc 2013, 379).

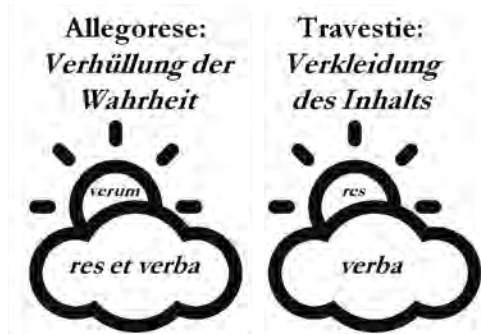


Abb. 3: Gegenüberstellung der Sonne-Wolken-Metaphorik im Kontext von Allegorese und Travestie (eigene Darstellung)

Während im Kontext der Allegorese die Wolke für den gesamten poetischen Text, also die Einheit von *res* und *verba* oder, um rhetorische Kategorien zu gebrauchen, als Einheit von *inventio*, *dispositio* und *elocutio* steht, ist die Wolke im Kontext der Travestien nur noch die äußere Form, das komische Kostüm, die unangemessene *elocutio*, die sich vor den Inhalt, die *res* schiebt. Anstelle des *verum* wird hier vielmehr der allseits bekannte Inhalt der *Aeneis* in den Hintergrund gerückt, während die Sprache zum eigentlichen Gegenstand erhoben wird. Damit verstößt die Travestie offensichtlich gegen translatorische Grundsätze der Zeit und gegen das bei allen Auflösungserscheinungen des rhetorisch-poetologischen Regelsystems noch immer Geltung beanspruchende *decorum*-Prinzip. Erschwerend kommt hinzu, dass es hierfür keine antiken Vorläufer gibt, was die Schreibweise verdächtig und legitimationsbedürftig macht.

Eben als eine solche Legitimationsstrategie kann die Übernahme des Sonne-Wolken-Bildes aus den Allegoresekontexten gelesen werden. Trotz aller Unterschiede, die nicht zuletzt mit den Illustrationen dargestellt wurden, wird durch die Refunktionalisierung dieses Bildes eine Vertrautheit erzeugt, die vorgibt, das Alte im Neuen aufgehen zu lassen. Dass dieses Alte, die allegorische Lektüre poetischer Texte bereits im 16. Jh. v.a. als Apologiefunktion für spielerische, nichternste Texte umfunktioniert wurde, hat Klaus Hempfer in seinen Studien zum *Orlando furioso* gezeigt. Eine allegorische Auslegung setzt demnach nicht die Ernsthaftigkeit des auszulegenden Textes voraus. Gleichzeitig unterliegen solche Texte „einer besonderen Rechtfertigungsproblematik [...], die geradezu notwendig zur Allegorese treibt“ (Hempfer 1987, 295). Bei den Travestien werden schließlich nur noch Bruchteile der Allegorese, wie etwa die Sonne-Wolken-Metaphorik, übernommen. Doch wie bei den allegorischen Verhüllungen

wird in den Travestien der Ansatz einer Textrettungsstrategie gegenüber allzu pedantischem Rigorismus im Umgang mit der Antike sichtbar und steuert von Italien aus auf der Modewelle des Burlesken in Richtung *Querelle des Anciens et des Modernes*.²⁰

Bibliografie

Primärliteratur

- Alighieri, Dante (1996 [1304–1307]): *Das Gastmahl. Buch II*, übersetzt u. kommentiert von Thomas Ricklin, Hamburg, Meiner.
- Alighieri, Dante (2005 [1304–1321]): *La Divina Commedia*, a cura di Siro A. Chimenz, Torino, Unione Tipografico.
- Castiglione, Baldassar (³1981 [1528]): *Il libro del Cortegiano*, a cura di Bruno Maier, Torino, UTET.
- Castelvetro, Lodovico (1747 [1543]): „Lettera del traslatare“, in: *Raccolta d’Opuscoli scientifici e filologici*, vol. XXXVII, Venezia, Occhi.
- Lactantius Placidus (1997): *In Statii Thebaida commentum*, rec. Robert D. Sweeney, vol. 1: *Anonymi in Statii Achilleida commentum. Fulgentii ut fingitur Planciadis super Thebaiden commentariolum*, Stuttgart/Leipzig, Teubner.
- Lalli, Giovanni Battista (1651 [1632]): *L’Eneide travestita*, Roma/Macerata, Agostino Grisei.
- Petrarca, Francesco (1975): *Opere latine*, a cura di Antonietta Bufano, 2 vol., Torino, Unione Tipografico.
- Petrarca, Francesco (2002–2006 [1361–1374]): *Lettres de la Vieillesse/Rerum senilium*, bilingue, édition critique d’Elvira Nota, traduction de Jean-Yves Boriaud, présentation, notices et notes de Ugo Dotti, 4 vol., Paris, Les Belles Lettres.
- Petrarca, Francesco (2007 [1337–1343]): *Africa. Lateinisch-Deutsch*, ed. übersetzt u. mit einem Nachwort von Bernhard Huss u. Gerhard Regn, Mainz, Dieterich.
- Tasso, Torquato (1964 [1587; 1594]): *Discorsi dell’Arte Poetica e del Poema Eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza.

²⁰ Damit ist nicht gemeint, dass die Travestien bzw. ihre Autoren der Seite der *Modernes* zuzurechnen sind, wie dies z. B. Stauder (1993) vertreten hat. Cf. vielmehr Leclerc (2008, 333).

Sekundärliteratur

- Asmuth, Bernhard (1992): „Angemessenheit“, in: Ueding, Gert (ed.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 1: *A–Bib*, Tübingen, Niemeyer, 579–604.
- Bergemann, Lutz et al. (2011): „Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels“, in: Böhme et al. (edd.) (2011), *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München, Fink, 39–56.
- Böhme, Hartmut et al. (edd.) (2011): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München, Fink.
- Borsetto, Luciana (1996): „Virgilio in ‘dilettevole stile giocoso’. Sull’ ‘Eneide travestita’ di Giovan Battista Lalli“, in: id. (ed.): *Tradurre Orazio, Tradurre Virgilio*, Padova, CLEUP, 125–165.
- Curtius, Ernst Robert (¹¹1993 [1948]): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel, Francke.
- Hays, Gregory (2002): „The Pseudo-Fulgentian Super Thebaiden“, in: Miller, John F. et al. (edd.): *Vertis in Usum: Studies in Honor of Edward Courtney*, München, Saur, 200–218.
- Hege, Brigitte (1997): *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den ‚Genealogie deorum gentilium‘. Buch XIV – Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung*, Tübingen, Stauffenburg.
- Hempfer, Klaus W. (1987): *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Steiner.
- Hermans, Theo (2004): „Metaphor and Image in the Discourse on Translation: A Historical Survey“, in: Kittel, Harald et al. (edd.): *Übersetzung: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, vol. 1, Berlin, De Gruyter, 118–128.
- Huss, Bernhard (2007): *Lorenzo de’ Medicis Canzoniere und der Ficinianismus: philosophica facere quae sunt amatoria*, Tübingen, Narr.
- Kleinschmidt, Erich (1979): „Denkformen im geschichtlichen Prozeß. Zum Funktionswandel der Allegorie in der frühen Neuzeit“, in: Haug, Walter (ed.): *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart, Metzler, 388–404.
- Krüger, Klaus (2001): *Das Bild als Schleier des Unbekannten. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München, Fink.
- Küpper, Joachim (2002): *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*, Berlin/New York, De Gruyter.

- Leclerc, Jean (2008): *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France (1643–1661)*, Paris, Champion.
- Meier, Christel (1976): „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10, 1–69.
- Nédelec, Claudine (2004): *Les états et empires du burlesque*, Paris, Champion.
- Nédelec, Claudine/Leclerc, Jean (2013): *Le Burlesque selon les Perrault. Œuvres et critiques*, Paris, Champion.
- Oster, Patricia (2002): *Der Schleier im Text: Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München, Fink.
- Panofsky, Erwin (1960): *Renaissance and Renascences in Western Art*, Copenhagen, Russak.
- Romani, Werther (1966): „Lodovico Castelvetro e il problema del tradurre“, in: *Lettere italiane* 18/2, 152–179.
- Schöpe, Kai (2016): *Disjunktion und Diskrepanz. Italienische und französische Aeneis-Travestien des 17. Jahrhunderts als burleske Antikettransformationen*, Berlin, De Gruyter.
- Stauder, Thomas (1993): *Die literarische Travestie: terminologische Systematik und paradigmatische Analyse*, Frankfurt a. M., Peter Lang.

IV. Unsichtbar durch Zensur

Stefan Serafin

De los que facen pecado de luxuria contra natura – Semantisch-lexikografische (Un-)Sichtbarkeit des sodomita

La historia de los sodomitas fue desde sus comienzos una lucha perdida. Desde su primera aparición tuvieron una mala reputación: pecadores y traidores. Pero su papel en la historia fue muy útil para una rica evolución lingüística, porque su nombre y sus ‚vicios‘ han llegado hasta nuestros días, muchas veces de forma camuflada. Este artículo quiere mostrar la (in-)visibilidad de estas evoluciones en la mayor obra lexicográfica de la península ibérica (el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española) en comparación con tres diccionarios (dos de ellos no académicos) del siglo XXI.

1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit den tabubehafteten Begriffen *sodomita/sodomía* und den euphemistischen Strategien bei ihrer Behandlung in Werken der spanischen Lexikografie. Um einerseits die Kulturgebundenheit von Tabus anhand sprachlicher Entwicklungen sichtbar zu machen und andererseits Strategien der lexikografischen Verschleierung von tabubehafteten Themen darzustellen, wird zunächst darauf eingegangen, wie sich die Begriffe entwickelt haben. Neben dem historischen Aspekt erfolgt die erste thematische Einordnung als lexikalisch-semantische Analyse der ausgewählten Begriffe *sodomita/sodomía*, in der auf ihre Entwicklung eingegangen und so gezeigt wird, welchen Bedeutungsveränderungen sie unterlagen. Die daraus erzielten Ergebnisse werden abschließend mit der lexikografischen Darstellung verglichen, indem am Beispiel der Wörterbücher der *Real Academia Española* (RAE) die lexikografische (Un-)Sichtbarkeit des beschriebenen Bedeutungswandels exemplarisch aufgezeigt wird. Als Vergleich dienen der *Diccionario de uso* (DUE) und der *Diccionario del español actual* (DEA), sodass die semantisch-lexikografischen Analysen Einblicke in die scheinbar objektive Praxis der Wörterbucharstellung eröffnen können, die besonders bei Begriffen aus Tabubereichen zu hinterfragen ist.

2. Sodom und Gomorra

2.1. Ursprung der Begriffe *sodomita/sodomía*

Im Folgenden sei kurz auf den historischen Hintergrund des Begriffs *sodomita* und der daraus abgeleiteten Form *sodomía* verwiesen, ohne den Anspruch auf eine umfassende Darstellung der Begriffsherkunft zu erheben.¹

Der Begriff *sodomita* geht auf die biblische Geschichte von den beiden Städten Sodom und Gomorra zurück. Im Alten Testament (Genesis 19:1–29) wird geschildert, dass zwei Engel zu Besuch in die Stadt Sodom kamen. Dort wurden sie von nur einem Bewohner (Lot) freundlich empfangen und fanden bei ihm Unterkunft. Die anderen Bewohner (die Sodomiten) bedrängten das Haus von Lot, da sie die Engel „erkennen“ wollten. So ist der lateinische Ausdruck *SODOMĪTA* in seiner Urbedeutung ein reines Ethnikon, das etwas über die Herkunft (‘Einwohner Sodoms’) aussagt. Die daraufhin folgende Zerstörung der Stadt wird u. a. mit der Lasterhaftigkeit der Sodomiten begründet.² Diese Beschreibung der Ereignisse in Sodom wird seit jeher in besonders konservativen Kreisen der katholischen Kirche als eine in der Bibel festgehaltene Ablehnung von Homosexualität gesehen, da das in der Übersetzung benutzte lat. Verb *cognoscere* ‘erkennen’ aus ihrer Sicht als Euphemismus für eine ‘fleischliche Verbindung’ anzusehen sei.³ Daraus folgerten sie, dass die Einwohner Sodoms (die Sodomiten) sexuellen Verkehr mit den Gästen gewollt hätten und die anschließende Zerstörung der Stadt eine Bestrafung ebendieses gleichgeschlechtlichen Begehrens dargestellt habe.⁴

Theologen, die nicht den konservativsten Kreisen entstammen, sind inzwischen jedoch der Meinung, dass es in der Erzählung von Sodom eher um die

1 Die Bedeutungen der beiden Begriffe im Spanischen dürfen nicht mit den mittlerweile vorherrschenden des deutschen Sprachraums verwechselt werden.

2 Eine genauere Beschreibung, als dass das Volk „gegen den Herrn“ war, erfolgt allerdings nicht (cf. Carden 2004, 5).

3 Das Übersetzungswort stellt ein genaues Äquivalent zu dem hebräischen Verb im Bibeltext, mit seiner doppelten Bedeutung ‘kennen’ und ‘(geschlechtlich) erkennen’ im Sinne von ‘Geschlechtsverkehr miteinander haben’ dar.

4 Je nach Bibelausgabe wird auch die ‚Tätergruppe‘ unterschiedlich beschrieben: Mal sind es nur die männlichen Einwohner Sodoms, mal das ganze Volk. So z. B. in der Luther-Bibel (1912): „[Es] kamen die Leute der Stadt Sodom und umgaben das ganze Haus, jung und alt, das ganze Volk aus allen Enden“ (Bibel, 1. Mose 19:4). Geht man davon aus, dass es sich um sämtliche Einwohner Sodoms (jung und alt) gehandelt hat, zeigt sich, wie abwegig die erwähnte konservative Interpretation ist.

(fehlende) Gastfreundschaft der Sodomiten gehe und es keinerlei Indizien für eine Interpretation auf sexueller Ebene gebe (cf. Rodríguez González 2007, 106s.).⁵ Ähnlich – und doch mehr auf eine sexuell-kriminelle Ebene bezogen – zitiert Carden (2004, 7) u. a. John Boswell (1980): „[T]he crime should be understood as one of attempted rape of strangers. Something very different to consensual homosexuality.“ Eine (homo-)sexuelle Interpretation ist demnach zwar denkbar, aber im Sinne einer Vergewaltigung, die geahndet werden muss.

Es sei an dieser Stelle noch darauf verwiesen, dass es u. U. auf einen Zufall zurückzuführen ist, dass gerade die Sodomiten als Repräsentanten des Sünders per se ausgewählt wurden, da u. a. in der Bibel selbst eine fast deckungsgleiche Geschichte beschrieben wird. So liest man im Buch Richter (19:23–30) von der Vergewaltigung einer Frau in der Stadt Gibeä. Dieser grausame Akt, der sich über Stunden hinzieht und mit dem Tod des Opfers endet, das auch noch in zwölf Stücke geteilt wird, wirft die Frage auf, warum er scheinbar nicht so beachtenswert war. Es entsteht der Eindruck, dass „[le] fait de violer une femme semble être moins odieux que de violer un homme“ (Himbaza/Schenker/Edart 2007, 21). Diese Vorkommnisse regen jedenfalls keine Begriffsentwicklung an, denn eine Überlieferung von lasterhaften Benjamiten (so die Bezeichnung des Volksstammes, der in Gibeä wohnte) oder einer Sünde namens Gibeämie gibt es nicht.

Abgesehen von den aufgezeigten unterschiedlichen Ansätzen kann festgehalten werden, dass durch eine Art ständige reziproke Evokation die Grenzen fließend und die Verknüpfung von *sodomita* mit ‚gleichgeschlechtlichem Verkehr‘ permanent wurde (siehe Abschnitt 2.5.).

2.2. Kulturspezifisches Tabuverständnis

Rücken bei Analysen Tabubereiche (z. B. (gleichgeschlechtliche) Sexualität) ins Zentrum der Untersuchung, ist es dienlich, sich über Zeit- und Kulturgebundenheit von Tabus Gedanken zu machen. Robert Aldrich (2007, 12) fasst passend zusammen, dass jegliche Beurteilungen, sei es von sexuellen Handlungen oder Begriffen, die gleichgeschlechtliche Liebe bezeichnen, „mit einem *ganz bestimmten Moment* in der Geschichte der abendländischen Sexualität und

5 Siehe hierzu auch Bailey (1955, 5) und McNeill (1977, 45), die für eine Bewertung der Geschehnisse als „inhospitality towards strangers“ eintreten. Himbaza/Schenker/Edart (2007, 26) fügen hinzu, dass die Analyse der Texte zeigt, dass „les expressions hébraïques utilisées [...] peuvent s’appliquer à n’importe quel acte répréhensible et donc aussi à plusieurs contextes“.

einem *spezifischen gesellschaftlichen Blick* auf den Sex zwischen Frauen beziehungsweise zwischen Männern [korrespondieren]“ (Herv. S. S.). So kann z. B. im antiken Griechenland von einer ‚Wertschätzung‘ der Liebe zwischen Männern gesprochen werden. Zu der Zeit galt gleichgeschlechtliche Liebe (oder auch Geschlechtsverkehr im Allgemeinen) nicht nur als reine ‚Bedarfsbehandlung‘, sondern wurde häufig auch in Verbindung mit Glaube, Philosophie oder ähnlichen Werten gebracht. So kann angenommen werden, dass die griechische Mythologie als Spiegel fungierte, auf den Männer ihre sexuellen Wünsche projizierten, denn mit Ausnahme des Kriegsgottes Ares haben sich alle Götter in junge Männer verliebt (cf. Hupperts 2007, 29s.).⁶

Über die genaue Form der Sexualität wird häufig nichts ausgesagt, jedoch ist bekannt, dass Analverkehr in vielen Kulturen ein wichtiger Aspekt der Initiation war. So unterlag die als παιδεραστία ‘Päderastie’ bekannte Beziehung zwischen einem erwachsenen Mann und einem Jungen z. B. keinem Tabudenken.⁷ „[Man] verknüpfte damit die Vorstellung, dass der erwachsene Mann auf diesem Wege seine Kraft an den Jungen weitergab“ (id., 31) und es sich somit um eine Art institutionalisierte Form des gleichgeschlechtlichen Verkehrs handelte.⁸ Das entsprechende Tabudenken ist erst im weiteren Verlauf der Jahrhunderte entstanden und führte dazu, dass der Begriff *pederastia* heutzutage im DRAE u. a. mit „Abuso sexual cometido con niños“ ‘mit Kindern sexuellen Missbrauch treiben’ definiert wird.⁹

2.3. παιδεραστία, *paiderastia* > *sodomía*

Die zuvor beschriebene, in der Antike geduldete päderastische Beziehung zwischen einem erwachsenen Mann und seinem jugendlichen Geliebten geriet nach

6 Beispielhaft hierfür seien die Sagen von Zeus und Ganymed sowie von Apollon und Hyakinthos genannt.

7 Der Begriff παιδεραστής ‘Päderast’ leitet sich aus den Elementen παῖς ‘Knabe’ und εραστής ‘Liebhaber’ ab.

8 Auch sprachliche Zeugnisse verweisen darauf, denn das griechische Verb *lakonizein* referiert mit seiner Bedeutung als ‘es auf spartanische Art machen’ (= Analverkehr mit einem Jungen haben) auf eben diese Praktik, die im straff militärisch organisierten Heer Spartas häufig vertreten war (cf. Hupperts 2007, 31).

9 Im Übergang von der 22. zur 23. Auflage wird die Definition noch erweitert („Inclinación erótica hacia niños“), sodass auch die Neigung mit eingeschlossen wird. Fragwürdig ist die Auffassung des Dudens, der stark bedeutungsverengend definiert und Homosexuelle und Pädophile auf eine Ebene stellt: „Homosexueller mit besonders auf männliche Kinder und Jugendliche gerichtetem Sexualempfinden“ (Duden, s. v.).

dem Fall des Römischen Imperiums ins Visier der Gegner dieser Kombination aus sozialer und sexueller Verbindung. Der zuvor erwähnte „spezifische gesellschaftliche Blick“ wurde besonders im Mittelalter deutlich. Besonders ab dem 13./14. Jh. steigerten sich das Schamgefühl und die Tabuisierung von Sexualität im Allgemeinen. Diese Aversion v. a. gegen gleichgeschlechtliche Handlungen ging zügig in eine Kriminalisierung über.¹⁰ Die tragende Rolle spielte das Christentum, denn angetrieben durch die katholische Kirche kann die spanische Inquisition (ab ca. 1478) als eines der dunkelsten Kapitel in dieser Epoche beschrieben werden. In dieser Zeit wurde die gleichgeschlechtliche Liebe in Spanien v. a. als *pecado* ‘Sünde’ (meist in Kombination als *pecado nefando* ‘schändliche/unaussprechliche Sünde’ oder *pecado contra natura(m)* ‘widernatürliche Sünde’), *perversión* ‘Perversion’, *delito* ‘Verbrechen’ oder *vicio* ‘Unart/Laster’ bezeichnet und behandelt. Neben diesen beschreibenden Begriffen, die keine Neuschöpfungen waren, wurde v. a. eine neue Bezeichnung populär: *sodomía*.

2.4. Entwicklung der Rechtsprechung ab dem 14. Jh.

Die Situation verschärfte sich v. a. im 14. Jh. zunehmend, sodass *sodomía* schließlich – auf Druck der katholischen Kirche – unter Strafe gestellt wurde. Die von Alfons X. in seinen *Siete Partidas* im 13. Jh. ausgearbeitete Rechtsprechung, in der bereits festgelegt worden war, dass alle am Akt der Sodomie beteiligten Personen mit dem Tod zu bestrafen waren, diente den katholischen Königen – Isabella I. und Ferdinand II. – als Vorlage.¹¹ Ein von den *Reyes Católicos* im Jahr 1497 erlassenes Dekret brachte bis auf die Konkretisierung der Todesart keine signifikanten Änderungen. Sie sahen im Feuertod die scheinbar einzige Möglichkeit, das Delikt auszumerzen, und knüpften damit an ein zu jener Zeit weitverbreitetes Bild an: Feuer als *purificador natural*.¹² Im Gegensatz zu anderen Bereichen der Rechtsprechung wurde der Oberschicht in Bezug auf

10 Gleichgeschlechtliche Handlungen beziehen sich hier v. a. auf die (nicht nur) in der Antike und im Mittelalter stärker im Zentrum stehende männliche Homoerotik. Die damalige soziale Stellung der Frau trug u. a. dazu bei, dass ihre Sexualität wenig beachtet und weniger Details überliefert wurden. Für spezifische Informationen zur gleichgeschlechtlichen Liebe zwischen Frauen siehe u. a. die Arbeiten von Montero (1993), Martos Montiel (1996), Snyder (1997) und Gimeno (2005).

11 V. a. die *Reyes Católicos* sahen im Sodomieakt sowohl einen Angriff auf Gott und die Kirche als auch auf die Krone, sodass jeder Fall von Sodomie zugleich als bezeugte Häresie und *crimen laesae majestatis* ‘Majestätsbeleidigung’ galt.

12 Hier lässt sich u. U. eine suggestive Parallele zur Bibel finden, da Sodom und Gomorra ebenfalls durch Feuer (und Schwefel) ‚gereinigt‘ wurden.

Sodomieanschuldigungen kein Sonderrecht zuerkannt und die systematischen Folterpraktiken auch auf Adel und Geistliche ausgeweitet. Vor allem die mit der Zeit vollzogene Öffnung der Begriffe *sodomita/sodomía* für die Bezeichnung unterschiedlichster Verbrechen dehnte den semantischen Gehalt der Begriffe so weit, dass die Termini gewissermaßen als eine Art Ausdruckshülle recht beliebig mit negativen Inhalten gefüllt werden konnten. So war es möglich, alles, was im weitesten Sinne als *pecado* oder *delito* definiert wurde, mit *sodomía* zu benennen. Im 16. und 17. Jh. wurde sie zur abscheulichsten Sünde par excellence erklärt und als *el pecado* betitelt.

2.5. *Sodomita* – Bedeutungswandel

Der Terminus *sodomita* unterliegt durch zuvor beschriebene Wertungen folgendem Assoziationsschema:¹³

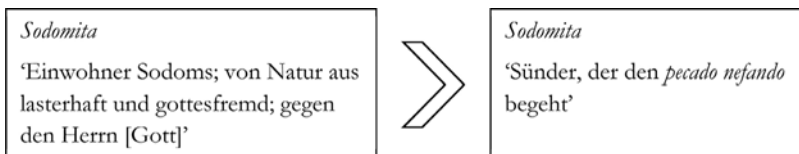


Abb. 1: Assoziationsschema zum *sodomita*

Anstelle einer allgemeinen wird eine subjektive, wertende Eigenschaft ausgedrückt.¹⁴ Das Wort an sich ist jedoch nicht ‚schlechter‘, da es zwar die moralische Kategorie einer Sprachgemeinschaft ausdrücken kann, es selbst jedoch dieser moralischen Kategorie nicht unterworfen ist. „Ein Wort ist nur ein Zeichen, daß [sic] keinem inneren Zwang der Sprache zur Verschlechterung unterliegt“ (Blank 1997, 335).¹⁵ Im Falle des Begriffs *sodomita* liegt ein klassischer Teilbereich des axiologischen Bedeutungswandels vor. Dieser betrifft den ausschließlich pejorativen Wandel von Namen fremder Völker oder Stämme, deren

13 Dieses Schema und alle folgenden sind eigene Darstellungen.

14 Zur hier angeschnittenen Thematik des axiologischen Bedeutungswandels siehe u. a. Ullmann (²1964) und als Neuklassifikation Blank (1997).

15 Siehe hierzu bereits Bréal (1897, 109s.): „C'est l'erreur qu'on peut résumer sous le nom de *tendances des mots*. Rien, au fond, n'est plus chimérique. Comment les mots auraient-ils des tendances ? [...] La prétendue tendance péjorative est l'effet d'une disposition très humaine qui nous porte à voiler, à atténuer, à déguiser les idées fâcheuses, blessantes ou repoussantes“ (Herv. i. O.).

Volksname „dabei metonymisch die Bedeutung einer Eigenschaft [annimmt], die typischerweise mit dieser Gruppe verbunden wird“ (ibid.).

Durch eine Kontiguitätsrelation zwischen den Designaten kann der Zeichen-
ausdruck (ZA) auf ein weiteres Designatum angewendet werden:

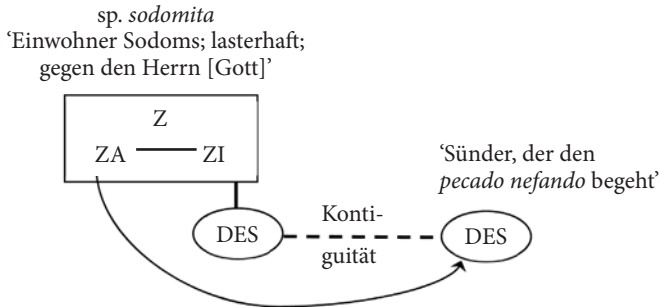


Abb. 2: *Assoziation/Innovation*¹⁶

Durch Usualisierung kommt es schließlich zur Lexikalisierung der neuen Bedeutung ‘Sünder, der den *pecado nefando* begeht’:

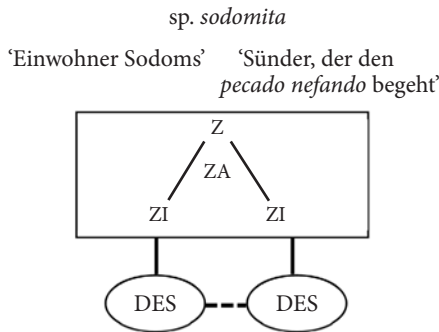


Abb. 3: *Lexikalisierung der neuen Bedeutung* ‘Sünder, der den *pecado nefando* begeht’

Die Ausgangsbedeutung kann bei diesem Prozess bestehen bleiben, verblassen oder ganz wegfallen. Im vorliegenden Fall ist davon auszugehen, dass im Laufe der Zeit die Ausgangsbedeutung für die meisten Sprecher immer unsichtbarer wurde.

¹⁶ Z = Zeichen, ZA = Zeichenausdruck, ZI = Zeicheninhalt, DES = Designatum. In Anlehnung an die Blanksche Terminologie und grafische Darstellung (1997).

3. *Sodomita/Sodomía* in der spanischen Lexikografie

3.1. Der *Diccionario de la lengua der Real Academia Española* (RAE)

Nachdem die Begriffe aus lexikalisch-semantischer Perspektive analysiert wurden, wird nun auf lexikografischer Ebene an die Bedeutungsentwicklungen angeknüpft, um Beobachtungen über ‚Bedeutungswandel‘ und (Un-)Sichtbarmachung in spanischen Wörterbüchern anzustellen. Für den ersten Teil wurden alle bisher publizierten Wörterbücher der RAE von der ersten Ausgabe des *Diccionario de autoridades* (DA) bis zur 23. Ausgabe des *Diccionario de la Real Academia* (DRAE) untersucht.¹⁷

Beim *sodomita* lässt sich auch lexikografisch die bereits erwähnte Unsichtbarkeit der ursprünglich ethnischen Eigenschaft bezeugen: Ab der ersten Auflage 1739 findet sich im *Diccionario de autoridades* die Definition „La persona que comete sodomía“. Erst 154 Jahre später, in der zwölften Auflage (1884) wird neben dieser Definition für den Leser die ursprüngliche Bedeutung als Ethnikon sichtbar: „Natural de Sodoma“ und „Pertenciente á esta antigua ciudad de Palestina“ (DRAE ¹²1884, s. v.). Diese Beschreibung bleibt inhaltlich bis zur 22. Auflage (2001) unverändert. In der neusten Auflage wird das Verb *cometer* durch *practicar* ersetzt. Diese Änderung kann als Aufwertung gesehen werden, da nun die negativen Konnotationen von *cometer*, wie z. B. „Caer, incurrir en una culpa, yerro, falta, etc.“ (DRAE ²³2014, s. v.), wegfallen.

Untrennbar mit *sodomita* verbunden ist der Begriff *sodomía*. Denn auch wenn Sodomie eher in den Bereich des Unsagbaren fällt und z. B. als *pecado contra natura(m)* oder *pecado nefando* umschrieben wird, bleibt die Bezeichnung erhalten. Das Lemma erschien ebenfalls im ersten Wörterbuch der RAE im Jahre 1739. Im DA wird es definiert als „Concúbito entre personas de un mismo sexo, ò en vaso indebido“. Es handelt sich zunächst um eine recht weitgreifende Definition, die keine Einschränkungen in Bezug auf das Geschlecht vornimmt. So sind sowohl eine Frau-Frau- als auch eine Mann-Mann-Konstellation denkbar. Eine Besonderheit ist der Zusatz „ò en vaso indebido“ ‘oder ins

17 Die Konsultation der mehr als 20 Wörterbücher erfolgte teils händisch, teils mit Hilfe des *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE). Ab 1780 bestand das Wörterbuch nur noch aus einem Band und trug den gekürzten Titel *Diccionario de la lengua castellana*. Es zählt als die erste ‚allgemeine‘ Ausgabe des Akademiewörterbuchs (ohne *autoridades*), dessen weitere Ausgaben v. a. als *Diccionario de la Real Academia* (DRAE) bekannt sind. Ab der 15. Ausgabe (1925) wurde der DRAE offiziell mit *Diccionario de la lengua española* betitelt.

unrechtmäßige Gefäß'. Er wurde bis zur achten Ausgabe (1837) beibehalten und ist als euphemistische Ausdrucksweise anzusehen, um einen verpönten Begriff, in diesem Fall vermutlich Anus, in der Unsichtbarkeit zu belassen.

Eine Erklärung hierzu findet sich bereits mehr als 200 Jahre vor o. g. Eintrag des DA. Im Jahre 1531 lässt sich eine ähnliche, aber nicht euphemistische Ausdrucksweise bei Francisco de Osuna – einem Pater des *Orden de San Francisco* – nachweisen. In seinem Buch *Norte de los Estados* (De Osuna 1531), einem Art Lebensregelwerk für Christen, schrieb er: „quiere hacer aquí mención del pecado que cometen los moros, conociendo sus mujeres por el vaso del estiércol“.¹⁸ De Osuna lieferte hier gleich mehrere interessante Ansätze. Neben der Behauptung, dass nur „moros“ – also die in Spanien lebenden Muslime – diese Sünde begingen, benutzte er auch das Verb *conocer* im Sinne von ‘tener relaciones sexuales con alguien’. Der von ihm angeführte „vaso del estiércol“ entspricht dem zuvor erwähnten Ausdruck *vaso indebido* aus dem Jahre 1739.¹⁹ *Estiércol* geht auf den lat. Terminus *STERCUS* ‘Kot, Mist, Dünger’ zurück. Somit lässt *vaso del estiércol* den Inhalt deutlich sichtbar werden, während *vaso indebido* aufgrund seines euphemistischen Charakters dem Leser opak bleibt.²⁰

Bis zur achten Auflage (1837) werden keine inhaltlichen Veränderungen vorgenommen. Erst in der folgenden neunten (1843) erfährt der Eintrag eine interessante Überarbeitung. Erstmals wird die bereits beschriebene religiöse Bewertung sichtbar: „Concúbito entre personas de un mismo sexo, ó contra el orden natural“ (DRAE 91843, s. v. Herv. S. S.). Diese Beurteilung als Widernatürlichkeit wurde bis zum Ende des 20. Jh.s beibehalten. In der 19. Ausgabe (1970) erfährt der Eintrag eine erneute Überarbeitung: Durch die bedeutungsverengende Definition als „Concúbito *entre varones* o contra el orden natural“ (Herv. S. S.) schließt die RAE die gleichgeschlechtliche Liebe unter Frauen aus und macht sie lexikografisch unsichtbar:

18 Die Ausführungen stammen von einer Karteikarte aus dem *Fichero general* der RAE (s. v. *sodomía*) und wurden in die aktuelle Grafie übertragen.

19 Auf weitere interessante Aussagen Osunas, z. B. über die Besserstellung (und damit geringere Sündhaftigkeit) von Mord und Inzest gegenüber Analverkehr, kann an dieser Stelle leider nicht weiter eingegangen werden.

20 In Anlehnung an Reutner (2009) kann die Formulierung als historischer Euphemismus kategorisiert werden.

sodomía. (De *Sodoma*, antigua ciudad de Palestina, donde se practicaba todo género de vicios torpes.) f. Concúbito entre varones o contra el orden natural.

Abb. 4: Lemma sodomía (DRAE ¹⁹1970)

Erst drei Ausgaben und knapp 30 Jahre später entfällt diese Einschränkung. Der Eintrag erscheint komplett überarbeitet und enthält nur noch eine Bedeutungsangabe: „Práctica del coito anal“ (DRAE ²²2001, s.v.). Diese Definition ist sowohl generalisierend als auch spezifizierend. Sie gibt keine Einschränkungen in Bezug auf das Geschlecht vor (weder *dos personas del mismo sexo* noch *varones*), legt jedoch genau fest, um welchen Akt es sich handelt: „coito anal“. *Coito* ersetzt hierbei synonymisch den zuvor gebräuchlichen Begriff *concúbito*. Ob die RAE mit dieser Definition, die in der aktuellsten Auflage (²³2014) unverändert beibehalten wurde, eine Frau-Frau-Verbindung weiterhin ausklammert und nur auf eine gleichgeschlechtliche Beziehung unter Männern referiert, kann hier nicht geklärt werden.²¹ Interessant ist jedoch, dass weiterhin auch eine Mann-Frau-Konstellation infrage kommt, sodass die Ausübung von Analverkehr im Allgemeinen die Bezeichnung *sodomía* trägt, ohne speziell auf gleichgeschlechtlichen Verkehr zu referieren.

Neben den beiden bereits erläuterten Begriffen, taucht in der vierten Ausgabe (1803) zum ersten Mal das durch suffigale Derivation entstandene Adjektiv *sodomítico* auf.²² Diese lexikografische Sichtbarwerdung des Derivats ist Zeugnis für eine vorangegangene lexikalische Innovation. Die Erstdefinition als „Lo perteneciente a la sodomía“ ist bis zur aktuellsten Auflage mit nur geringen Veränderungen beibehalten worden: „Perteneiente o relativo a la sodomía“ (DRAE ²³2014).

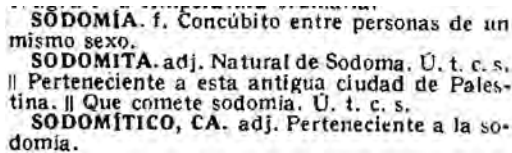
21 *Coito* bezieht sich klassischerweise zunächst auf eine Verbindung zwischen Mann und Frau. Seit der 21. Auflage (1992) fällt diese präzisierende Ausführung jedoch weg und der Begriff wird mit „Cópula sexual“ definiert. Somit bleibt der mögliche Personenkreis der „Práctica del coito anal“ lexikografisch unsichtbar.

22 Gleichzeitig erscheint auch die Form *sodomético*. Diese Form stellt eine grafische Variante von *sodomítico* dar und wird bei ihrer ersten (und einzigen) Erscheinung im DRAE bereits als *anticuado* markiert und mit „Lo mismo que sodomítico“ definiert.

3.2. Der *Diccionario manual e ilustrado* (DMI)

In diesem Abschnitt soll kurz auf einige Auffälligkeiten im Vergleich des DRAE mit dem DMI eingegangen werden. In den Jahren 1927 bis 1989 wurden insgesamt vier Ausgaben des DMI von der RAE publiziert.²³ Das DMI sollte „un resumen y, a la vez, un suplemento“ und damit inhaltlich sehr nah am DRAE sein, mit Ausschluss von Archaismen und ungebräuchlichen Wörtern. Weiterhin ist es – wie der Name schon andeutet – in Teilen illustriert.

In allen Ausgaben des DMI sind die Einträge zu *sodomita*, *sodomía* und *sodomítico* enthalten und mit denen der vorangegangenen und der folgenden Ausgabe des DRAE fast identisch, unterscheiden sich aber in einem wichtigen Detail.



SODOMÍA. f. Concubito entre personas de un mismo sexo.
SODOMITA. adj. Natural de Sodoma. U. t. c. s.
 || Perteneiente a esta antigua ciudad de Palestina. || Que comete sodomía. U. t. c. s.
SODOMÍTICO, CA. adj. Perteneiente a la sodomía.

Abb. 5: Lemmata sodomía, sodomita, sodomítico (DMI 1927–1989)

Diese nennenswerte Abweichung ist das Unsichtbarbleiben des zuvor erläuterten Zusatzes „o contra el orden natural“ beim Lemma *sodomía*. Er taucht in keiner der vier Ausgaben des DMI auf. Somit gibt die RAE einige Jahrzehnte parallel zwei Wörterbücher heraus, die identische Lemmata unterschiedlich definieren. Der DRAE enthält stets den Zusatz „o contra el orden natural“ (bis ²⁰1992) und definierte in den Jahren 1970 bis 1992 bedeutungsverengend „Concubito entre varones“. Auch wenn es sich äußerlich nur um einen kleinen Unterschied handelt, ist die Diskrepanz auf inhaltlicher Ebene umso deutlicher. Diese Unterschiede innerhalb derselben Organisation, aber mit Aufteilung der Zuständigkeiten, zeugen davon, dass es sich bei einem Wörterbuch nur um eine scheinbar objektive Darstellung von Wortschatz handelt, die durch ihre Ersteller geprägt ist.

²³ 1927, ²1950, ³1985, ⁴1989.

3.3. Der *Diccionario de uso del español* (DUE) und der *Diccionario del español actual* (DEA)

Als Vergleich zu den lexikografischen Werken der RAE wird im Folgenden kurz auf den DUE (1966/1967, ²1998, ³2007) und den DEA (1999, ²2001) eingegangen. Sie gelten als die umfangreichsten lexikografischen Projekte der iberischen Halbinsel im 20. Jh.²⁴

Der DUE definiert in seiner ersten Auflage *sodomía* als „Relación libidinosa entre personas del mismo sexo, o contraria en cualquier forma a la naturaleza“ und steht mit der noch leicht verhüllenden Abschlussformulierung zunächst noch in einer Linie mit dem DRAE. In der zweiten Auflage (1998) liegt der DUE mit seiner Neudefinition als „Coito anal“ drei Jahre vor der sehr ähnlichen Anpassung im DRAE. Auch im DUE bleibt eine Frau-Frau-Konstellation theoretisch denkbar, da *coito* unspezifisch bleibt. Die dritte Auflage bleibt unverändert. *Sodomítico* wird in allen drei Auflagen mit der einfach gehaltenen Definition „De [la] sodomía“ aufgeführt.

Im DEA finden sich im Gegensatz zum DRAE und DUE keine verschleiernenden Formulierungen in Bezug auf widernatürliches Verhalten. Jedoch schließt er in beiden Auflagen (1999, ²2001) mit der Definition „Relación anal de un hombre con otro hombre o con una mujer“ eine gleichgeschlechtliche Verbindungen zwischen zwei Frauen aus. Beim Eintrag *sodomítico* orientiert sich der DEA am DUE und definiert ebenfalls „De (la) sodomía“.

Weitere Derivate, wie das Verb *sodomizar* und das Substantiv *sodomización*, werden sowohl vom DUE (1998 bzw. 2007) als auch vom DEA (beide 1999) aufgenommen. Im DRAE erscheint *sodomizar* ab der 23. Auflage (2014) und *sodomización* gar nicht.²⁵

4. Fazit

Die Entwicklung des Begriffs *sodomía* beginnt mit dem Ausdruck *sodomita*, der in seiner ursprünglichen Bedeutung lediglich eine ethnische Zugehörigkeit bezeichnete. Die Analyse hat gezeigt, dass diese Wortbedeutung im DRAE jedoch zunächst unsichtbar blieb. Erst ab dem Jahre 1884 wurde sie aufgenommen. Bis zum Jahre 2014 – also während eines Zeitraums von 275 Jahren (1739–2014) –

24 V. a. der DEA ist in seiner Herangehensweise durch eine bewusste Abgrenzung vom „academicocentrismo“ (Seco ²2003, 401) gekennzeichnet.

25 Ein erster Beleg für den Gebrauch von *sodomizar* findet sich bereits im Jahre 1604 im *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* von Juan Palet.

wurden die Lemmata *sodomía* und *sodomita* in 25 Ausgaben des DRAE aufgeführt. Aufgrund des negativen Bildes ('lasterhaft, gegen den Herrn'), das über den Sodomiten vorherrschte, entwickelte sich im Laufe der Zeit der Begriff *sodomía*, um dem ‚Tun‘ des Sodomiten auch einen Namen geben zu können.

Der Annahme folgend, dass nur von Bedeutungswandel gesprochen werden kann, wenn Kontinuität auf morphologischer und Diskontinuität auf semantischer Ebene vorliegt (cf. Blank 1997), kann man die Entwicklung der Begriffe im DRAE v. a. als einen innovativen lexikografischen Bedeutungswandel auffassen. Die morphologische Ebene, die Form der Lemmata, bleibt stets gleich, nur die gegebenen Definitionen weisen Veränderungen auf. So könnte man bezüglich des Lemmas *sodomita* im DRAE beim Übergang der Ausgabe von 1869 zu der des Jahres 1884 vom Hinzutreten einer neuen Bedeutung sprechen. Wie gezeigt wurde, handelt es sich allerdings nur um die lexikografische Sichtbarmachung der ursprünglichen Bedeutung ('Einwohner Sodoms'). Die in den Wörterbüchern zunächst dominierende sexuelle Definition, die auch nach 1884 noch erhalten bleibt, stellt weiterhin eine verschleierte lexikografische Angabe dar. Nach der Neuerung im Jahre 1884 werden keine weiteren Änderungen der Bedeutungsdefinition sichtbar.

Die Definition des Lemmas *sodomía* unterliegt bis zum Jahre 1992 eher unterschweligen Veränderungen. Hier kann also nicht direkt von lexikografisch sichtbar gemachtem, innovativem oder reduktivem Bedeutungswandel gesprochen werden, wohl aber von einer gewissen Nuancen- bzw. Schwerpunktverschiebung. Hiermit gemeint ist die Entwicklung von „Concúbito entre personas del mismo sexo“ zu „Concúbito entre varones“ im Jahre 1970. Es handelt sich um eine Verengung bzw. Spezialisierung, da die zuvor in die Definition eingeschlossene Verbindung Frau-Frau mit der neuen Definition unsichtbar bzw. ausgeschlossen wird. Denkbar ist hier eine zwischenzeitliche Sichtbarmachung einer Prototypenverschiebung.²⁶ Gerade durch die 1960er und 1970er Jahre, in denen *el movimiento gay* der politischen Bewegung der Homosexuellen einen Aufschwung in Sachen Akzeptanz und Bekanntheit brachte, ist v. a. der Mann zum Prototypen der *persona que comete sodomía* geworden. Diese Spezialisierung bleibt lexikografisch jedoch nicht lange erhalten, da der DRAE des Jahres 2001 die Formulierung vollständig ändert. Der „Concúbito entre varones o con-

26 Nach Blank (1997, 385): „Der Prototyp als bester Vertreter der Kategorie <ist> gewissermaßen die Kategorie.“ Durch eine starke Fixierung der Sprecher auf den Prototypen kann eine Bedeutungsverengung ausgelöst werden. Die Prototypikalität ist jedoch nicht Ursache eines Bedeutungswandels, sondern sie beeinflusst, welche Konzepte assoziativ miteinander verbunden werden (cf. id., 388).

tra el orden natural“ wird zur „Práctica del coito anal“. Diese Definition könnte wiederum als Kombination von Verengung und Erweiterung – also (Un-)Sichtbarmachung – angesehen werden, da die Handlung an sich konkretisiert wird, der Personenkreis jedoch ohne weitere Angaben geöffnet wird. Rodríguez González (2007, 108) bezeichnet diese neue Form der Definition als „significado más técnico y usual“, die theoretisch bzw. rein äußerlich gar nichts mit Homosexualität zu tun hat, jedoch meist in diesem Zusammenhang gesehen wird. Im alltäglichen Sprachgebrauch in Spanien werden die Begriffe *sodomía* und *sodomita* heutzutage nicht mehr gebraucht: „El uso pertenece hoy sobre todo al registro escrito y a un estilo formal o literario“ (ibid.).

Der Vergleich mit dem DMI hat gezeigt, dass lexikografische (Un-)Sichtbarmachung sogar innerhalb derselben Organisation vorkommt und somit auch an entscheidenden Stellen Unterschiede bei Wörterbüchern aus derselben Schmelde auftreten können. Die Entwicklung von euphemistisch verhüllenden über nur noch leicht verschleiende bis hin zu klaren Definitionen lässt sich nicht nur im DRAE feststellen. Der DUE zeigte zunächst eine der Akademie ähnliche Sichtweise (Widernatürlichkeit), präsentierte dann aber zu einem früheren Zeitpunkt die neutralere (sehr technische) Definition. Der DEA hält die größte definitorische Distanz zum DRAE, auch wenn dies bedeutet, dass die gleichgeschlechtliche Verbindung zweier Frauen kategorisch ausgeschlossen wird. Gerade in Bezug auf die Ableitungen *sodomizar* und *sodomización* zeigen der DUE und der DEA eine offenere Haltung.

Bibliografie

Wörterbücher und Datenbanken

DEA = Seco, Manuel/Andrés, Olimpia/Ramos, Gabino (1999, ²2001): *Diccionario del español actual*, Madrid, Santillana.

DMI = Real Academia Española (1927, ¹1950, ³1985, ⁴1989): *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, Madrid, Espasa.

DRAE = Real Academia Española (²²2001, ²³2014): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa.

DUE = Moliner, María (1966/67, ²1998, ³2007): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.

DUDEN (2015): *Duden online*, <http://www.duden.de> [10.08.2015].

NTLLE (2015): *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> [15.01.2016].

Real Academia Española (s. a.): *Fichero general*, <http://web.frl.es/fichero.html> [01.11.2015].

Sekundärliteratur

Aldrich, Robert (ed.) (2007): *Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität*, Hamburg, Murmann.

Aldrich, Robert (2007): „Die Geschichte der Homosexualität“, in: id. (ed.): *Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität*, Hamburg, Murmann, 7–27.

Bailey, Derrick Sherwin (1955): *Homosexuality and the Western Christian Tradition*, London, Longmans, Green & Co.

Bibel (2015): *Luther-Bibel 1912*, <http://www.bibel-online.net> [29.07.2015].

Blank, Andreas (1997): *Prinzipien des lexikalischen Bedeutungswandels am Beispiel der romanischen Sprachen*, Tübingen, Niemeyer.

Boswell, John (1980): *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago/London, University of Chicago Press.

Bréal, Michel (1897): *Essai de sémantique. Sciences des significations*, Paris, Hachette.

Carden, Michael (2004): *Sodomy. A History of a Christian Biblical Myth*, London/Oakville, Equinox.

Gimeno, Beatriz (2005): *Historia y análisis político del lesbianismo. La liberación de una generación*, Barcelona, Gidesa.

Himbaza, Innocent/Schenker, Adrien/Edart, Jean-Baptiste (2007): *Clarifications sur l'homosexualité dans la Bible*, Paris, Cerf.

Hupperts, Charles (2007): „Homosexualität in der Antike“, in: Aldrich, Robert (ed.): *Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität*, Hamburg, Murmann, 29–55.

Martos Montiel, Juan Francisco (1996): *Desde Lesbos con Amor: Homosexualidad femenina en la antigüedad*, Madrid, Clásicas.

McNeill, John (1977): *The Church and the Homosexual*, London/Darton, Longman & Todd.

Montero, Rosa (1993): „El misterio del deseo: Así son y así viven las lesbianas en España“, in: *El País Semanal* 141, 84–94.

- Palet, Juan (1604): *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* [...], Paris, Matthieu Guillemot.
- Reutner, Ursula (2009): *Sprache und Tabu. Interpretationen zu französischen und italienischen Euphemismen*, Tübingen, Niemeyer.
- Rodríguez González, Félix (2007): „Estereotipos y términos de caracterización homosexual“, in: id. (ed.): *Cultura, homosexualidad y homofobia*, vol. 1, *Perspectivas gays*, Barcelona, Laertes, 105–133.
- Seco, Manuel (2003): *Estudios de lexicografía española*, Madrid, Gredos.
- Snyder, Jan McIntosh (1997): *Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho*, New York, Columbia University Press.
- Ullmann, Stephen (1964): *Semantics. An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, Blackwell.

Emanuele Ventura

Übersetzungsstrategien in den italienischen Versionen des Aristophanes: Euphemismen, Zensur und Verschwinden der *vis comica*

Le traduzioni delle commedie di Aristofane sono state, fino al Novecento, oggetto di censure e moralismi che hanno profondamente influenzato, in tutta l'Europa, la ricezione del poeta greco, rendendo spesso invisibile la lingua dei testi originali. Si osserva, qui da vicino, l'atteggiamento dei principali traduttori italiani, antichi e contemporanei, analizzando in particolare la resa dei termini „scomodi“, appartenenti al lessico sessuale e scatologico, e per questo frequentemente tabuizzati.

1. Die Schwierigkeiten des Übersetzens¹

Die Übersetzungsexperimente mit der griechischen Literatur stellen ein wesentliches Kapitel der sprachlichen und literarischen Geschichte des Italienischen vom 16. bis zum Ende des 19. Jh.s dar. In diesem Zeitraum haben die Aristophanes-Übersetzungen im Vergleich zu denen der anderen großen Autoren der Klassik nur eine geringe Rolle gespielt: Die Geschichte der Aristophanes-Übersetzungen ist nämlich bis zum Anfang des 20. Jh.s auf wenige und in manchen Fällen misslungene Versuche beschränkt.

Nach der ersten nicht sehr erfolgreichen Übersetzung des gesamten Werkes von Aristophanes durch die Rositini-Brüder (1545) wurden Übersetzungen im Laufe des 18. und 19. Jh.s nur sporadisch verfasst: M. Giacomelli übersetzte vier Komödien, die in Kürze erstmals veröffentlicht werden (cf. Sonnino, 2012), M. Carmeli übersetzte den *Plutos* (1751), G. B. Terucci den *Plutos* (1751) und die *Wolken* (1754), V. Alfieri die *Frösche* (1804). Mitte des 19. Jh.s wurde das gesamte Werk des Aristophanes von C. Di Bagnolo (1850–1851) und D. Capellina (1852–1853) übersetzt (der Erste war ein Amateurdichter, der Zweite ein Professor für Gräzistik in Turin). Eine Wende im Übersetzungsansatz fand erst 1911 dank der vorbildlichen Übersetzung² des Philologen E. Romagnoli statt.

1 Ich bin Christoph Gross sehr dankbar für die Lektüre und die nützlichen Bemerkungen.

2 Nach Pasquali (1986, 739) ist die Übersetzung von Romagnoli „un capolavoro“: Seine Sprache ist „letteraria nel fondo ma venata riccamente di elementi popolari, talora si oserebbe dire dialettali, romaneschi“.

In den vorherigen Übersetzungen wurde das Gesamtwerk des Aristophanes v. a. wegen seiner bisweilen obszönen Sprache immer gering geschätzt und meistens zensiert (cf. Kap. 2): Aufgrund dieser negativen und voreingenommenen Beurteilung gerieten seine Werke fast in Vergessenheit. Daneben gibt es v. a. drei grundlegende Eigenschaften der Werke des Aristophanes, die seit jeher eine große Herausforderung für die Übersetzer dargestellt haben (cf. Holtermann 2004, 294–300):

1) die Sprache, die zahllose Wortspiele und Wortneuschöpfungen darbietet; damit verbunden ist die außerordentliche Registervielfalt des aristophanischen Stiles, seine „stilistische Variationsbreite mit zahlreichen Sprüngen vom Erhabenen-Pathetischen bis zum Vulgär-Derben“ (id., 295). J. G. Droysen (1835–1838, V) hat seine berühmte und noch heute kanonische Übersetzung des Aristophanes durch die folgenden Worte eingeleitet:

Unter allen Schriftstellern des Griechischen Altertums dürfte keiner zum Übersetzen minder geeignet sein, als Aristophanes; mit leichter Mühe ließe sich ein Katalog von Hindernissen entwerfen, die auch den rüstigsten Dollmetsch abzuschrecken im Stände wären.

2) Die Anspielungen auf damalige Ereignisse der Tagespolitik und auf historische Personen, die dem modernen Leser wenig oder gar nicht bekannt sind.

3) Die *αἰσχρολογία* (*Aischrologie*, wörtlich ‘schmutzige Rede’), d. h. die obszöne und derbe Ausdrucksweise, die in allen Komödien des Aristophanes vorkommt.

2. Die Behandlung der *Aischrologie*

Besonders den letzten Punkt möchte ich in diesem Beitrag näher betrachten: Die sprachlichen Obszönitäten wurden in den Übersetzungen sehr oft durch Abschwächung und Unterdrückung formuliert. Im Gegensatz zur Kommentierung von schwierigen Stellen, die manchmal eher eine Notwendigkeit ist, stellt dieser Ansatz eine freiwillige Übersetzungsoption und Selbstzensur dar. Die Übersetzungen des Aristophanes waren nämlich noch bis ins 20. Jh. Gegenstand von Prüderie und ungeeigneten Moralismen. Dies hat dazu geführt, dass der Stil des Aristophanes in den italienischen Übersetzungen nicht mehr erkennbar ist. In ganz Europa kann man diese Tendenz beobachten (cf. Dover 1980): Bezüglich des Deutschen schrieb Droysen (1835–1838, VI):

Der Athener liebt es, von schmutzigen Dingen reden zu hören, ja sie selbst leibhaftig zu sehen; die Zote ist sein Labsal, und je toller und frecher sie der Komiker bringt, desto gewisser ist er des Beifalls [...]. Nach unserer Weise ist dies *ekelhaft* und *schmöde*; und

doch sind das in Aristophanes Dichterkrantz die Blumen, die der Athener am liebsten roch. *Was soll ein ehrlicher Übersetzer thun? Der beste Ausweg wäre, so üble Dinge gar nicht zu übersetzen.*³

Aufgrund der oft tabuisierenden Behandlung der *Aischrologie* muss deshalb geprüft werden, wie der ursprüngliche Text in den italienischen Übersetzungen eine starke Abmilderung, um nicht zu sagen eine totale Verdrehung erfahren hat.

Die *Aischrologie* war auch für die Griechen keine natürliche Tatsache: Sie war eine Übertretung des strengen Kanons des Dekorums (εὐπρέπεια, *euprépeia*, cf. Degani 1987, 35). Die Aufführungen stellten eine der wenigen öffentlichen Gelegenheiten dar, in der diese Dekorumsregeln vorübergehend nicht berücksichtigt wurden, wie in einer karnevalesken Freiheit, in der fast alles erlaubt war (Rösler 1993). Die Griechen sprachen von παρρησία (*parrēsia*), wörtlich 'die Möglichkeit, alles zu sagen', die die Beleidigung und den persönlichen Angriff (ιαμβική ιδέα, *iambikē idèa*) v. a. gegen Politiker sowie die Verwendung von obszöner Sprache umfasste. Darüber hinaus ist die *Aischrologie* nicht nur das grundlegende Mittel, um Beifall zu erhalten: Die *Aischrologie*, die manchmal zu Unrecht nur als eine nebensächliche Komponente der Komödie betrachtet wurde, übernimmt im Drama drei wesentlichen Aufgaben (cf. Degani 1987, 40s.):

- a) Die wichtigste ist eine ‚negative‘ *Aischrologie*: Sie dient dem Dichter dazu, Politiker und Korrupte zu beleidigen und lächerlich zu machen.
- b) Daneben gibt es eine ‚positive‘ *Aischrologie*: Sie preist die in der antiken Komödie wiederkehrenden Themen Frieden und Fruchtbarkeit an.
- c) Drittens ist die *Aischrologie* grundlegend, um die Figuren in Verbindung mit ihrem Aussehen am besten zu charakterisieren: Die Schauspieler trugen groteske Masken und einen riesigen Lederphallus an der Leiste. Die obszöne und sexuelle Obsession der Figuren manifestierte sich deshalb schon in den Kostümen.

Aus all diesen Gründen ist die *Aischrologie* ein unersetzliches Fundament der griechischen Komödie und ihre Zensur oder ihre Verschleierung entspricht geradezu einem Verrat an der innersten Natur der Komödie.⁴

3 Sämtliche Kursivierungen stammen vom Autor dieses Beitrags.

4 Cf. das Urteil eines anonymen Rezensenten über eine im 19. Jh. von Hieronymus Müller angefertigte Übersetzung: „Klassiker wie Aristophanes wollen in ihrer Totalität dargestellt und erkannt seyn; sie sind keine Lectüre für Kinder und Weiber, und können denselben auch fern gehalten werden“ (Müller zit. nach Holtermann 2004, 296s.).

Die *Aischrologie* beruht im Grunde auf der Sexualität und der Skatologie, d. h. der Vorliebe für Ausdrücke, die mit Exkrementen zu tun haben, und zeigt sich auf zwei verschiedene Weisen: Sie kann ganz derb und explizit sein, mit Wörtern der vulgärsten und niedrigsten Sprache; sie kann aber auch komplexer sein und durch Metaphern, Wortspiele, sprachliche Virtuositäten ausgedrückt werden.

Ich möchte einige Beispiele für die Behandlung dieser zwei Typen vorstellen. Es tauchen vier Übersetzungsstrategien auf:

- a) eine vulgäre Übersetzung,
- b) eine neutrale oder nicht vulgäre Übersetzung,
- c) eine euphemistische oder anspielende Übersetzung (v. a. mit Metaphern, aber auch Metonymien, Synekdochen, Umschreibungen etc.),
- d) eine zensierende Übersetzung (v. a. durch Umformulierungen oder Auslassungen, die die ursprünglich derben Stellen vollkommen verschleiern).

2.1. Explizite *Aischrologie*

Bezüglich der expliziten *Aischrologie* habe ich eine Reihe von Stichproben gesammelt, die auf die Komödien *Weibervolksversammlung*, *Die Frösche* und *Plutus* beschränkt ist. Als Prüfstein habe ich das heutzutage jeweils im Italienischen und Deutschen meistbenutzte Wörterbuch verwendet: GI (= Montanari ³2013) sowie Pape (³1914). Für jedes Stichwort wird in runden Klammern präzisiert, ob es sich um eine vulgäre (= v.), neutrale (= n.), euphemistische (= e.) oder zensierende (= z.) Übersetzung handelt. Die in den aufgeführten Tabellen aufgelisteten Stichwörter stellen fast die Gesamtheit der Vulgarismen dar, die man in den drei ausgewerteten Komödien auffindet: Im Besonderen weisen alle ausgewählten Stichwörter einen direkten Bezug zur Sexualität, zur Skatologie und zur verbalen Beleidigung auf. Sie sind deshalb sehr bemerkenswert in der Perspektive der vorgeschlagenen Analyse. Man beachte außerdem, dass es auch in beiden Wörterbüchern (GI und Pape) die Tendenz gibt, obszöne Lexeme euphemistisch darzustellen:⁵

5 Es geht um ein typisches Phänomen der traditionellen Lexikographie: cf. Schweickard (1997).

| | | | | |
|------------------------------|--|---|---|--|
| GRIECHISCH | κόπρος (<i>kópros</i> , V. 360) | προκτός (<i>prōktós</i> , V. 364) | πέρδομαι (<i>pèrdomai</i> , V. 78/464) | βινέω (<i>binéō</i> , V. 228/525/ 706/1099) |
| GI | ‘escrementi’ | ‘ano’ | ‘tirare peti’ | ‘fottere’ |
| PAPE | ‘der Mist’ | ‘der Hintere,’ ‘der Steiß’ | ‘farzen’ | ‘Beischlaf üben’ |
| ROSITINI (1545) | <i>sterco</i> (n.) | <i>buco</i> (n.) | [<i>peteggiare</i>] (x2) ⁶ (n.) | [<i>chiavare</i>] (x2) (v.) <i>subagitare</i> (e.) [<i>sedazzare</i>] (e.) |
| DI BAGNOLO (1850–1851) | <i>Umformulie- rung</i> (z.) | <i>estrema parte del dorso</i> (e.) | <i>Umformulie- rung</i> (x2) (z.) | [<i>scuotere</i>] (e.) [<i>giacere</i>] (e.) <i>il bacio [cade] su</i> (e.) <i>accarezzar</i> (e.) |
| CAPELLINA (1852–1853) | <i>sterco</i> (n.) | <i>le parti deretane</i> (e.) | [<i>uscire</i>] <i>i fiati dal ventre</i> (e.) <i>scoreggiare</i> (v.) | [<i>scuotere</i>] <i>il pelliccione</i> ⁷ (e.) <i>accoccarla al marito</i> (e.) <i>Auslassung</i> (z.) <i>giacere</i> (e.) |
| ROMAGNOLI (1911) | <i>merda</i> (v.) | <i>culo</i> (v.) | <i>trar peti</i> (n.) <i>scoreggiare</i> (v.) | [<i>fottere</i>] (x3) (v.) [<i>chiavare</i>] (v.) |
| MARZULLO (1968) | <i>merda</i> (v.) | <i>culo</i> (v.) | <i>smazzare</i> (n.) ⁸ [<i>spetazzare</i>] (n.) | <i>fottere</i> (x4) (v.) |
| PADUANO (1984) | <i>merda</i> (v.) | <i>culo</i> (v.) | [<i>scoreggiare</i>] (x2) (v.) | <i>fottere</i> (x3) (v.) |
| CAPRA (2010) | <i>merda</i> (v.) | <i>dilatazioni culoscopiche</i> (v.) | [<i>cagarsi sotto</i>] (v.) <i>scoreggiar</i> (v.) | <i>sbattere</i> (v.) <i>scopare</i> (x2) (v.) <i>chiavare</i> (v.) |

Tab. 1a: Behandlung der Aischrologie (Weibervolksversammlung)

6 Auf diese Weise (x2) wird die Anzahl der Okkurrenzen eines Wortes angezeigt.

7 Diese sexuelle Metapher ist eine klare Anspielung auf Boccaccio, *Decameron*, X-10 (2013 [1649]). Cf. *Crusca I* (s. v. *pelliccione*): „si dice dell’uso dell’atto venereo, per *ricoprir* la *disonestà*“.

8 Wortspiel mit dem vorherigen Vers.

| | | | | |
|------------------------|---|---|--------------------------------------|---|
| GRIECHISCH | χέζω (<i>chézō</i> , V. 320/372/808) | κατατιλάω (<i>katatilāō</i> , V. 330) | εγχεζώ (<i>enchézō</i> , V. 347) | ἀποπατέω (<i>apopatēō</i> , V. 351) |
| GI | ‘cacare’ | ‘imbrattare di sterco’ | ‘defecare’ | ‘andare al cesso’ |
| PAPE | ‘scheißen’ | ‘bekacken’ | ‘drein scheißen’ | ‘bei Seite treten, um seine Notdurft zu verrichten’ |
| ROSITINI (1545) | <i>cacare</i> (x3) (v.) | <i>incacare</i> (v.) | <i>[cacare su]</i> (v.) | <i>[cacare]</i> (v.) |
| DI BAGNOLO (1850–1851) | <i>all’uopo</i> (e.) <i>[far] le sconcie cose</i> (e.) <i>[premere]</i> (e.) | <i>[conciare]</i> (e.) | <i>macchiar</i> (e.) | <i>[uscire]</i> (e.) |
| CAPELLINA (1852–1853) | <i>dare uno sfogo al ventre</i> (e.) <i>[scaricarsi]</i> (e.) <i>spremersi il ventre</i> (e.) | <i>[imbrattare]</i> (e.) | <i>imbrattare</i> (e.) | <i>[spremere fuori]</i> (e.) |
| ROMAGNOLI (1911) | <i>[farsela] sotto</i> (e.) <i>[farla]</i> (e.) <i>cacare</i> (v.) | <i>[farla] addosso</i> (e.) | <i>cacare in</i> (v.) | <i>cacare</i> (v.) |
| MARZULLO (1968) | <i>cacare</i> (x2) (v.) <i>andare di corpo</i> (e.) | <i>[smerdare]</i> (v.) | <i>sporcare</i> (e.) | <i>[spremere]</i> (e.) |
| PADUANO (1984) | <i>[cacare]</i> (x3) (v.) | <i>smerdare</i> (v.) | <i>cacare su</i> (v.) | <i>[cacare]</i> (v.) |
| CAPRA (2010) | <i>[cagare]</i> (x2) (v.) <i>stare al cesso</i> (v.) | <i>[pisciare]</i> (v.) | <i>smerdare</i> (v.) | <i>[cagare]</i> (v.) |

Tab. 1b: Behandlung der Aischrologie (Weibervolksversammlung)

| | | | | | |
|------------------------------|---------------------------------------|---|---|------------------------------------|---|
| GRIECHISCH | κινέω (<i>kinēō</i> , V. 468) | πέλεθος (<i>pélethos</i> , V. 595) | σκαλαθύρω (<i>skalathūrō</i> , V. 611) | πέος (<i>péos</i> , V. 620) | πόρνη (<i>pórnē</i> , V. 718) κασαλβάς (<i>kasalbás</i> , V. 1106) |
| GI | ‘sbattere’ (= βινέω) | ‘escremen- to’ | ‘fottere’ | ‘pene’ | ‘prostituta’ |
| PAPE | ‘in obszö- nen Sin- ne’ = βινέω | ‘Men- schenkot’ | ‘beschla- fen’ | ‘das männ- liche Glied’ | ‘die Hure’ |
| ROSITINI (1545) | <i>mover</i> (e.) | <i>merda</i> (v.) | [<i>subagita- re</i>] (e.) | <i>membro seminale</i> (n.) | [<i>putana</i>] (x2) (v.) |
| DI BAGNOLO (1850–1851) | [<i>abbrac- ciare</i>] (e.) | <i>sconcie cose</i> (e.) | [<i>avere brama</i>] (e.) | <i>lombo</i> (e.) | [<i>sgualdri- na</i>] (x2) (n.) |
| CAPELLINA (1852–1853) | <i>appagar le brame</i> (e.) | <i>sterco</i> (n.) | <i>darsi bel tempo con</i> (e.) | <i>le forze</i> (e.) | [<i>cortigia- na</i>] (e.) [<i>belva</i>] (e.) |
| ROMAGNOLI (1911) | [<i>fottere</i>] (v.) | <i>merda</i> (v.) | [<i>fotticchia- re</i>] (v.) | <i>bischero</i> (v.) | [<i>baldracca</i>] (n.) [<i>bagascia</i>] (n.) |
| MARZULLO (1968) | [<i>fottere</i>] (v.) | <i>merda</i> (v.) | [<i>scopare</i>] (v.) | <i>affare</i> (e.) | <i>puttana</i> (v.) [<i>baldracca</i>] (n.) |
| PADUANO (1984) | [<i>fottere</i>] (v.) | <i>merda</i> (v.) | [<i>scopare</i>] (v.) | <i>uccello</i> (v.) | [<i>puttana</i>] (v.) [<i>troia</i>] (v.) |
| CAPRA (2010) | [<i>ingroppa- re</i>] (v.) | <i>merda</i> (v.) | <i>approfon- dire</i> (e.) ⁹ | <i>cazzo</i> (v.) | [<i>puttana</i>] (v.) [<i>troia</i>] (v.) |

Tab. 1c: Behandlung der Aischrologie (Weibervolksversammlung)

Angesichts dieser Tabellen fällt die neue Vorgehensweise der gegenwärtigen Übersetzer ganz deutlich auf: Sie bevorzugen nämlich fast immer die vulgäre italienische Übertragung, die der griechischen Vorlage ziemlich genau entspricht; in der Regel werden nämlich bei Marzullo, Paduano und Capra Wörter wie *merda*, *culo*, *scoreggiare*, *fottere*, *chiavare*, *scopare* ohne Tabuisierungen benutzt.

9 Wortspiel mit dem vorherigen Vers.

Die beiden Übersetzer aus dem 19. Jh., Di Bagnolo und Capellina, greifen hingegen auf eine derart keusche Sprache zurück, dass sie heute absolut fremd klingt: Man findet Umformulierungen der Sätze, markierte Euphemismen wie *scuotere*, *giacere*, *accarezzare* anstelle der vulgären Bezeichnungen *scopare* oder *fottere*, Umschreibungen wie *estrema parte del dorso* oder *le parti deretane* anstelle der vulgären Bezeichnung *culo* und *uscire i fiati dal ventre* anstelle der vulgären Bezeichnung *scoreggiare*. Andererseits lassen die Einleitungen der beiden Editionen klar erkennen, dass die Übersetzer v. a. die Absicht hatten, die Sensibilität des Lesers nicht zu verletzen. Di Bagnolo (1851, XXII) schreibt nämlich: „le scurrilità di cui sono sparse tutte le commedie di Aristofane né si possono, né si hanno a difendere o scusare“. Nach Capellina (1853, XLIII) gibt es in Aristophanes „una smisurata libertà di parole e di atti, non solo contraria alla decenza e alla morale, ma persino alle più semplici regole che oggidì si conoscono della buona creanza“. Daraus ergibt sich folgende Empfehlung (LVIII):

Si scelga pure tra i termini quello che più degli altri è tollerabile ad orecchie d'uomo educato e gentile, ma tale che non muti il concetto, né faccia dire all'autore cosa diversa da quanto ei disse veramente, né, quel che è peggio, venga a guastare l'effetto intiero dell'opera sua [...].

Daraus kann man leicht schließen, dass hier die Abwesenheit der *Aischrologie* einen wahrnehmbaren Verlust der originalen *vis comica* bewirkt. Die Statistik der unterschiedlichen Übersetzungsstrategien liefert folgende Ergebnisse:

| | Vulgäre Übersetzung | Neutrale Übersetzung | Euphemistische Übersetzung | Zensierende Übersetzung |
|------------|---------------------|----------------------|----------------------------|-------------------------|
| ROSITINI | 11 = 55 % | 4 = 20 % | 5 = 25 % | – |
| DI BAGNOLO | – | 2 = 10 % | 15 = 75 % | 3 = 15 % |
| CAPELLINA | 1 = 5 % | 2 = 10 % | 16 = 80 % | 1 = 5 % |
| ROMAGNOLI | 14 = 70 % | 3 = 15 % | 3 = 15 % | – |
| MARZULLO | 13 = 65 % | 3 = 15 % | 5 = 25 % | – |
| PADUANO | 20 = 100 % | – | – | – |
| CAPRA | 19 = 95 % | – | 1 = 5 % | – |

Tab. 1d: Prozentsatz

Sehr auffallend ist der Prozentsatz von vulgären Übersetzungen bei den Rositini-Brüdern, besonders wenn man die Epoche berücksichtigt, in der die Übersetzungen angefertigt wurden (cf. Quaglia 2006, 353).

Ebenso groß offenbart sich der Abstand zwischen Alfieri und einem modernen Übersetzer wie G. Paduano in der Übersetzung der Komödie *Die Frösche* (cf. die folgenden Tabellen). Von einigen Ausnahmen abgesehen greift der Dichter

auf ausgeprägte Euphemismen zurück, um die Referenten zu verschleiern, z. B. das Adjektiv *oscena* anstelle des vulgären *puttana*, die Metapher *mele* anstelle des vulgären *culo*, die Metonymie *pelosa* anstelle des direkten und auch heutzutage sehr vulgären *fica*. In der gleichen Bedeutung greifen Di Bagnolo und Capellina auf ausgeprägte Euphemismen zurück, nämlich *pelle* und *parte genitale*, die mehr für eine medizinische Diagnose als für einen komischen Witz geeignet sind.

| | | | | | |
|-------------------|---|---|---|------------------------------------|---|
| GRIECHISCH | χέζω (<i>chézō</i> , V. 8) | αποπέρδομαι (<i>apopérdomai</i> , V. 10) | προσούρέω (<i>prosouréō</i> , V. 95) | σκώρ (<i>skōr</i> , V. 146) | ἔς κόρακας (<i>es kórakas</i> , V. 187/ 189) |
| GI | ‘cacare’ | ‘scorreggiare’ | ‘orinare contro’ | ‘escrementato’ | ‘andare alla malora’ |
| PAPE | ‘scheißen’ | ‘losfarzen’ | ‘anpissen’ | ‘der Kot’ | ‘gehe zum Henker’ |
| ALFIERI (1804) | [<i>uscire</i>] <i>vento</i> (e.) | <i>Umformulierung</i> (z.) | [<i>fregarsi a</i>] (e.) | <i>sterco</i> (n.) | <i>ai corvi</i> (x2) (e.) |
| PADUANO (1996) | [<i>farsela</i>] <i>sotto</i> (e.) | <i>saranno scorregge</i> (v.) | [<i>pisciare</i>] (v.) | <i>merda</i> (v.) | <i>affanculo</i> (x2) (v.) |

Tab. 2a: Behandlung der Aischrologie (Die Frösche)

| | | | | | |
|-------------------|--|--|---|---|---|
| GRIECHISCH | οἰμῶζε (<i>oimōze</i> , V. 257/279) | βολίτινος (<i>bolitinos</i> , V. 295) | νεφρός (<i>nephros</i> , V. 475) | μίγνυμι (<i>mignumi</i> , V. 1081) | υποπέρδομαι (<i>upopérdomai</i> , V. 1097) |
| GI | ‘ti venga un malanno’ | ‘di escremento di bue’ | = ὄρχις | ‘unirsi in amore’ | ‘tirare peti’ |
| PAPE | ‘gehe zum Henker’ | ‘aus Kot’ | = ὄρχις | ‘verkehren mit’ | ‘farzen’ |
| ALFIERI (1804) | <i>Umformulierung</i> (x2) (z.) | <i>di sterco</i> (n.) | [<i>lombo</i>] (e.) | <i>giacere</i> (e.) | [<i>scoreggiare</i>] (v.) |
| PADUANO (1996) | [<i>andare</i>] <i>affanculo</i> v.) [<i>andare</i>] a <i>farsi fottere</i> (v.) | <i>di merda</i> (v.) | [<i>testicolo</i>] (n.) | [<i>fare l'amore</i>] (n.) | <i>con una scoreggia</i> (v.) |

Tab. 2b: Behandlung der Aischrologie (Die Frösche)

| | | | | | |
|-------------------|--|---|--|---------------------------------------|--|
| GRIECHISCH | ὄρρος (<i>órrros</i> , V. 222) προκτός (<i>prōktós</i> , V. 237/423) | κύσθος (<i>kústhos</i> , V. 430) | ἐγγέζω (<i>enkézō</i> , V. 479) | πόρνη (<i>pórnē</i> , V. 1043) | πυγή (<i>pygḗ</i> , V. 1070/1095) |
| GI | ‘deretano ano’ | ‘fica’ | ‘defecare’, ‘farsela addosso’ | ‘prostituta’ | ‘natiche’; ‘di dietro’ |
| PAPE | ‘der Steiß’ | ‘die weibliche Scham’ | ‘drein scheißen’ | ‘die Hure’ | ‘der Hintere’ |
| ALFIERI (1804) | <i>osso sacro</i> (e.) <i>sedere</i> (n.) <i>natiche</i> (e.) | <i>pelosa</i> (e.) | [<i>alleviare</i>] <i>il ventre</i> (e.) | [<i>oscena</i>] (e.) | <i>natiche</i> (e.) <i>mele</i> (e.) |
| PADUANO (1996) | <i>culo</i> (x3) (v.) | <i>fica</i> (v.) | <i>la merda è uscita</i> (v.) | [<i>puttana</i>] (v.) | <i>culo</i> (x2) (v.) |

Tab. 2c: Behandlung der Aischrologie (Die Frösche)

Für die 20 Okkurrenzen von 16 verschiedenen Stichwörtern ergibt sich folgende Statistik:

| | Vulgäre Übersetzung | Neutrale Übersetzung | Euphemistische Übersetzung | Zensierende Übersetzung |
|---------|------------------------|-------------------------|-------------------------------|----------------------------|
| ALFIERI | 1 = 5 % | 5 = 25 % | 11 = 55 % | 3 = 15 % |
| PADUANO | 17 = 85 % | 2 = 10 % | 1 = 5 % | – |

Tab. 2d: Prozentsatz–Alfieri–Paduano

Bei den beiden anderen Übersetzern des 18. Jh.s Terucci und Carmeli verhält es sich wie bei Alfieri: Anhand einiger aus der Komödie *Plutus* herangezogener Beispiele kann man beobachten, dass die Übersetzungen sowohl neutrale Bezeichnungen (z. B. *squaldrina*, *testicolo*) als auch sehr ausgeprägte Euphemismen enthalten, z. B. *granello* anstelle des vulgären *coglione* oder das sehr literarische Wort *postione* anstelle des vulgären *culo*. In der unten stehenden Tabelle stellen *merdivoro* und *mangiacacca* die einzigen Ausnahmen dar. Terucci selbst erklärt in der Einleitung seiner Übersetzung das Vorhaben, die störenden Inhalte zu verschleiern (Terucci 1754, 7):

Or uno degl'ostacoli, che s'incontra per la traduzione universale delle Commedie d'Aristofane, è la frequenza de' termini, e sentimenti alquanto indecenti, e osceni [...]. Ma giacché avanzato si è oramai l'impegno in darne fuori la versione, si è procurato velare tutto quello, che è troppo licenzioso, ed esprimerlo con altri termini, che offendere la modestia non possano.

| | | | | |
|--------------------|--|-------------------------------------|---|---|
| GRIECHISCH | προκτός (<i>prōktós</i> , V. 152) | ἐταίρα (<i>etaira</i> , V. 149) | ὄρχις (<i>órchis</i> , V. 312) ὄρχιπεδόν (<i>orchipedon</i> , V. 957) | μινθῶω (<i>minthōō</i> , V. 313) |
| GI | ‘ano’ | ‘cortigiana’ | ‘testicolo’ | ‘insozzare con escrementi’ |
| PAPE | ‘der Steiß’, ‘der Hintere’ | ‘die Beischlä- ferin’ | ‘der Hoden’ | ‘mit Men- schenkot besudeln’ |
| TERUCCI (1751) | <i>Umformulie- rung</i> (z.) | [<i>sgualdrina</i>] (n.) | [<i>dondolo</i>] (e.) <i>Auslassung</i> (z.) | [<i>sporcare</i>] (e.) |
| CARMELI (1751) | <i>postione</i> (e.) | [<i>baldracca</i>] (n.) | [<i>testicolo</i>] (n.) [<i>granello</i>] (e.) | [<i>impiastrare</i>] (e.) |
| MARZULLO (1968) | <i>culo</i> (v.) | [<i>puttana</i>] (v.) | [<i>coglione</i>] (v.) | [<i>smerdare</i>] (v.) |

Tab. 3a: Behandlung der Aischrologie (Plutus)

| | | | |
|--------------------|---|---|--|
| GRIECHISCH | σκατόφαγος (<i>skatóphagos</i> , V. 706) | ἀποπατέω (<i>apopatēō</i> , V. 1185) | αποπέρομαι (<i>apoperdomai</i> , V. 700) |
| GI | ‘che mangia escrementi’ | ‘andare al cesso’ | ‘scorreggiare’ |
| PAPE | ‘kotfressend’ | ‘bei Seite treten, um seine Notdurft zu verrichten’ | ‘losfarzen’ |
| TERUCCI (1751) | <i>merdivoro</i> (v.) | <i>far delle sporcizie</i> (e.) | [<i>spetezzare</i>] (n.) |
| CARMELI (1751) | <i>mangiacacca</i> (v.) | <i>uscir del corpo</i> (e.) | <i>trullar</i> ¹⁰ (n.) |
| MARZULLO (1968) | <i>merdoso</i> (v.) | <i>fare merda</i> (v.) | [<i>sparare</i>] (e.) |

Tab. 3b: Behandlung der Aischrologie (Plutus)

10 Cf. Alighieri (1966–1967) (*Inferno*, XXVIII, 24): „Rotto dal mento infin dove si trulla“.

2.2. Sprachliche Wortspiele

Die zweite Art der *Aischrologie* ist, wie bereits erwähnt, eine anspielende und wird durch Metaphern und Wortspiele ausgedrückt, die meistens auf wahren oder erfundenen Namen beruhen. In diesem Bereich wird der Übersetzer mit einer doppelten Schwierigkeit konfrontiert: Er muss nämlich die obszönen Inhalte berücksichtigen und gleichzeitig Wortspiele und Anspielungen ins Italienische übertragen. Diese doppelte Schwierigkeit tritt ziemlich deutlich in den folgenden zwei Beispiele hervor:

1) In der Komödie *Weibervolksversammlung* (V. 39) findet man eine deutliche sexuelle Metapher, für die sich keine einfache Übersetzung ins Italienische anbietet. Eine der Frauen, die mit der Hauptfigur Praxagora die politische Revolution in Athen anzettelt, behauptet wörtlich:

mio marito è di Salamina e *mi ha remato* tutta la notte sotto le coperte.

Hier basiert die sexuelle Metapher auf dem Verb *ἐλάυνω* (*elàunō*, 'rudern'), und der Seemannsberuf wird schlechthin mit den Einwohnern der Insel Salamis assoziiert. Die Übersetzungsschwierigkeit besteht deshalb darin, eine passende Wiedergabe zu finden, die die sexuelle Anspielung zusammen mit der Seemannsmetapher erhalten könnte. Betrachten wir die Übersetzungen:

Rositini: Quest'uomo [...] è da Salamina con il quale io sto, egli *mi ha commosta* tutta la notte per il letto.

Di Bagnolo: O amiche, stommi/di un Salamino donna; ei tutta la notte/*m'agitò* nelle coltri.

Capellina: l'uom che mi ha sposata, o carissima, è di Salamina, e tutta la notte *non m'ha lasciata tranquilla* nel letto.

Diese drei Übersetzungen verdeutlichen den Sinn durch eine euphemistische Wiedergabe und gleichzeitig erhalten sie die Seemannsmetapher nicht. Vor allem die Übersetzung von Capellina ist so stark euphemistisch, dass sie einem Leser des Aristophanes nicht gefallen kann und den ursprünglichen Sinn völlig verhüllt.

Die modernen Übersetzungen sind hingegen weitaus wirkungsvoller, mit Ausnahme der Wiedergabe von Marzullo, der den doppelten sexuellen Sinn erklärt, aber die Seemannsmetapher beiseite lässt:

Romagnoli: mio marito – lo sai, che sono moglie d'uno di Salamina – *non ha fatto che vogar* tutta la notte fra le coperte.

Marzullo: Mio marito, cara te – con uno di Salamina, ho da fare! –, *mi ha sbattutto* tutta la notte, in mezzo alle coperte.

Paduano: mio marito, sai, è di Salamina e *mi ha scandagliata* [dt. ausloten] tutta la notte tra le coltri.

Capra: il mio uomo [...] è un marinaio di Salamina, e tutta la notte *ci ha dato di remo* sotto coperta.

Droysen: Es ist/ein Salaminer, Liebe, dessen Frau ich bin/Die ganze Nacht durch *hat er* im Bett *herumlaviert*.

2a) Das zweite Beispiel stammt ebenfalls aus der Komödie *Weibervolksversammlung* (VV. 979–980: cf. Capra 2012, 337). Hier findet man eine Szene zwischen einem jungen Mann (J.) und einer alten Frau (A.), die die Liebe des jungen Mannes gewinnen möchte:

wörtliche Ü.: A.: Che cosa vai cercando [...]? J.: *un tale di Anaflisto* A.: E chi sarebbe? J.: Non certo *Sebino*, quello che aspetti tu.

An dieser bekannten Stelle besteht die Herausforderung für den Übersetzer darin, die paronomastischen Spiele des Griechischen mit den Mitteln der italienischen Sprache wiederzugeben: *Anaflisto* ist nämlich der Name einer Dorfgemeinde des attischen Siedlungsgebietes, und seine Komik liegt in der paronomastischen Anspielung auf das griechische Verb *anaphlân* 'Onanie treiben'. Ebenso ist der Name *Sebino* eine paronomastische und noch deutlichere Anspielung auf das griechische Verb *binèin*, 'Geschlechtsverkehr haben'. Die Beibehaltung der adaptierten Formen *Anaflisto* und *Sebino* würde die Spuren der sexuellen Anspielungen verwischen und die Komik der Szene gefährden.

Schauen wir uns die Übersetzungen näher an:

Rositini: A.: Di che hai bisogno [...]? J.: Cerco *una persona che mi sguacij i menchioni* A.: Quale? J.: Quello forse che spetti *che ti venga a chiavare*.

Diese Übersetzung bewahrt die *Aischrologie*, aber sie greift auf zwei Umschreibungen zurück. Dabei geht jedoch das ursprüngliche Wortspiel der sprechenden Ortsnamen verloren.

Di Bagnolo: A.: A che [...] vieni? J.: Un *Anaflisto* cerco A.: E qual? J.: Non *quello che scuoteratti*; e il brami.

Capellina: A.: A qual uopo sei tu venuto [...]? J.: A cercare un certo *Anaflistio* A.: Quale? J.: Non già *quel Sebino* cui tu forse aspetti.

Das Wortspiel sowie die sexuelle Anspielung verlieren sich völlig bei Capellina, der die beiden Ortsnamen *Anaflistio* und *Sebino* beibehält. Di Bagnolo behält den Namen *Anaflisto* bei, greift aber für *Sebino* auf die euphemistische Umschreibung *quello che scuoteratti* zurück.

Jetzt komme ich zu den heutigen Übersetzern:

Romagnoli: A.: che andavi cercando [...]? J.: cercavo *un tale di Segonia* ... A.: Chi? J.: Non è *Chiavonio*, quel che aspetti tu.

Marzullo: A.: Perché arrivi [...] allora? J.: Cercavo *una tipa che me lo mena!* A.: Sarebbe? J.: Non *una che fotte*: ti piacerebbe!

Paduano: A.: Che cosa vai cercando [...]? J.: *un tale di Segovia* A.: E chi sarebbe? J.: Non certo *Scopas*, quello che aspetti tu.

Capra: A.: E a che scopo sei venuto [...]? J.: *Scopo?* Ma no, cercavo solo *un tizio di Segate*.

Marzullo benutzt zwei Umschreibungen, die ziemlich ähnlich wie die von Rositini klingen: Auch hier wird die *Aischrologie* bewahrt, aber das ursprüngliche Wortspiel verschwindet. Die anderen drei Wiedergaben sind völlig anders: Alle drei Übersetzer spielen mit der Sprache und nutzen meisterhaft die Möglichkeiten, die die Zielsprache ihnen anbietet. In diesem Fall greifen sie auf erfundene Namen zurück (d. h. *Segonia/Chiavonio/Segovia/Scopas/Scopo/Segate*), die im Gedächtnis des italienischen Lesers klare Assoziationen mit zwei Wörtern des sexuellen Wortschatzes hervorrufen (nämlich *sega* und *chiavare*) und die ganz und gar den griechischen Wörtern entsprechen.

2b) Eine identische Anspielung mit demselben sexuellen und in diesem Fall genauer homosexuellen Signifikant findet man auch in der Komödie *Die Frösche* (VV. 426–427):

wörtliche Ü.: *si batte il petto e invoca il suo amico* Sebino di Anaflisto

Rositini: *piangeva, e chiamava* Sebino menator di capelle.

Alfieri: *starsi [...] curvo bocconi, e gemere, e invocare*/Freghillo originario da Rizzaja.

Di Bagnolo: *ei prono piangea/e gridando volea/de' lascivi compagni il tristo aiuto*.

Capellina: *piange e grida/ed è* Anaflistio, *eppur chiama* Sebino.

Romagnoli: *invoca, mentre lagrima/carponi, e si percuote*,/Fottino di Segonia.

Marzullo: *si dava pugni in petto [...] invocava strillando* Sebino che sa fottere.

Paduano: *si batte il petto e invoca il suo amico* mandrillo di Segovia.

Die Wiedergabe von Alfieri, die ziemlich zurückhaltend bei der obszönen Anspielung ist (*fregare* und *rizzare* gehören nämlich nicht der vulgärsten Schicht der Sprache an), ist in diesem Fall ein guter Prüfstein für die gegenwärtigen Übersetzungen (cf. Sensi 2007, 106); Capellina und Di Bagnolo zeigen nochmal die bereits hervorgehobenen Lücken: Capellina behält die griechischen Wörter bei, Di Bagnolo verwendet die gewohnte moralisierende Wiedergabe, die mit der bissigen Bemerkung des Originals nichts zu tun hat.

3. Fazit

Abschließend kann man sagen, dass die italienischen Übersetzungen erst in den letzten Jahrzehnten die Wiedergabe eines fast authentischen Aristophanes erlaubt haben: Einerseits hat eine größere sprachliche Sensibilität eine treuere Übertragung der einzigartigen Stilmischung des Aristophanes ermöglicht, andererseits hat eine bedeutende thematische und sprachliche Enttabuisierung es erlaubt, jene moralisierenden Zensuren zu beseitigen, die v. a. im 18. und 19. Jh. den Geist des Aristophanes unsichtbar gemacht haben. Man müsste aber hinzufügen, dass sich die modernen Theateraufführungen von den Übersetzungen entfernen: Sie orientieren sich nämlich noch heute in Richtung einer Tabuisierung der obszönen Sprache, die nichts mit dem authentischen Geist der alten Komödie zu tun hat. Wie von A. Capra (2010, 15) zu Recht hervorgehoben, scheint es, dass heutzutage die Komödie paradoxerweise die Sprache mäßigen und das Lachen bändigen muss, um nicht der Zensur oder scharfer Kritik ausgesetzt zu werden.

Neben dem großen Abstand zwischen gegenwärtigen und alten Übersetzungen ist eine andere sehr bedeutende Tatsache zu betonen: Die älteste Übersetzung (Rositini-Brüder) zeigt sich im Vergleich zu den späteren Übersetzungen aus dem 18. und 19. Jh. viel reifer in der Behandlung des obszönen Wortschatzes. Die im Anfangsjahr des Konzils von Trient publizierte Übersetzung stellt ein relevantes Zeugnis der sprachlichen Freiheit dar: Diese Freiheit wurde vom Konzil, der Gegenreformation und dem Anfang einer neuen Epoche jahrhundertlang beschränkt (cf. Beta 2013, 68).

Bibliografie

Primärliteratur

- Alfieri, Vittorio (1804): *Le Rane di Aristofane tradotte da Vittorio Alfieri da Asti*, London/Firenze, Piatti.
- Alighieri, Dante (1966–1967): *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 3 vol., ed. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori.
- Boccaccio, Giovanni (2013 [1649]): *Decameron*, ed. di Amedeo Quondam/Maurizio Fiorilla/Giancarlo Alfano, Milano, BUR.
- Capellina, Domenico (1852–1853): *Commedie di Aristofane*, vol. 1: *Commedie Politiche*, vol. 2: *Commedie fantastiche e di satira personale*, Torino, Stamperia Reale.

- Capra, Andrea (2010): *Aristofane, Donne al Parlamento*, Introduzione, traduzione e commento di A. Capra, Roma, Carocci.
- Carmeli, Michelangelo (1751): *Il Pluto o sia il dio della ricchezza*, Venezia, Giambattista Albrizzi.
- Di Bagnolo, Coriolano (1851): *Commedie di Aristofane tradotte*, 2 vol., Torino, Tipografia Marzorati.
- Droysen, Johann Gustav (1835–1838): *Des Aristophanes Werke*, 3 vol., Berlin, Veit & Comp.
- Marzullo, Benedetto (1968): *Aristofane. Le commedie*, Bari, Laterza.
- Paduano, Guido (1984): *Aristofane, Le donne al parlamento*, a cura di Guido Paduano, Milano, BUR.
- Paduano, Guido (1996): *Aristofane, Le Rane*, a cura di Guido Paduano, Milano, Rizzoli.
- Romagnoli, Ettore (1909): *Le Commedie di Aristofane*, Torino, Fratelli Bocca.
- Rositini, Bartolomeo/Rositini, Pietro (1545): *Le comedie del facetissimo Aristofane, Tradutte di greco in lingua commune d'Italia*, Venezia, Vincenzo Vaugris.
- Terucci, Giovanni Battista (1751): *Il Pluto di Aristofane*, Firenze, Stamperia Mouckiana.
- Terucci, Giovanni Battista (1754): *Le Nuvole di Aristofane*, Firenze, Stamperia Mouckiana.

Sekundärliteratur

- Beta, Simone (2013): „Aristophanes venetus: i fratelli Rositini e la prima traduzione italiana del poeta comico greco (1545)“, in: *Cahiers d'études italiennes* 17, 57–70.
- Capra, Andrea (2012): „Tradurre Aristofane“, in: Peron, Gianfelice (ed.): *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, Padova, Il Poligrafo, 335–350.
- Crusca I = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, G. Alberti, 1612.
- Degani, Enzo (1987): „Insulto ed escrologia in Aristofane“, in: *Dioniso* 57, 31–47.
- Dover, Kenneth J. (1980): „Expurgation of Greek Literature“, in: Den Boer, Willem et al. (edd.): *Les études classiques aux XIX^e et XX^e siècle: leur place*

dans l'histoire des idées. Entretiens sur l'antiquité classique XXVI, Genève, Fondation Hardt, 55–89.

GI = Montanari, Franco (32013): *GI-Vocabolario della Lingua greca*, Torino, Loescher Editore.

Holtermann, Martin (2004): *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Pape, Wilhelm (31914): *Griechisch-deutsches Handwörterbuch*, vol. 1: A–K, vol. 2: Λ–Ω, bearbeitet von Max Sengenbusch, Braunschweig, Vieweg & Sohn.

Pasquali, Giorgio (1986): „Arti e studi in Italia nell'ultimo venticinquennio. Gli studi di greco [1925 e 1926]“, in: id.: *Scritti filologici*, Firenze, Olschki, 736–751.

Quaglia, Riccardo (2006): „Su alcune traduzioni italiane di Aristofane: azzeccarbugliando tra i secc. XVI e XIX“, in: *Maia* LVII/2, 349–357.

Rösler, Wolfgang (1993): „Über Aischrologie im archaischen und klassischen Griechenland“, in: Döpp, Siegmund (ed.): *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 75–97.

Schweickard, Wolfgang (1997): „Tabu und Euphemismus in der italienischen Lexikographie“, in: Lieber, Maria/Hädert, Willi (edd.): *Kunst und Kommunikation. Betrachtungen zum Medium Sprache in der Romania. Festschrift zum 60. Geburtstag von Richard Baum*, Tübingen, Stauffenburg, 303–310.

Sensi, Claudio (2007): „Alfieri aristofanico“, in: *Levia gravia* IX, 103–121.

Sonnino, Maurizio (2012): „L'Aristofane 'scomparso' di Michel'Angelo Giacomelli: ms. BCT 105-14 e ms. BUB 3566“, in: *Seminari romani di cultura greca* I, 95–128.

Giuseppe Zarra

Eufemismo e disfemismo nelle traduzioni italiane della sesta satira di Giovenale

Mein Beitrag behandelt die sprachlichen Tabus auf lexikalischer und diskursiver Ebene anhand der Betrachtung des Übersetzungsansatzes im erotischen Vokabular der sechsten Satire von Juvenal. Ich habe vier Zeugnisse des italienischen Fortlebens von Juvenal gewählt: die *Parafrasi nella sesta satira di Giovenale* von Ludovico Dolce (1538) sowie die Übersetzungen von Camillo Silvestri (1711), Melchiorre Cesarotti (1805) und Pirro Aporti (1907). Ich untersuche ihre Entscheidungen hinsichtlich der euphemistischen Bezeichnung des Geschlechtsaktes und der Übersetzung von lateinischen Textstellen, die durch obszöne Beschreibungen gekennzeichnet sind.

1. Introduzione

Il mio contributo intende indagare il tema dell'*(in-)visibilità* nella prospettiva dell'attenuazione linguistica, proponendo i primi risultati di una ricerca più ampia consacrata al trattamento del lessico erotico della satira sesta di Giovenale nelle traduzioni italiane.

In virtù dell'incidenza della tematica sessuale nell'argomentazione misogina della satira, si riscontra una quota elevata di lessico appartenente alla sfera della sessualità;¹ nell'affrontare tale materia Giovenale non disdegna punte disfemiche, al fine di intensificare la carica espressionistica, realistica e polemica del testo.² Ripercorrere puntualmente le scelte espressive di Giovenale esula dalla presente occasione,³ ma non mi par superfluo spendere qualche parola a proposito del *parlar coperto*. L'ambito della sessualità e quello, strettamente connesso, delle parti del corpo sono colpiti da interdizione linguistica, che viene superata con il ricorso a eufemismi, cioè a "strategie lessicali che operano sul significato

1 Per l'esame del lessico erotico latino resta insuperato Adams (1982). Una rassegna bibliografica su tabù ed eufemismi nelle lingue classiche è offerta da Caroli (1999, 433–441); per la tematica erotica questa bibliografia va integrata con le indicazioni fornite da Martos Montiel (2008, 215–265).

2 Rinvio a Wiesen (1989, 725–733).

3 Degno di rilievo è il giudizio complessivo di Adams (1982, 221): "Juvenal did not use the basic obscenities, but neither did he entirely avoid the coarser elements of the Latin sexual language".

o il significante, sostituendo il termine che designa in maniera diretta la nozione tabuizzata con traslati o altre espressioni che vi si riferiscono in maniera indiretta”⁴

Per la scrittura letteraria il campo dell’eufemismo è aperto sia a moduli di sostituzione consueti e di larga diffusione nella lingua d’uso (ad es., la metaforizzazione standardizzata) sia a moduli originali, come la metaforizzazione marcata, che è spesso d’autore e “ha la funzione di sottolineare o mettere a fuoco l’atto, piuttosto che di attenuarlo”⁵. Nel caso delle traduzioni l’interdizione di decenza agisce a partire da un testo modello in cui si incontrano soluzioni espressive avvertite come eufemistiche o disfemiche: provando a schematizzare, i traduttori possono omettere il testo giudicato osceno (a.), o riproporre fedelmente il testo fonte (b.), come ci si aspetta da una traduzione letterale, o innovare (c.) con sostituzioni disfemiche (c.1) o, più frequentemente, eufemistiche (c.2), che possono essere moduli comuni (c.2.1) o originali (c.2.2). Indagare le scelte dei traduttori fra queste possibilità non è solo utile al riconoscimento della qualità di una traduzione, ma diventa anche cartina al tornasole di aspetti centrali nelle esperienze traduttive, come livello di deferenza nei confronti del modello, delimitazione di un pubblico ideale di fruitori, individuazione di eventuali forze di censura.⁶

4 Canobbio (2011, 1440). Riguardo ai moduli di sostituzione eufemistica dell’italiano è sempre utile Galli de’ Paratesi (1964, 27–50). Si veda anche la convincente “proposta di una nuova definizione” di eufemismo in Reutner (2014, 327–328). Del lessico sessuale italiano si occupano Radtke (1980), Boggione/Casalegno (1999) e Reutner (2009). Per una rassegna dei principali studi sull’eufemismo nelle lingue moderne cf. Reutner (2014, 317s).

5 Per questa distinzione faccio riferimento a Tesi (2012) (la cit. a p. 57). Tesi dichiara in apertura: “l’obiettivo di questo studio è sondare alcuni meccanismi retorico-linguistici che regolano l’espressione di attività o cose soggette a interdizione di decenza in un testo campione dell’italiano antico” (id., 45). Sul parlar coperto del Boccaccio nell’affrontare argomenti scatalogici e sessuali si veda anche Bruni (1990, 357–363).

6 Riguardo al tema dell’(*Un-*)*Sichtbarkeiten*, cioè delle sfumature dal visibile all’invisibile, possiamo attribuire pieno carattere di visibile alle soluzioni con riproposizione di un passo disfemico (b.) e, viceversa, carattere di invisibile alle omissioni (a.); rispetto a questi due poli, le innovazioni (c.) hanno posizione intermedia con confluenza nel campo del visibile per le sostituzioni disfemiche (c.1) e con avvicinamento a quello dell’invisibile per l’introduzione di espressioni eufemistiche consuete (c.2).

2. Le traduzioni

Avevo inizialmente pensato a una panoramica complessiva sulle traduzioni italiane a stampa di Giovenale, a partire dalla traduzione di Giorgio Sommariva (1480) fino a quelle dei nostri giorni.⁷ La vastità della materia e lo spazio contenuto a disposizione per questo contributo mi inducono a selezionare pochi passi del testo latino con connotazione disfemica e a presentare circoscritte considerazioni riguardo alla designazione dell'atto sessuale, isolando quattro momenti salienti della fortuna di Giovenale in italiano: la *Parafrasi nella sesta satira di Giovenale* di Ludovico Dolce (1538),⁸ le traduzioni in versi di Camillo Silvestri (1711), di Melchiorre Cesarotti (1805) e di Pirro Aporti (1907).

La *Parafrasi nella sesta satira di Giovenale* è pubblicata nel 1538 dall'editore Curzio Navò in un trittico che comprende anche il *Dialogo in cui si parla di che qualità si dee tor moglie, et del modo che vi si ha a tenere* e *Lo epitalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Teti*. L'intera opera è dedicata a Tiziano⁹ e si mostra come "una miscellanea sul tema delle nozze concepita per uomini sprovvisti di cultura umanistica" (Trovato 1994, 353).

Dedito a ricerche erudite, il conte Camillo Silvestri traduce in vario metro le satire di Giovenale e quelle di Persio; per la sesta ricorre a endecasillabi e settenari. La sua traduzione offre a fronte il testo latino, con l'interessante accortezza di creare una corrispondenza visiva tra latino e volgare, distribuendo, cioè, gli esametri latini anche su più righe per pareggiare i corrispondenti versi volgari; ciascuna satira è seguita da un corredo di note di commento.

La traduzione in endecasillabi di otto satire giovenaliane rappresenta un capitolo minore nel libro delle traduzioni di Melchiorre Cesarotti,¹⁰ che con

7 Sulla fortuna di Giovenale cf. Highet (1954, 206–232 e 317–338). Per una rassegna delle prime traduzioni italiane delle satire giovenaliane si veda Argelati (1767, II, 175–179). Per le traduzioni di Sette e Ottocento cf. Spaggiari (2002, I, 239–282); utili dati sulle traduzioni tardo novecentesche si ricavano da Santorelli (2008, 119–194 e 637–720).

8 Per le vicende biografiche e le opere di Dolce si vedano Cicogna (1862) e Romei (1991). Sull'impegno di Dolce nell'editoria cinquecentesca sono fondamentali Trovato (1991, 209–240) e Terpening (1997). Aspetti sintattici e lessicali della *Parafrasi* sono analizzati da Zarra (2014).

9 Secondo Dionisotti (1976, 409), la dedica dell'opera a Tiziano è un tentativo di compensare l'elogio del Pordenone (in quegli anni aspro rivale di Tiziano), presente nella prefazione del *Primo libro di Sacripante*, pubblicato solo due anni prima, nel 1536. Per l'analisi della dedica rimando a Casale/Faccecchia (2000, 249–250).

10 Cf. Spaggiari (2002, 253–269); un esame di questa traduzione è offerto da Mari (2002).

quest'opera intende ingaggiare una sfida emulativa nei confronti della traduzione di Persio a opera di Vincenzo Monti e intervenire nella *querelle* riguardo al primato fra gli autori latini del genere satirico;¹¹ la traduzione è presentata come “un saggio e un esperimento poetico”, nato per “un accidente e una specie di capriccio letterario”.¹² Cesarotti attribuisce un titolo alle otto satire scelte: *Le Romane* è il titolo della satira sesta;¹³ è edito anche il testo latino e ciascuna satira è preceduta da un breve *argomento*, mentre le note di commento, “filologiche, grammaticali e rettoriche”,¹⁴ sono raccolte alla fine del libro.

Pirro Aporti (1834–1911) non è certo figura di primo piano nel panorama letterario italiano: giornalista, avvocato e politico, occupò per tre legislature un seggio nel Parlamento del Regno d'Italia. La sua traduzione fu pubblicata nel 1907 e conobbe a brevissima distanza una ristampa con dichiarata destinazione scolastica (Aporti 1909). Anche questa traduzione è corredata di prefazione, testo latino e note di commento.¹⁵

3. Analisi

La mia analisi prende in considerazione innanzitutto tre passi che hanno netta connotazione disfemica sia per l'oscenità della situazione descritta sia per la menzione esplicita di organi sessuali (rispettivamente *crista* ‘clitoride’, *preputium* ‘prepuzio’, quindi ‘pene’, e *vulva* ‘vagina’). Il mio secondo filone di ricerca è speculare: è dedicato alle indicazioni eufemistiche latine dell'atto sessuale e

11 Tale disputa si sviluppa in Francia con l'opposizione fra Jean Dusaulx, traduttore di Giovenale e autore del *Discours sur les satiriques latins* nel 1782, e Jean-François de La Harpe e conosce anche la presa di posizione di Vincenzo Monti: Cesarotti (1805, 7–14); in proposito si vedano anche Gavazzeni (1993, 1661–1663) e Spaggiari (2002, 263–265). William Spaggiari dimostra che la traduzione di Cesarotti dovette essere pubblicata non nel 1805 come da frontespizio, ma solo nella primavera del 1806 (id., 261).

12 Cesarotti (1805, 3). Sempre nella *Prefazione* Cesarotti aggiunge con esibizione di modestia: “non essendo stato tanto mio intendimento di dare all'Italia un Giuvenale bello ed intero, quanto di esercitarmi in un genere di stile che non mi fu familiare” (id., 8).

13 Le altre satire sono: I (*Le satire*), III (*L'emigrante*), IV (*Il rombo*), VIII (*I nobili*), X (*I voti*), XIII (*Il deposito*) e XV (*Il fanatismo*). Tra parentesi è annotato il titolo scelto da Cesarotti.

14 Id., 24, con discussione sulle tre tipologie di note.

15 Il libro si chiude con l'*Indice alfabetico dei nomi e cose notabili stampati in corsivo nella traduzione delle satire* (Aporti 1907, 477–545).

intende, pertanto, porre sotto la lente d'ingrandimento le scelte dei traduttori di fronte a un modello eufemistico. Con lo scopo di valutare il livello di disfemismo accolto e riproposto dai traduttori esamino anche la resa di alcune designazioni latine degli organi sessuali.

Il primo passo selezionato è la descrizione dell'azione lasciva di un massaggiatore (vv. 423–424):

(vv. 423–424) *callidus et cristae digitos inpressit aliptes/ac summum dominae femur exclamare coegit*¹⁶

l'abile massaggiatore le ha premuto le dita sul sesso, e ha fatto schioccare alla signora la parte alta delle cosce. (Santorelli 2011, 93)

Dolce opta per una resa generica che afferma l'impegno degli schiavi nei confronti della padrona e tralascia l'azione del massaggiatore: "pare che si mova un campo di gente armata, di maniera ella gode e trionfa di veder stancare e sudar molti nei suoi servigi" (Dolce 2012, 62). A differenza di Dolce, Silvestri conserva l'immagine, ma attenua il lessico con la resa *ove men lice* per il lat. *crista*: "E poiché l'ha palpeggiata/lo stuffajuolo astuto *ove men lice*,/e più d'una fiata/ha fatto risonar a la signora/la più elevata parte/de la coscia, con man percossa ad arte" (Silvestri 1711, 301). Nella traduzione di Cesarotti, "allora/lo scaltro stuffajuol palpeggia e scorre/colle maestre dita e poggi e valli/degli occulti recessi, e frega, ed unge,/e li batte con arte, e vi fa sopra/di palmate e di tasti un bel concerto" (Cesarotti 1805, 148), si registra un indugio descrittivo con un esempio di metaforizzazione originale (*poggi e valli degli occulti recessi*).¹⁷ Aporti omette il disfemico *crista*, sostituendolo con *la sommità del femore* che continua il già giovenaliano *summum femur*: "Malizioso il bagnaiuol le preme/la sommità del femore e il percuote/forzandola a guair" (Aporti 1907, 177).

Nel nostro secondo esempio, vv. 237–238, Giovenale accusa la madre della sposa di nascondere in casa l'amante della figlia, intento a masturbarsi:

(vv. 237–238) *abditus interea latet et secretus adulter/inpatiensque morae silet et praeputia ducit*.

e nel frattempo l'amante se ne sta ben nascosto in disparte, e tace, insofferente dell'attesa, e si tira il prepuzio (Santorelli 2011, 81)

Dolce rinuncia alla traduzione della coordinata *et praeputia ducit*, in cui si concentra la forza, anche comica, dell'immagine giovenaliana: "Intanto l'amator piacevole, che giace ascoso in camera, non senza paura aspetta il tempo in che

16 Cito sempre il testo latino da Clausen (²1992).

17 Il passo è commentato anche in Mari (2002, 227).

s’attaccchino le corna al marito, impaziente di quello indugio” (Dolce 2012, 49). Silvestri evoca allusivamente la preparazione dell’amante per il *cimento amoroso*: “L’adultero frattanto/ascoso in casa de l’astuta vecchia/tacito, e impaziente/al cimento amoroso s’apparecchia” (Silvestri 1711, 277). Nella resa “L’avvertito drudo/è intanto in casa, ed in segreta stanza/li chiotto chiotto palpitante attende/il sospirato istante, e si prepara/alla prossima mischia, e l’arme aguzza” (Cesarotti 1805, 123s.), Cesarotti risponde al *praeputia ducit* giovenaliano con una metafora originale: *l’arme aguzza*.¹⁸ Aporti stempera, invece, l’icasticità giovenaliana con la perifrasi *cerca di calmar solitario le sue brame*: “Nel frattempo l’adultero si cela/segretamente in casa; e sta in silenzio/impaziente per l’indugio; e cerca/di calmar solitario le sue brame” (Aporti 1907, 162).

Il terzo passo riguarda l’imperatrice Messalina, rea di abbandonare il letto coniugale e di prostituirsi in un lupanare; Giovenale scrive che l’imperatrice, quando cessa questo impegno notturno, ancora arde “per le voglie della vagina irrigidita”:

vv. 128–129 et quod potuit tamen ultima cellam/clausit, adhuc ardens rigidae tentigine uoluae

e non potendo avere di più, almeno otteneva di chiudere la sua stanzina per ultima, ancora bruciando per le voglie della vagina irrigidita. (Santorelli 2011, 75)

Nella *Parafrasi* “nondimeno quello che far poteva, essa voleva sempre esser l’ultima che serrasse il buco, tanta era la furia della libidine che le rodeva di dentro” (Dolce 2012, 42), la resa “tanta era la furia della libidine che le rodeva di dentro” mostra una riduzione della carica espressionistica rispetto al latino *adhuc ardens rigidae tentigine uoluae*, mentre l’espressione *serrare il buco* è un caso di metaforizzazione originale, che rielabora brillantemente il latino *ultima cellam clausit* ‘per ultima chiuse la stanza (in cui si prostituiva)’. Nella traduzione “e l’ultim’ella/era a chiuder la cella, tuttavia riportando acceso, e vivo/il prurito lascivo” (Silvestri 1711, 263), Silvestri sostituisce il concreto (la vulva irrigidita) con l’astratto (*acceso, e vivo il prurito lascivo*), secondo un tipico espediente eufemistico. Soluzione speculare è quella di Aporti: “Ma tuttavia/fu l’ultima a serrare la sua cella/accesa ognor di foia e di prurigine” (Aporti 1907, 153). Anche Cesarotti muove in direzione dell’astratto “Poi ch’altro non potea, chiuse la cella;/ultima, lenta, dispettosa, ancora/tutta spumante d’uterina rabbia” (Cesarotti 1805, 108), ma in maniera più ardita (*spumare di rabbia uterina*).

18 Si noti la locuzione avverbale di sapore colloquiale *chiotto chiotto*.

Nei nostri passi tutti e quattro i traduttori appaiono mossi dalla volontà di stemperare la sferzante espressività giovenaliana. È possibile collocare le traduzioni entro lo schema classificatorio introdotto all'inizio del contributo.

| | | | |
|--|--|---|---|
| | vv. 423–424 <i>callidus et cristae digitos inpressit aliptes</i> | v. 238 <i>et praeputia ducit</i> | v. 129 <i>adhuc ardens rigidae tentigine uoluae</i> |
| a. Soppressione dell'immagine giovenaliana | Dolce | Dolce | |
| b. Conservazione dell'immagine disfemica gioven. | | | |
| c.1 Innovazione disfemica | | | |
| c.2.1 Innovazione eufemistica standardizzata | <i>E poiché l'ha palpeggiato/lo stufajuolo astuto ove men lice (Silvestri)</i> <i>Malizioso il ba- gnaiuol le preme/ la sommità del femore (Aporti)</i> | <i>al cimento amoro- so s'apparecchia (Silvestri)</i> <i>e cerca di calmar solitario le sue brame (Aporti)</i> | <i>tanta era la furia della libidine che le rodeva di dentro (Dolce)</i> <i>acceso, e vivo il prurito lascivo (Silvestri)</i> <i>tutta spumante d'uterina rabbia (Cesarotti)</i> <i>accesa ognor di foia e di prurigine (Aporti)</i> |
| c.2.2 Innovazione eufemistica originale | <i>lo scaltro stufajuol palpeggia e scorre/ colle maestre dita e poggi e valli/degli occulti recessi (Cesarotti)</i> | <i>l'arme aguzza (Cesarotti)</i> | |

Tab. 1: Traduzione di passi latini disfemici

Le traduzioni di Dolce sono innovazioni attenuative sul piano narrativo prima che lessicale, attraverso la riformulazione sintetica del passo scabroso (es. 1) e la soppressione dell'immagine oscena (es. 2). Gli altri tre traduttori si mostrano più vicini alla lettera giovenaliana, ma riducono la *vis* espressiva del modello,

rinunciando ai termini anatomici disfemici e optando per sostituzioni eufemistiche consuete e poco elaborate nel caso sia di Silvestri (*ove men lice, al cemento amoroso s'apparecchia e acceso, e vivo il prurito lascivo*) sia di Aporti (*la sommità del femore, e cerca di calmar solitario le sue brame e accesa ognor di foia e di prurigine*), o per sostituzioni più vivaci e ambiziose nel caso di Cesarotti (*poggi e valli degli occulti recessi, l'arme aguzza e spumante di rabbia uterina*).

Passiamo ora a due esempi di designazione eufemistica dell'atto sessuale nella satira latina. Nel primo esempio (v. 191) è presente il verbo *concumbere* 'giacere con':¹⁹ *concumbunt Graece*. Dolce opta per una diversa indicazione eufemistica, la locuzione *fare il fatto*: "se fanno quel fatto col marito o con altrui, lo vogliono fare alla greca" (Dolce 2012, 46).²⁰ La resa di Silvestri "Fanno a la Greca ancora il resto" (Silvestri 1711, 271) restituisce il senso del verso latino (le donne romane fanno tutto secondo i costumi greci) con neutralizzazione dell'immagine oscena: soltanto il lettore attento al testo latino a fronte riconduce *fare il resto* al 'giacere con' dell'originale. Cesarotti accentua l'espressionismo: "vanno in succhio alla greca" (Cesarotti 1805, 119).²¹ Infine, con Aporti si torna alla lettera giovenaliana: "giaciono in letto grecamente" (Aporti 1907, 158).

Il secondo esempio coinvolge una metafora di notevole fortuna, *equitare* 'cavalcare':²² v. 311 *inque uices equitant ac Luna teste mouentur*, a proposito di unioni omosessuali. Presento le traduzioni secondo una scala decrescente di fedeltà al testo latino; innanzitutto Aporti: "E poi tra loro fanno/a chi meglio cavalca a vicenda/e la luna è testimone ai lor moti" (id., 168) e Cesarotti: "s'accavalca a vicenda, e de' suoi moti/osa far testimon la casta Luna" (Cesarotti 1805, 132). Dolce conserva la scelta giovenaliana *si cavalcano una l'altra*, ma la glossa con *nella foggia che fa l'uomo la femina* e ne prende le distanze con l'aggiunta della frase *e mi vergogno al dirlo*: "Oltra a ciò, e mi vergogno al dirlo, si cavalcano una l'altra nella foggia che fa l'uomo la femina e non essendovi in ciò altro

19 Cf. TLL s. v. *concumbo* e Adams (1982, 177).

20 Anche in altri punti della *Parafrasi* il sostantivo *fatto* assume la medesima accezione: vv. 284–285 *illis/deprentis* > [108] d'una femina trovata dal marito nel proprio fatto e (-)> [123] per poter poi con gli uomini venirsene ai veri fatti.

21 Crusca IV riconosce la connotazione bassa dell'espressione: "Essere in succhio, o simili, figuratam. e in modo basso vale 'essere in concupiscenza'". Su questa locuzione cf. anche Castellani (2003, 3s.).

22 Per il lat. *equitare* cf. TLL s. v. *equitare* e Adams (1982, 166), per l'it. *cavalcare* cf. GDLI s. v. *cavalcare*⁶ e Boggione/Casalegno (1999, 177–179).

testimonio che la luna, istimando che niuno abbia a sapere le loro poltronerie”²³ (Dolce 2012, 55). Silvestri, infine, rinuncia alla metafora e propone ulteriore attenuazione con *certi giuochi*: “A certi giuochi intese/impara ciascheduna/a far i gesti al lume de la Luna” (Silvestri 1711, 287–289).

Segue la rappresentazione schematica delle soluzioni proposte dai nostri traduttori.

| | | |
|---|--|---|
| | v. 191 <i>concumbunt Graece</i> | v. 311 <i>inque uices equitant</i> |
| a. Soppressione dell'immagine giovenaliana | | |
| b. Conservazione dell'immagine eufemistica giovenaliana | <i>Giaciono in letto grecamente</i> (Aporti) | <i>si cavalcano una l'altra nella foggia che fa l'uomo la femina</i> (Dolce) <i>s'accavalca a vicenda</i> (Cesarotti) <i>E poi tra loro fanno/a chi meglio cavalcasi a vicenda</i> (Aporti) |
| c.1 Innovazione disfemica | | |
| c.2.1 Innovazione eufemistica standardizzata | <i>fanno quel fatto col marito o con altrui</i> (Dolce) <i>Fanno a la Greca ancora il resto</i> (Silvestri) | <i>A certi giuochi intese</i> (Silvestri) |
| c.2.2 Innovazione eufemistica originale | <i>vanno in succhio alla greca</i> (Cesarotti) | |

Tab. 2: Traduzione di designazioni eufemistiche dell'atto sessuale

Gli ultimi sondaggi riguardano il lessico anatomico d'ambito sessuale nelle quattro traduzioni: di là dal condizionamento del latino, tale lessico è caratterizzato da una generale e, possiamo ora dire, attesa prevalenza dell'eufemismo:

v. 301 *inguinis et capitis quae sint discrimina nescit* > Pensate che niuna differenza vi si fa dalla bocca alle parti vergognose (Dolce 2012, 54); che poca discrepanza/conosce fra la faccia e quel che tiene/non mai celato femmina abbastanza (Silvestri 1711, 287); e d'una

²³ Il termine *poltronerie*, privo di corrispondenza puntuale con il latino, è adoperato in questo passo con il significato di 'pratica erotica particolarmente oscena' (si veda in proposito GDLI s.v. *poltroneria*³, che ne esemplifica il significato con rimandi ad Aretino e Ramusio).

bocca e l'altra/non distingue gli ufizi (Cesarotti 1805, 132); In sue sconcezze,/ignora freni e differenze (Aporti 1907, 167);

v. 337-338 *quae psaltria penem/maiozem quam sunt duo Caesaris Anticatones* > la quantità del membro, e forse maggiore degli due libri di Cesare scritti contra Catone (Dolce 2012, 57); qual sonatrice penetrasse un giorno/con un flauto maggior dei due volumi,/co' quai Cesare intese/tacciar del buon Caton l'opre, e i costumi (Silvestri 1711, 291); qual flauto e di qual mole/traesse fuor dell'accattata gonna/la finta sonatrice (Cesarotti 1805, 136); quale strumento, di maggior volume/dei due volumi degli Anticatoni/di Cesare, portò la suonatrice/con sé (Aporti 1907, 170);

v. 339 *illuc, testiculi sibi conscius unde fugit mus* > in quel luoco dico, di donde cred'io che per insino al topo fugge accorgendosi d'i [sic] pendagli²⁴ ch'egli ha seco (Dolce 2012, 57); là dentro, ove soggiorno/né men'ardisce far' un sorcio stesso/conscio del proprio sesso (Silvestri 1711, 291); dove il sorcio istesso/sente de' suoi testicoli ribrezzo (Cesarotti 1805, 136); in quel luogo, donde fugge il sorcio,/conscio d'essere maschio (Aporti 1907, 170);

v. 372 *testiculos postquam coeperunt esse bilibres* > per insino a tanto che 'l membro non è cresciuto alla debita misura (Dolce 2012, 59); e posciaché i contesti/de la virilità son pervenuti/ad un peso legale (Silvestri 1711, 295); e poiché giunti alla lor giusta mole/son dell'attor primario i dipendenti (Cesarotti 1805, 140); si attende sin che in loro/si svilup-pino appien del sesso gli organi/al giusto peso (Aporti 1907, 173).

Uniche eccezioni a una generale terminologia edulcorata degli organi sessuali (*parti vergognose, sesso, membro, del sesso gli organi* etc.), talvolta con inserzioni moraleggianti (ad es., *quel che tiene/non mai celato femmina abbastanza* di Silvestri 1711, 287), talaltra con neutralizzazione del riferimento anatomico (ad es., *ignora freni e differenze* di Aporti 1907, 167), sono le metafore eufemistiche con discreto grado di originalità (c.2.2): *flauto* per indicare il 'pene' (Silvestri 1711, 291 e Cesarotti 1805, 136) e *dell'attor primario i dipendenti* per i 'testicoli' (Cesarotti 1805, 140).

4. Conclusioni

Constatato un generale orientamento verso il polo dell'invisibile, proviamo a tirare le somme degli esempi esaminati in quest'occasione, dando rilievo, quando possibile, alle considerazioni espresse dai traduttori nelle rispettive prefazioni: avremo utili elementi su natura, collocazione nel contesto storico e pubblico ideale di ciascuna traduzione.

24 Nei principali dizionari dell'italiano non è presente quest'accezione. In Boggione/Casalegno (1999, 394) troviamo un esempio recente di *pendaglio* con il significato di 'organo sessuale maschile' nell'opera di Tiziano Scarpa, *Occhi sulla Graticola*.

Il trattamento della materia sessuale da parte di Dolce si caratterizza in larga misura per il rifiuto dei termini disfemici e per il richiamo alla tradizione nella scelta del lessico eufemistico. Nella *Parafrasi* di Dolce viene significativamente ridotta la *verve* del dettato giovenaliano con adeguamento della carica espressiva a un'opera priva delle ambizioni artistiche proprie di molte traduzioni della seconda metà del Cinquecento e concepita per offrire un'argomentazione moraleggiante, ma non caricaturale, a beneficio dell'ampio pubblico interessato alla trattatistica sull'educazione femminile.²⁵

Nella *Prefazione alle satire di Giovenale spiegate in versi volgari* Silvestri asserisce: "Tuttavia dove troppo apertamente/Giovenale trattò certe faccende,/le tacqui, o le spiegai diversamente".²⁶ Anche se i casi qui esaminati non offrono interventi di reticenza o riscrittura, Silvestri agisce costantemente in direzione eufemistica: lo dimostra bene la frequenza delle perifrasi formate da aggettivo indefinito e sostantivo generico per la designazione dei referenti tabuizzati; un esempio per tutti, il già incontrato *certi giuochi* per indicare l'atto sessuale.

Cesarotti asserisce che "Giovenale svillaneggia l'impudicizia col linguaggio stesso del vituperio, per esporla in tutta la sua turpitudine";²⁷ ma in alcune lettere inviate al curatore dell'edizione della sua traduzione, Giovanni Rosini, Cesarotti si dichiara in difficoltà dinanzi all'oscenità della satira giovenaliana.²⁸ Nel suo *esperimento poetico* non si sottrae, comunque, alla sfida con il modello e abbiamo visto come proponga spesso soluzioni brillanti e debitorie della tradizione poetica comico-realistica.²⁹

È interessante notare come Pirro Aporti, prendendo posizione nella disputa sul canone della satira latina, difenda Giovenale dall'accusa di scurrilità e ne rivendichi una forte portata paideutica.³⁰ Anche in ostentata polemica con i traduttori precedenti, Aporti persegue un atteggiamento traduttivo di decisa

25 Si veda anche Zarra (2014).

26 Silvestri (1711, 7).

27 Cesarotti (1805, 34).

28 Cf. Cesarotti (1928–1931, IV, 227–229), da cui si ricava un estratto relativo proprio alla sesta satira: "credo più decente e più prudente per me omettere quello squarcio di 26 versi ch'è nella satira contro le donne, perché preveggo che non sarò così facilmente compatito d'aver posto sotto gli occhi dei lettori e specialmente di giovani un quadro così espressivo di oscenità" (id., 227). Le lettere sono citate già in Mari (2002, 222s., n. 3).

29 Cf. id., 231s.

30 Cf. Aporti (1907, XVIII–XIX).

fedeltà al modello; nei nostri sondaggi ciò è messo in risalto dal trasferimento in italiano delle medesime designazioni eufemistiche giovenaliane, ma non trova conferma per le punte disfemiche, rese con soluzioni attenuative poco originali: la pressione dell'interdizione di decenza prevale, allora, sui dettami della traduzione letterale.

Bibliografia

Testi

Aporti, Pirro (1907): *Le 16 satire di Giovenale tradotte da Pirro Aporti con note*, Milano, Treves.

Aporti, Pirro (1909): *Le sedici satire. Traduzione poetica, rinnovata ad uso popolare e delle scuole*, ad opera di Pirro Aporti, con prefazione, note e commento dei nomi in ordine alfabetico, Milano, Società Ed. Sonzogno.

Cesarotti, Melchiorre (1805): *Satire di Giuvenale scelte ridotte in versi italiani ed illustrate da Melchior Cesarotti*, Parigi, presso Gio. Claudio Molini.

Cesarotti, Melchiorre (1928–1931): *Epistolario*, a cura di Alfonso Bertoldi, 6 vol., Firenze, Le Monnier.

Clausen, Wendell (1992): *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*, Oxford, Clarendon.

Dolce, Lodovico (2012): *Parafraasi nella sesta satira di Giuvenale*, a cura di Laura Facecchia, Galatina, Congedo.

Santorelli, Biagio (2011): *Giovenale. Satire*, Milano, Mondadori.

Silvestri, Camillo (1711): *Giuvenale, e Persio spiegati con la dovuta modestia in versi volgari. Ed illustrati con varie annotazioni dal conte Cammillo Silvestri da Rovigo*, Padova, Stamperia del Seminario.

Dizionari

Boggione, Valter/Casalegno, Giovanni (1999): *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, TEA.

Crusca IV = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Quarta impressione, all'Altezza Reale del Serenissimo Gio. Gastone Granduca di Toscana loro Signore, 6 vol., in Firenze, appresso Domenico Maria Manni, 1729–1738.

GDLI = Battaglia, Salvatore et al. (1961–2002), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 vol., Torino, Utet.

TLL = *Thesaurus linguae latinae*, Leipzig, Teubner, 1900–.

Studi

- Adams, James Noel (1982): *The Latin Sexual Vocabulary*, London, Duckworth & Co. [trad. it. *Il vocabolario del sesso a Roma. Analisi del linguaggio sessuale nella latinità*, Lecce, Argo, 1996].
- Argelati, Filippo (1767): *Biblioteca dei volgarizzatori o sia notizie dall'opere volgarizzate d'autori che scrissero in lingue morte prima del secolo XV*, coll'addizioni e correzioni di Angelo Teodoro Villa, Milano, Agnelli.
- Bruni, Francesco (1990): *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino.
- Canobbio, Sabina (2011): "Tabu", in: Simone, Raffaele (ed.): *Enciclopedia dell'italiano*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1440-1441.
- Caroli, Menico (1999): "Eufemismi e tabu: una bibliografia", in: De Martino, Francesco/Sommerstein, Alan H. (edd.): *Studi sull'eufemismo*, Bari, Levante, 433-441.
- Casale, Olga/Faccecchia, Laura (2000): "La coperta nuziale di Peleo e Teti nell'Epitalamio di Catullo, tradotto da L. Dolce", in: Cantelmo, Marinella (ed.): *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, Firenze, Olschki, 243-264.
- Castellani, Arrigo (2003): "Sugo, succhio, suco e il misterioso succo", in: *Studi linguistici italiani* 29, 3-14.
- Cicogna, Emmanuele Antonio (1862): "Memoria intorno la vita e gli scritti di Messer Lodovico Dolce, letterato veneziano del secolo XVI", in: *Memorie dell'I. R. Istituto veneto di scienze, lettere e arti* 11, 93-200.
- Dionisotti, Carlo (1976): "Tiziano e la letteratura", in: *Lettere italiane* 28, 401-409.
- Galli de' Paratesi, Nora (1964): *Semantica dell'eufemismo. L'eufemismo e la repressione verbale con esempi tratti dall'italiano contemporaneo*, Torino, Giappichelli [rist. con il titolo *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo*, Milano, Mondadori, 1969].
- Gavazzeni, Franco (1993): "Appunti sui Sermoni di Manzoni", in: AA. VV. (edd.): *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. II, Padova, Editoriale Programma, 1655-1683.
- Hight, Gilbert (1954): *Juvenal the Satirist. A Study*, Oxford, Clarendon Press.
- Mari, Michele (2002): "L'incerto Giovenale dell'ultimo Cesarotti", in: Barbarisi, Gennaro/Carnazzi, Giulio (edd.): *Aspetti dell'opera e della fortuna di*

- Melchiorre Cesarotti. *Atti del convegno di studi (Gargnano del Garda, 4–6 ottobre 2001)*, vol. I, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 221–238.
- Martos Montiel, Juan Francisco (2008): “Bibliotheca erotica Graeca et Latina. Erotismo y sexualidad en la Antigüedad clásica: ensayo de un repertorio bibliográfico (II. Clasificación temática, 3 y 4)”, in: *Analecta Malacitana* 25, 215–265 (disponibile anche in rete all’indirizzo: http://www.anmal.uma.es/numero25/Bibliotheca_erotica_II.pdf) [30.10.2015].
- Radtke, Edgar (1980): *Typologie des sexuell-erotischen Vokabulars des heutigen Italienisch: Studien zur Bestimmung der Wortfelder prostituta und membro virile unter besonderer Berücksichtigung der übrigen romanischen Sprachen*, Tübingen, Narr.
- Reutner, Ursula (2009): *Sprache und Tabu: Interpretationen zu französischen und italienischen Euphemismen*, Tübingen, Niemeyer.
- Reutner, Ursula (2014): “Eufemismo e lessicografia. L’esempio dello Zingarelli”, in: *Studi di Lessicografia Italiana* 31, 317–344.
- Romei, Giovanna (1991): “Dolce Lodovico”, in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 40, 399–405.
- Santorelli, Biagio (2008): “Trent’anni di studi giovanaliani (1977–2007)”, in: *Bollettino di studi latini* 38, 119–194 e 637–720.
- Spaggiari, William (2002): “Le satire di Giovenale fra Sette e Ottocento”, in: Barbarisi, Gennaro/Carnazzi, Giulio (edd.): *Aspetti dell’opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti. Atti del convegno di studi (Gargnano del Garda, 4–6 ottobre 2001)*, vol. I, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 239–281.
- Terpening, Ronnie H. (1997): *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press.
- Tesi, Riccardo (2012): “Dispositivi eufemistici e attenuazione nel Decameron”, in: *Lingua e stile* 47, 45–88.
- Trovato, Paolo (1991): *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470–1570)*, Bologna, Il Mulino.
- Trovato, Paolo (1994): *Il primo Cinquecento*, Bologna, Il Mulino.
- Wiesen, David S. (1989): “The Verbal Basis of Juvenal’s Satiric Vision”, in: Temporini, Hildegard/Haase, Wolfgang (edd.): *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, vol. II, 33, 1, Berlin, De Gruyter, 708–733.

Zarra, Giuseppe (2014): “Osservazioni linguistiche su Ludovico Dolce traduttore di Giovenale”, in: *Studi linguistici italiani* 40, 199–228.

Minerva Peinador Pérez

Invisibilización legitimada: Censura en la España del siglo XXI

Zensur ist in totalitären Systemen gängige Praxis, aber nicht nur dort. Im Laufe der Geschichte Spaniens hat Zensur eine erhebliche Rolle gespielt, insofern als die Institutionen des Landes immer wieder auf dieses Mittel zurückgegriffen haben, um Kommunikation und die Verbreitung von Informationen zu kontrollieren, zu lenken und zu beeinflussen. Obschon die Zensur v. a. während des Franquismus präsent war, stellt sich auch heute noch die Frage: Hat sich das Land mit der Einführung der Demokratie tatsächlich vollständig von der Zensur verabschiedet? Dieser Beitrag bietet einen Überblick über die Entwicklung der Zensur in Spanien und untersucht ihre Präsenz und die (Un-)Sichtbarkeit ihrer Erscheinungsformen in der Gegenwart.

1. ¿Qué es la censura?

La censura consiste en el juicio de una obra, su corrección o intervención por parte de un censor en representación de un aparato de poder (cf. RAE ²²2001). Por medio de ella se controla, condiciona, limita y manipula la información accesible en una sociedad según unos criterios destinados a determinar lo que sus miembros pueden y deben pensar. El reverso de la moneda de la censura sería la propaganda, la producción de información destinada a la formación de un pensamiento colectivo. El ejercicio de la censura varía en función de múltiples factores culturales, políticos, materiales, etc., lo cual hace de esta práctica, sus motivaciones y resultados en forma de textos censurados un ejercicio de invisibilización, de ocultación de ciertas informaciones (y muestra de otras) con el fin de controlar y manipular la opinión de amplios grupos sociales, si no de la sociedad en su conjunto. Por ello podemos afirmar que la censura es una forma de represión intelectual con cuya práctica se coarta la libertad de pensamiento, “de manifestar, defender y propagar las opiniones propias” (ibid.), y más concretamente la libertad de expresión, recogida en la Declaración Universal de los Derechos Humanos (art. 19, 35):¹

1 La Declaración Universal de los Derechos Humanos de la Asamblea General de las Naciones Unidas recoge los derechos humanos considerados fundamentales desde el 10/12/1948.

Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y de recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión.

Tan solo la garantía de esta libertad, cuya definición tiene su origen en la Ilustración, hace posible la participación ciudadana en política, en los procesos de gobernanza de su comunidad.

Somos conscientes del carácter genérico de nuestra definición de censura, si bien ello se debe, por una parte, a que el concepto entre los propios especialistas es igualmente impreciso (o más) y, por otra, a lo escurridizo de su esencia, pues la censura es ante todo eficaz cuando logra invisibilizarse a los ojos de la mayoría. Una noción amplia de la censura nos será útil, no obstante, para identificar su presencia en contextos y situaciones en los que, a primera vista, por lo des acostumbrado de sus particulares características, pudiera pasar desapercibida.

2. Censura en España hasta la transición

2.1. Inicios hasta la II República

En contra de lo que se suele pensar, encontramos prácticas censoras a lo largo de la historia de cada Estado, independientemente de su forma de gobierno. El caso de España no es distinto. Ya en el siglo XVI, la Inquisición española redactó el *Índice de libros prohibidos* o *Index librorum prohibitorum*.² Durante la Restauración borbónica (1874–1931) se gozaría de una relativa libertad de prensa desde la entrada en vigor de la Constitución de 1876. La II República (1931–1939) defendería la libertad de pensamiento y de expresión, puesto que “toda persona tiene derecho a emitir libremente sus ideas y opiniones, valiéndose de cualquier medio de difusión, sin sujetarse a previa censura”.³ Sin embargo, consideraba delito “[l]a difusión de noticias que puedan quebrantar el crédito o perturbar la paz o el orden público, [t]oda acción o expresión que redunde en menoscabo de las Instituciones u organismos del Estado”, así como “[l]a apología del régimen monárquico” (Ley de Defensa de la República Española de 1931,

2 Universidad de Córdoba (ed.) (1612): *Index librorum prohibitorum et expurgatorum*. 1612. Bibliotheca Erasmiana Hispanica. Madrid: apud Ludouicum Sanchez.

3 Artículo completo: “[T]oda persona tiene derecho a emitir libremente sus ideas y opiniones, valiéndose de cualquier medio de difusión, sin sujetarse a previa censura. En ningún caso podrá recogerse la edición de libros o periódicos sino en virtud de mandamiento de juez competente. No podrá decretarse la suspensión de ningún periódico sino por sentencia firme” (Constitución Española 1931, 11).

420s.). Como veremos, esta legislación muestra paralelismos con la actual ley de seguridad ciudadana.

2.2. Censura durante el franquismo

2.2.1. Censura de prensa

Con la República aún vigente, el varias veces ministro y hombre de confianza de Franco, Serrano Súñer, promulgó la primera ley de Prensa e Imprenta al servicio de los rebeldes franquistas (BOE 550 1938, 6938–6940). Decretó la censura previa y las ‘consignas’, mediante las que el Ministerio de Información y Turismo ordenaba (y prohibía) la inserción de informaciones. Súñer pretendía poner a la prensa al servicio del Estado y consideraba al periodista un “apóstol del pensamiento y de la fe de la nación recobrada a sus destinos [...] digno trabajador al servicio de España” (id., 6938). Creó, además, un registro oficial de periodistas, la expedición de cuyos carnés servía a la depuración franquista: antes de su concesión, se comprobaba el historial político de los candidatos.

Durante el franquismo se controlaban todas las publicaciones (salvo las eclesiásticas), se prohibían o censuraban los textos afines a la República o sospechosos de serlo y se suprimían las alusiones políticas, a la guerra civil o cuya ambigüedad pudiera suponer cualquier tipo de peligro político, ideológico o moral para el régimen.

2.2.2. Censura literaria

La censura de obras literarias (Abellán 1980, 120) era ‘menos’ estricta y más lenta que en otros medios. En caso de que una obra se considerara nociva, se ‘desaconsejaba’ su publicación. El censor elaboraba un informe sobre las obras respondiendo siempre a las mismas preguntas, que acompañaba de un breve texto explicativo (en caso de juzgarlo necesario) de acuerdo con el modelo que sigue.

¿Ataca al Dogma? ... Páginas ...

¿A la moral? ... Páginas ...

¿A la Iglesia o a sus Ministros? ... Páginas ...

¿Al Régimen y a sus instituciones? ... Páginas ...

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? ... Páginas ...

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? ...

Informe y otras observaciones: ...⁴ (Montejo 2010, 38)

4 Espacio en blanco reservado al censor para su ‘reseña’.

La ley de Súñer se mantuvo en vigor hasta que fue derogada en 1966 por la ley homónima del entonces ministro de Información y Turismo, Fraga (BOE 67 1966, 3310–3315). El cambio fundamental que suponía respecto a la anterior era que la censura previa pasaba a ser una ‘consulta voluntaria’, delegando el criterio censor y la responsabilidad de los contenidos en autores y editores. Descadenaba en ellos, de esta manera, mecanismos de autocensura en ocasiones más estrictos aún que los de los censores adictos al régimen con el fin de evitar una censura a posteriori, pues corrían el riesgo de que la obra, una vez editada y publicada, fuera secuestrada y multada, con las consiguientes pérdidas económicas y de descrédito para ambos. *Alrededor de un día de abril*, de Isaac Montero, es buen ejemplo de ello: es la primera obra censurada por esta ley por motivos tanto de contenido como estilísticos:⁵

A esta novela le cabe el dudoso honor de haber sido el primer texto literario secuestrado por la dictadura franquista al amparo de la Ley de Prensa e Imprenta de Fraga Iribarne. [...] Esa historia da cuenta, sin embargo, de un fenómeno tan literario como el éxito o el fracaso de una primera edición. Me refiero naturalmente a la censura, monstruoso cruce de crítico y lector, de autor y editor. [...] Tampoco veo de más advertir que *Alrededor de un día de abril* no es una obra de resistencia política sino un original literario que encontró una resistencia irracional y estúpida a la hora de salir a la luz. (Montero 1981, 5–8)

2.3. Transición a la democracia

Durante la transición, los partidos políticos se esforzaron en defender las libertades democráticas de los españoles precisando sus derechos:

- a) A expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción.
- b) A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica.
- c) A la libertad de cátedra.
- d) A comunicar o recibir libremente información veraz por cualquier medio de difusión (Art. 20 de la Constitución Española 27/12/1978, 6s.).

Se explicita que “[e]l ejercicio de estos derechos no [podrá] restringirse mediante ningún tipo de censura previa”, que “[s]ólo podrá acordarse el secuestro de publicaciones, grabaciones y otros medios de información en virtud de resolución judicial”.

5 El censor consideraba las esdrújulas en la obra de un “matiz malsonante, agresivo” (Montero 1981, 120).

3. Censura en la España actual

3.1. 15-M, 'Orden Público' y una ley anticiudadana

El Real Decreto-Ley 23/1977 (BOE 83 1977, 7768–7770) sustituyó en 1977 a la ley de Fraga y desmanteló parte del sistema franquista. Veinte años más tarde, la cláusula de conciencia contenida en la ley orgánica 2/1997 (BOE 147 1997, 19072–19073) regulaba la profesión periodística. Asimismo, a lo largo de la historia del sistema jurídico español, diversas legislaciones han definido los marcos de convivencia y seguridad ciudadana y, con ellos, el alcance del ejercicio de la libertad de expresión. En sus restricciones podemos leer el establecimiento implícito de medidas censoras. A la ley franquista de Orden Público 45/1959 (BOE 182 1959, 10365–10370), precedida por la Ley de Vagos y Maleantes (*Gaceta de Madrid* 217 5/8/1933, 874–877) y la de Represión de la Masonería y el Comunismo (BOE 62 1940, 1537–1539), le siguió la ley Corcuera de Protección de la Seguridad Ciudadana (ley orgánica 1/1992, en BOE 46 1992). Desde 2015 y con el apoyo exclusivo del PP (y el rechazo de la oposición y la ciudadanía), se encuentra en vigor la llamada ley de Protección de la Seguridad Ciudadana, propuesta por el ministro del Interior, Jorge Fernández, y conocida como la *ley mordaza* (Ley Orgánica 4/2015, en BOE 77 2015b).

Para entender su motivación es necesario echar la vista atrás a las movilizaciones ciudadanas en el país desde 1975. Si bien tras una euforia democrática al inicio de la transición la ciudadanía había permanecido aletargada en materia de participación social, entusiasmada con un crecimiento económico en apariencia fulgurante y la implementación de la sociedad del bienestar, varios acontecimientos dramáticos la despertaron de su estado e hicieron que mostrara su desacuerdo: el terrorismo etarra (asesinato de M. Á. Blanco, 1997), el desastre ecológico del petrolero *Prestige* (2002) y la participación de España en la guerra de Irak a pesar de la oposición civil (2003) fueron las piedras de toque que le recordaron la importancia de tomar partido en las decisiones sociales y políticas y el preludio de las movilizaciones acontecidas desde hace cuatro años. En 2011, un nada despreciable número de ciudadanos comenzó, en un tiempo récord y con el diálogo y la participación como herramientas, a formular protestas-propuestas como solución a los problemas generados por la crisis económica, con independencia – o a pesar – de las instancias políticas. A este movimiento, que daba cuenta de la gran madurez democrática (en forma de autogestión, diálogo, reflexión y elaboración de propuestas) alcanzado por la ciudadanía en su conjunto, pues abarcaba todas las franjas de edad, ocupación y clases, se le dio en denominar 15-M.

La ley de seguridad ciudadana actual (Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo, de protección de la seguridad ciudadana) parece responder a estas iniciativas, no potenciando y reforzando los valores democráticos de los que se hicieron abanderados, sino principalmente regulando y sancionando las actuaciones ciudadanas. Se aplica en el entorno de la movilización ciudadana, de la convocatoria y la difusión de manifestaciones, afectando a los espacios públicos tanto físicos (el Congreso, el Parlamento o lugares de interés público) como virtuales (internet). El texto sanciona la crítica del concepto de ‘España’, tan controvertido como imposible de definir, así como el anuncio y la difusión de convocatorias de manifestaciones no autorizadas, también en las redes sociales. Se quiere impedir, así, la proliferación de fenómenos como la primavera árabe, Occupy Wall Street o su versión española, el 15-M.

El documento legaliza, además, una práctica habitual en las fronteras españolas con África e ilegal hasta su entrada en vigor. Se trata del “rechazo en frontera” o las “devoluciones en caliente” de inmigrantes por parte de la Guardia Civil, negándoles su identificación y posible solicitud de asilo, un derecho humano fundamental.⁶ Se trata de un lamentable ejemplo de adaptación de la legislación a determinados intereses, así como de la discrepancia entre ley y justicia (si esta incluye la ética). La ley ha sido criticada por las Naciones Unidas y el Comité de Derechos Humanos (EFE 2015a):

Preocupa al Comité el efecto disuasorio que pueda tener para la libertad de expresión, de asociación y de reunión pacífica la reciente aprobación de la Ley de Seguridad Ciudadana [...]. En particular, le preocupa al Comité el uso excesivo de sanciones administrativas contenidas en la Ley, las cuales excluyen la aplicación de ciertas garantías judiciales [...]; el uso de términos vagos y ambiguos en algunas disposiciones, lo que podría dar lugar a un amplio margen de discrecionalidad en la aplicación de dicha Ley; y la prohibición de hacer uso de imágenes o datos personales o profesionales de autoridades o miembros de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad. El Comité observa que dicha Ley ha sido ampliamente cuestionada por diversos sectores de la sociedad. (Comité de Derechos Humanos 2015, 8)

Recuerda también la responsabilidad del Estado de “garantizar el pleno disfrute de los derechos a la libertad de expresión, de asociación y de reunión pacífica que asisten a todo individuo [...]” (ibid.) y advierte sobre los “[m]alos tratos y uso excesivo de la fuerza por agentes de policía”, puestos de relieve por “las denuncias de uso excesivo de la fuerza, incluyendo tortura y malos tratos, por parte de agentes del Estado, en particular en el marco de protestas ciudadanas”

6 La Convención Europea de Ginebra, la Carta Europea de Derechos Humanos y la Directiva de Asilo establecen estos derechos fundamentales.

(id., 4). Así las cosas, no resulta difícil sacar la conclusión de que dicha ley no es sino un marco jurídico destinado al silenciamiento de la ciudadanía.

La ley contempla tres grupos de tipos de faltas en función de su ‘gravedad’ (leves, graves y muy graves), a las que se aplicarán sanciones de entre 100 y 600.000 €. La novedad formal de este sistema estriba en la obviación del proceso judicial en la penalización de actitudes ‘antisistema’, la supresión del factor humano que supone un juicio y su sustitución por un castigo económico inmediato no recurrible. Si le sumamos el “valor probatorio de las declaraciones de los agentes de la autoridad” (art. 52), el Estado deja al ciudadano en una situación de desamparo.

3.2. Identidad nacional y memoria histórica parciales

Una de las faltas consideradas graves por la disposición, sin ofrecer más especificaciones, son las “ofensas o ultrajes a España, a las comunidades autónomas y entidades locales o a sus instituciones, símbolos, himnos o emblemas”⁷. Resulta un apartado ambiguo, pues es poco menos que imposible definir qué es España (qué no) y cuáles son sus símbolos sin caer en valoraciones (anti)nacionalistas u otras controversias discutibles. Según la ley Fernández, “[s]e considerarán delito de terrorismo” los cometidos “contra la Corona [...], [s]ubvertir el orden constitucional [...], [a]lterar gravemente la paz pública” (BOE 77 2015b, art. 573).

Si bien el Estado ve la necesidad de regular “la protección de la seguridad ciudadana”, no le preocupa cerrar los ojos ante manifestaciones apologeticas del franquismo.⁸ En el caso paradigmático del Partido Popular, heredero de la mayormente franquista Alianza Popular, a pesar de haber condenado de alguna manera el levantamiento y la dictadura franquistas (Castro 2002), no los rechaza abiertamente (Navarro 2010), y muchos de sus militantes se oponen e incluso ridiculizan la labor de recuperación de la memoria histórica (Baquero 2015), cuya ley (BOE 310 2007, 53410–53416) quedó derogada *de facto* en 2013 por el PP al suprimir su presupuesto (Borraz 2015; Junquera 2013).

Algunas figuras políticas del PP como Pablo Casado, Rafael Hernando y José Joaquín Peñarrubia destacan en este sentido. Mientras que Casado tachó de “carcas” a “los de izquierdas” porque “están todo el día con la guerra del abuelo,

7 Se prevé su castigo con multas de entre 1001 y 30.000 €.

8 Ni la justicia ni la dirección de sus respectivos partidos castigan a los alcaldes Senén Pousa (Beade, Orense, PP) y Abel Sousa (Vigo, PSOE), quienes se declaran abiertamente franquistas.

con las fosas de no sé quién, con la memoria histórica” (Europa Press 2008),⁹ para Hernando “los familiares de las víctimas del franquismo se acuerdan de desenterrar a su padre solo cuando hay subvenciones”. El senador Peñarrubia afirmó que los socialistas son “cansinos con esta cuestión, cansinos con la memoria histórica”, y se lamentó de que no entren “en razón [y] se empeñ[e]n en traer [...] al Gobierno la cuestión de la memoria histórica”. Les solicitó que no siguieran “empecinados en el error” ni dieran más “la murga” porque “no hay fosas por abrir”, a pesar de ser España a causa de la Guerra Civil y el franquismo el segundo país del mundo con el mayor número de desaparecidos (se contabilizan al menos 114.226 víctimas aún sin localizar ni identificar; Agencias 2013, Moraga 2013, ElPlural 2015).

En España, la exhibición de símbolos fascistas es ilegal, pero no es castigada¹⁰, sino tolerada; el PP llega incluso a premiarla con su callada aprobación (Almenar 2014, Uría 2013, ElDiario.es 2013).¹¹ A este respecto, el Comité de Derechos Humanos ha denunciado el impedimento que la Ley de Amnistía de 1977 supone para el esclarecimiento de las “violaciones a los derechos humanos del pasado”, así como “las dificultades en el acceso a los archivos, en particular, los archivos militares” (Comité de Derechos Humanos 2015, 7).

Sí se prohibió la exhibición de simbología republicana, a pesar de su legalidad¹², durante la coronación de Felipe de Borbón, ahora Felipe VI (Lamarea, com 2014). Ocultándola, las instituciones tratan de invisibilizar otros posibles modelos de nación y el deseo ciudadano de elegirlos. Censurando las propuestas divergentes de la ‘reinante’, se ejerce una violencia simbólica sobre los españoles y se les mantiene en una minoría de edad democrática. Tras la abdicación de Juan Carlos de Borbón se desoyeron las voces que exigían un referéndum (Díez/Jiménez Gálvez 2014).

9 Pablo Casado en su intervención en el XIV Congreso del PP de Madrid (vídeo a partir de 6’40”).

10 La Unidad Cívica por la República, apoyada por una sentencia judicial del Tribunal Superior de Justicia, declara que “[e]xhibir banderas republicanas está amparado por los artículos de la Constitución que consagran la libertad ideológica y la libertad de expresión”, mientras que “la simbología fascista, tanto en banderas u otras formas, sí que es ilegal” por vulnerar los derechos fundamentales recogidos en los artículos 16.1 y 20.1-a de la Constitución Española. (Unidad Cívica por la República 2013).

11 Léase el artículo firmado por Sostres (2015) en la sección de deportes, ejemplo de periodismo profranquista.

12 Véanse la nota 15 y Carmona (2013).

En síntesis, la ley mordaza vulnera derechos fundamentales (Pérez Ejerique 2015) como el de la no discriminación por ideología política,¹³ el de defensa y la presunción de inocencia y su ambigüedad favorecería la comisión de arbitrariedades. Limita, además, la seguridad jurídica, así como el derecho a la intimidad y la libertad personal, ya que los agentes podrán solicitar en todo momento la identificación (art. 16), y afecta a los derechos a la información y a la defensa, por impedir la recogida de pruebas documentales.¹⁴ Ya se han aplicado las primeras sanciones (Valverde/Boix 2015) y la derogación de la ley forma parte del programa electoral de todos los partidos políticos, ante todo de Podemos, Izquierda Unida-Unidad Popular y PSOE, salvo del PP y Ciudadanos.

4. Conclusiones

Con este breve panorama histórico de la relación entre legalidad, censura y la sociedad en que se practica, podemos concluir que en España, a pesar de declararse una democracia moderna y afirmar haber superado su pasado violento, se recurre a viejos métodos para forzar el consenso ciudadano. Estos no son los estandartes de una democracia participativa, sino los de un sistema que censura y castiga económicamente comportamientos ‘peligrosos’. Logra, como otras medidas ‘populares’ pero no sociales (piénsese en los sistemas educativo y sanitario), aumentar la brecha económica e ideológica entre los tradicionales bandos políticos españoles, favoreciendo claramente a una de las dos Españas, a la más tradicional.

A pesar de que la longitud del texto no permite mayor profundidad, mencionaré la presencia de censura en otros ámbitos. A pesar de la supuesta libertad de expresión en los medios, últimamente asistimos a la denuncia de prácticas censoras por la vía económica, en forma de despidos masivos (los llamados ERE o expedientes de regulación de empleo, a menudo no justificados económicamente; Ruiz de Azúa 2012), y la ideológica, vulnerando el derecho a la información.¹⁵ El elevado gravamen de las actividades culturales (artes escénicas, cine y edición), de un 21 %, supone igualmente una forma de censura (EFE 2015b), así como la ejercida desde las instituciones de la Real Academia Española y la

13 El artículo 43.1 prevé la creación de un registro de infractores.

14 El artículo 36.23 penaliza la difusión de imágenes u otros datos de agentes de policía.

15 El Consejo de Informativos de RNE constató una censura en lo relativo al partido Podemos (6/2014).

Real Academia de la Historia.¹⁶ En el ámbito educativo, a pesar del laicismo del país,¹⁷ las directrices establecidas para la asignatura de religión cuestionan la separación de Estado y religión (BOE 47 2015a, 15739–15761).

La opinión pública no pasa por alto esta situación; el Gobierno del PP, haciéndose eco de este malestar, dice “reforzar la transparencia de la actividad pública, regular y garantizar el derecho de acceso a la información [...] y establecer las obligaciones de buen gobierno” (Portal de la Transparencia). La casa real se ha sumado a esta tendencia publicando (parte de) sus presupuestos en tiempos de austeridad. No obstante, estos conatos de transparencia se quedan en meras intenciones aparentes: se comprueba que “España no tiene corrupción sistémica, [...] sino múltiples escándalos de corrupción política en los niveles superiores de los partidos y en los gobiernos locales y autonómicos” (TI 2015, 1), logrando en el informe más reciente de la NGO (TI 2016) el mayor crecimiento de su historia y dentro de la UE en el Índice de Percepción de Corrupción¹⁸, ninguna sorpresa para cualquiera que siga la actualidad española.

En conclusión, por todo lo expuesto, creemos que en España la censura, fundamentalmente ideológica, se ejerce esencialmente desde el condicionamiento y la penalización económica, educativa y mediática y se legitima por la vía legal. Por ello, constatamos la necesidad de atajarla para hacer valer los derechos fundamentales a la información, a la libertad de pensamiento y de expresión, para hacer caer la mordaza que silencia; los ciudadanos ya se quitaron la venda de los ojos.

16 Según la RAE (²²2001), el franquismo fue “un movimiento político y social de tendencia totalitaria, iniciado [...] en torno al general Franco, y desarrollado durante los años que ocupó la jefatura del Estado”. Lo califica de “período histórico que comprende el gobierno del general Franco”, sin aludir a su carácter dictatorial. El *Diccionario Biográfico Español* define a su vez el franquismo como un régimen “autoritario, pero no totalitario”, cuyos principios dibujaron “el nuevo orden constitucional” (*Diccionario Biográfico Español* citado según Marcos/Corroto/García Jaén 2011). Franco sería un militar que “[tras] una guerra larga de casi tres años [derrotó] a un enemigo que en principio contaba con fuerzas superiores” (*Diccionario Biográfico Español* citado según ElPaís.com 2015).

17 Art. 16.3 de la Constitución Española (1978): “Ninguna confesión tendrá carácter estatal”.

18 Consúltense los “aspectos más destacados del índice”, la “tabla sintética de resultados” y la comparación IPC 2007 a 2015 (TI 2016).

Bibliografía

Fuentes jurídicas

Boletines Oficiales del Estado (BOE):

(1938) N° 550, 24.4.1938, 6938–6940, http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=16530 [07.08.2015].

(1940) N° 62, 02.03.1940, 1537–1539, <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1940/062/A01537-01539.pdf> [12.09.2015].

(1959) N° 182, 31.7.1959, 10365–10370, <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1959-10346> [12.9.2015].

(1966) N° 67, 19.3.1966, 3310–3315, <http://www.boe.es/boe/dias/1966/03/19/pdfs/A03310-03315.pdf> [07.08.2015].

(1977) N° 83, 7.4.1977, 7768–7770, <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-8855> [12.09.2015].

(1992) N° 46, 22.02.1992, <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1992-4252> [12.09.2015].

(1997) N° 147, 20.6.1997, 19072–19073, <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1997-13374> [12.09.2015].

(2007) N° 310, 27.12.2007, 53410–53416, http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-22296 [30.08.2015].

(2015a) N° 47, 24.02.2015, 15739–15761, http://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-1849 [02.08.2015].

(2015b) N° 77, 30.3.2015, https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-3440 [09.02.2016].

Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea (2000). Diario Oficial de las Comunidades Europeas, 18.12.2000, art. 18, 22, http://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_es.pdf [02.01.2016].

Comité de Derechos Humanos (2015): *(CCPR/C/ESP/6) Sexto informe periódico de España, observaciones finales. Aprobadas por el Comité en su 114 período de sesiones (29-24/7/2015), versión no avanzada.*

<http://ep00.epimg.net/descargables/2015/07/23/3f835fd01d590f35ed146529bb447417.pdf> [26.08.2015].

Constitución Española (1931), http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf, 11 [30.08.2015].

Constitución Española (1978), http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Hist_Normas/ConstEsp1812_1978/Const1978 [28.08.2015].

Convención sobre el estatuto de los refugiados. Adoptada en Ginebra, Suiza, el 28 de julio de 1951 por la Conferencia de Plenipotenciarios sobre el Estatuto de los Refugiados y de los Apátridas (Naciones Unidas), convocada por la Asamblea General en su resolución 429 (V), del 14 de diciembre de 1950. Serie Tratados de Naciones Unidas, N° 2545, vol. 189, 137, http://acnur.es/PDF/0005_20120511114519.pdf [02.01.2016].

Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH), in: *217 (III) Carta Internacional de los Derechos del Hombre, 183a, sesión plenaria, 10 de diciembre de 1948*, 34–36, <http://daccess-dds-ny.un.org/doc/RESOLUTION/GEN/NR0/046/82/IMG/NR004682.pdf?OpenElement> [30.8.2015].

Directiva de Asilo de la Unión Europea, art. 67, ap. 2, art. 78 del Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea, http://www.europarl.europa.eu/ftu/pdf/es/FTU_5.12.2.pdf [02.01.2016].

Instrumento de Adhesión de España a la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados, hecha en Ginebra el 28 de julio de 1951, y al Protocolo sobre el Estatuto de los Refugiados, hecho en Nueva York el 31 de enero de 1967. BOE (1978) N° 252, 21.10.1978, 24310–24328, <https://www.boe.es/boe/dias/1978/10/21/pdfs/A24310-24328.pdf> [02.01.2016].

Ley de Defensa de la República Española de 1931, in: *Gaceta de Madrid* 295, 22.10.1931, 420s.

Ley de Vagos y Maleantes, in: *Gaceta de Madrid* 217, 5.8.1933, 874–877, <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1933/217/A00874-00877.pdf> [12.09.2015].

Fuentes no jurídicas

Abellán, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*, Barcelona, Península.

Acta del Consejo de informativos de RNE (6.2014), http://hazlopublico.org/wp-content/uploads/2014/07/2014_06_ACTA_CDI_RNE.pdf [30.8.2015].

Agencias (2013): “Rafael Hernando: ‘Los familiares de las víctimas del franquismo se acuerdan de desenterrar a su padre solo cuando hay subvenciones’”, in: *La Voz de Galicia*, 26.11.2013, <http://www>.

lavozdegalicia.es/noticia/politica/2013/11/26/rafael-hernando-familiares-victimas-franquismo-acuerdan-desenterrar-padre-solo-subvencion/es/00031385480155716998373.htm [30.08.2015].

Almenar, Pilar (2014): “El PP decide no sancionar a los militantes que se fotografiaron con símbolos fascistas”, in: *ElPaís.com*, 28.07.2014, http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/07/28/valencia/1406546390_538412.html [27.08.2015].

Baquero, Juan Miguel (2015): “Cómo atizar a la memoria histórica (a través de diez casos)”, in: *Eldiario.es*, 13.01.2015, http://www.eldiario.es/andalucia/atizar-memoria-historica-traves-personajes_0_341566445.html [30.08.2015].

Borraz, Marta (2015): “España sigue ignorando sus obligaciones internacionales sobre desaparecidos del franquismo”, in: *Eldiario.es*, 28.08.2015, http://www.eldiario.es/sociedad/Espana-obligaciones-internacionales-desapariciones-franquismo_0_424857683.html [30.08.2015].

Carmona Campo, Andrés (2013): “La bandera republicana sí es legal”, in: *Lamarea.com*, 29.8.2013, <http://www.lamarea.com/2013/08/29/la-bandera-republicana-si-es-legal/> [30.08.2015].

Casa real, <http://www.casareal.es/ES/Transparencia/Paginas/subhome.aspx> [30.08.2015].

Castro, Raimundo (2002): “El PP condena en el Parlamento la ‘dictadura’ de Francisco Franco”, in: *El Periódico de Extremadura*, 21.11.2002, http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/espana/pp-condena-parlamento-dictadura-francisco-franco_25373.html [27.08.2015].

Comunicado del Consejo de Informativos de TVE (1.7.2014), http://extra.rtve.es/cinfte/COMUNICADO_20140701.pdf [30.08.2015].

Díez, Anabel/Jiménez Gálvez, José María (2014): “Las fuerzas de izquierda piden un referéndum sobre la monarquía”, in: *ElPaís.com*, 02.06.2014, http://politica.elpais.com/politica/2014/06/02/actualidad/1401698982_637616.html [27.08.2015].

EFE (2015a): “La ONU critica la reforma del Código Penal y la ‘Ley Mordaza’”, in: *Eldiario.es*, 23.02.2015, http://www.eldiario.es/politica/ONU-Codigo-Penal-Mordaza-Espana_0_359764361.html [28.08.2015].

EFE (2015b): “Guindos dice que el IVA cultural se mantendrá en el 21 %”, in: *ElPaís.com*, 23.08.2015, http://economia.elpais.com/economia/2015/08/23/actualidad/1440356437_073739.html [12.09.2015].

- Eldiario.es (red.) (2013): “Nuevas Generaciones del PP: de los enfrentamientos con ancianos a los saludos y símbolos fascistas”, in: *Eldiario.es*, 15.8.2013, http://www.eldiario.es/politica/Nuevas-Generaciones-PP-enfrentamientos-fascistas_0_164833768.html [30.08.2015].
- ElPaís.com (red.) (2015): “La Real Academia de la Historia modificará la definición de Franco”, in: *ElPaís.com*, 07.04.2015, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/07/actualidad/1428402974_723203.html [10.05.2016].
- ElPlural (2015): “Senador del PP pide que no se dé más ‘la murga’ con la Memoria Histórica”, 08.10.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=fq0arZEMkeQ> [22.01.2016].
- Junquera, Natalia: (2013) “La promesa que Rajoy sí cumplió”, in: *ElPaís.com*, 05.10.2013, http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380997260_542677.html [30.08.2015].
- Lamarea.com (red.) (2014): “El veto a la bandera republicana vulnera derechos fundamentales”, in: *LaMarea.com*, 18.6.2014, <http://www.lamarea.com/2014/06/18/la-policia-impedira-el-acceso-al-desfile-del-nuevo-rey-con-simbolos-republicanos> [27.08.2015].
- Marcos, J. M./Corroto, P./García Jaén, B. (2011): “Los historiadores se alarman ante la hagiografía de Franco”, in: *Público.es*, 30.05.2011, <http://www.publico.es/culturas/historiadores-alarman-hagiografia-franco.html> [10.05.2016].
- Montejo Gurruchaga, Lucía (2010): *Discurso de autora. Género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Montero, Isaac (1981): *Alrededor de un día de abril*, Barcelona, Laia.
- Moraga, Carmen (2013): “Rafael Hernando: ¿Por qué voy a pedir perdón?”, in: *ELDiario.es*, 26.11.2013, http://www.eldiario.es/politica/Rafael-Hernando-voy-pedir-perdon_0_200880723.html [30.08.2015].
- Navarro, Vicenç (2010): “¿Es el PP franquista?”, <http://www.vnavarro.org/?p=4306&lang=CA> [27.08.2015].
- Pérez Ejerique, Raquel (2015): “Los siete derechos fundamentales que limita la ‘Ley Mordaza’”, in: *Eldiario.es*, 30.06.2015, http://www.eldiario.es/sociedad/Ley-Mordaza-vigor-manana_0_403859798.html [26.08.2015].
- Portal de la Transparencia del Gobierno de España*, <http://transparencia.gob.es> [30.08.2015].
- RAE = Real Academia Española (²²2001): *Diccionario de la lengua española*, 22ª edición, <http://www.rae.es/> [02.01.2016].

Ruiz de Azúa, Victorino (2012): “Más de 20 colaboradores de El País denuncian la censura en el periódico”, in: *Contra el ERE de El País*, 5.11.2012, <http://www.ere-elpais.com/20-colaboradores-de-el-pais-denuncian-la-censura-en-el-periodico/> [12.09.2015].

Sostres, Salvador (2015): “La camiseta de Franco”, in: *ABC.es*, 30.07.2015, <http://www.abc.es/deportes/futbol/20150729/abci-camiseta-franco-sostres-201507292037.html> [26.08.2015].

TI = Transparency International:

(2016) *Índice de Percepción de la Corrupción 2015*, <http://transparencia.org.es/ipc-2015> [27.1.2016].

(2015) *Índice de Percepción de la Corrupción: La corrupción en el mundo durante 2014*, http://webantigua.transparencia.org.es/ipc__s/ipc_2014/aspectos_destacados_ipc_2014.pdf [12.09.2015].

Unidad Cívica por la República (2013): “Exhibir banderas republicanas es legal”, 25.8.2013, <http://www.unidadcivicaporlarepublica.es/III%20republica%202007/exibir%20banderas%20repu%20es%20legal.htm> [30.08.2015].

Universidad de Córdoba (ed.) (1612): *Index librorum prohibitorum et expurgatorum. 1612*, Bibliotheca Erasmiana Hispanica. Madridi: apud Ludouicum Sanchez. http://www.uco.es/humcor/behisp/informacion/documentacion/indice_censorio_expurgatorio.pdf [27.08.2015].

Uría, Ibón (2013): “Las fotografías con símbolos franquistas y fascistas les salen gratis a jóvenes del PP”, in: *Infolibre.es*, 28.10.2013, http://www.infolibre.es/noticias/politica/2013/08/19/las_quot_chiquilladas_quot_con_simbolos_fascistas_les_salen_gratis_los_jovenes_del_pp_6943_1012.html [30.08.2015].

Valverde, Nacho/Boix, Esteve (2015): *Mapa de la Ley Mordaza*, <http://ctxt.es/es/20150715/politica/1827/Mapa-de-la-Ley-Mordaza.htm#> [26.08.2015].

V. (Un-)Sichtbare soziale Gruppen und sprachliche Akteure

Mariella Costa

Wolfsburg e la sua visibile italianità

Die niedersächsische Stadt Wolfsburg ist nicht nur der Hauptsitz des bekannten Automobilherstellers Volkswagen, sondern auch die Heimat von Tausenden Italienern, die ab den 1950er Jahren nach Deutschland eingewandert sind. Zwar findet man in jeder deutschen Stadt italienische Bürger, aber in keiner anderen Stadt deutschlandweit wurde das Stadtbild so durch ihre Anwesenheit geprägt und geformt wie in Wolfsburg. Die *italianità* ist in Wolfsburg nicht nur hörbar, sondern v. a. *sichtbar*. Der Beitrag widmet sich dem Thema der *Linguistic Landscape* und zeigt anhand einiger Beispiele die sichtbare italienische Sprachlandschaft im urbanen Raum der Stadt Wolfsburg: eine Sprachlandschaft, die weit über die üblichen Restaurants und Eisdielen hinausgeht, da sie bis hin zu den lokalen Medien und der Toponomastik der städtischen Neubaugebiete reicht und somit deutlicher Ausdruck einer *top-down*-Sprachpolitik ist.

1. Introduzione

I movimenti migratori degli ultimi anni ed il continuo processo di globalizzazione hanno profondamente mutato l'aspetto delle città coinvolte, creando non solo degli spazi urbani, che linguisticamente sono sempre più eterogenei e plurilingui, ma definendo e caratterizzando anche l'utilizzo linguistico dello spazio pubblico.

Il presente saggio, basato su un'analisi qualitativa, esamina, mediante alcuni esempi, il paesaggio linguistico della città di Wolfsburg, famosa non solo per la sua industria automobilistica Volkswagen, ma anche per essere divenuta per migliaia di italiani una seconda patria.

La presenza italiana ha trasformato profondamente l'aspetto della città. Accanto ai ristoranti, alle gelaterie e ai bar, tipici ormai dei paesaggi linguistici di ogni città tedesca, l'italianità ha assunto un ruolo predominante all'interno della città, conquistando sempre più domini. Nell'avanzata dell'italianità nello spazio urbano, infatti, non sono rimasti risparmiati i negozi di abbigliamento e le parucchiere, come chiara espressione di un effetto *bottom-up*, ossia di una volontà proveniente dal basso, di rendere visibile la propria origine e l'appartenenza ad un gruppo specifico. Ma l'italianità è riscontrabile anche nei media locali e nella toponomastica dei quartieri nuovi, espressione invece di una volontà proveniente dall'alto: un effetto *top-down*, che rende visibile la consapevole politica linguistica della città, consolidando maggiormente lo stretto legame che intercorre tra gli italiani e la città stessa.

2. Il concetto di *linguistic landscape* – il paesaggio linguistico

Il cambiamento, come simbolo di un mutamento culturale e di una diversità etnica, che ha coinvolto negli ultimi decenni sempre più le città, è divenuto lentamente, anche per molti ricercatori, oggetto di svariati studi. Il punto chiave sta nell'analizzare quante e quali lingue sono presenti in uno spazio urbano, e soprattutto quale ruolo o funzione viene data ad esse. Si è diffuso così un nuovo campo di ricerca internazionale, il *linguistic landscape* (Blommaert 2013; Hélot et al. 2012; Pappenhagen/Redder/Scarvaglieri 2013), ossia il cosiddetto 'paesaggio linguistico'.¹

Il concetto di 'paesaggio linguistico' era già emerso alla fine degli anni settanta, facendo riferimento alla politica linguistica in territori bilingui o plurilingui, ma l'espressione *linguistic landscape* riesce ad affermarsi solo trent'anni dopo, nel 1997, quando Landry/Bourhis (1997) la introducono negli studi di sociolinguistica, per individuare i differenti usi linguistici, che gli utenti percepiscono visivamente all'interno dello spazio urbano. Nella loro definizione originaria essi affermano:

[T]he language of public road signs, advertising billboards, street names, place names, commercial shops signs and public signs on government buildings combines to form the linguistic landscape of a given territory, region or urban agglomeration. (id., 25)

Secondo Gorter (2006, 2) il *linguistic landscape* è l'utilizzo del linguaggio nella sua forma scritta nella sfera pubblica. Ben-Rafael et al. (2006, 8) lo definisce come

[A]ny sign announcement located outside or inside a public institution or a private business in a given geographical location. [...] [Linguistic Landscape] analysis is concerned with how a specific public space is symbolically constructed, associations, firms, individuals, that stem from most diverse strata and milieus.

L'utilizzo di ogni singola lingua all'interno di uno spazio urbano svela il suo potere ed il suo ruolo economico e politico. La presenza di una determinata lingua costituisce una traccia saliente della sua vitalità e della sua importanza all'interno dello spazio urbano. Shohamy afferma, infatti, a tal proposito:

1 Nell'ultimo decennio gli studi sul paesaggio linguistico si sono moltiplicati. Si vedano per un approfondimento ad esempio Cenoz/Gorter (2006), De Blasi/Marcato (2006), Backhaus (2007), Shohamy/Gorter (2009), Shohamy/Ben-Rafael/Barni (2010), Gorter/Marten/Van Mensel (2012) e Scollon/Scollon (2003).

[T]he presence or absence of languages in public space, communicates symbolic messages about the importance, power, significance and relevance of certain languages or the relevance of others. (Shohamy 2006, 110)

L'onnipresenza dell'inglese, ad esempio, è divenuta in ogni spazio urbano una cosa ovvia ed è l'espressione dell'odierna globalizzazione.

Non sempre però le lingue riescono ad espandersi liberamente all'interno delle città, come è ormai riscontrabile con la lingua inglese. In alcuni paesi si persegue una politica linguistica ben precisa, che regola o perfino a volte vieta l'utilizzo di una lingua all'interno di un territorio locale o addirittura a livello nazionale, non solo nel campo dell'istruzione, nei media, ma anche nell'economia e nella vita sociale.

Una delle prime ricerche sul campo risale all'anno 1991, quando Spolsky/Cooper (1991) analizzarono il ruolo delle lingue presenti nella città di Gerusalemme (arabo, inglese, ebreo), facendo particolare attenzione al contesto etnico e linguistico. Già allora fu chiaramente visibile, che l'utilizzo delle singole lingue dipendeva dalla territorialità presa in considerazione.

Se una lingua è viva o assente, o con che frequenza è presente nel paesaggio linguistico dipende soprattutto dalle relazioni di potere esistenti tra le lingue, come ha dimostrato una ulteriore ricerca israeliana (Ben-Rafael et al. 2006), dove in un territorio israelita a maggioranza ebrea dominava l'ebreo, mentre in un territorio a maggioranza palestinese, l'arabo e l'inglese, visto quest'ultimo come lingua di prestigio.

Dall'esempio si evince che mentre il gruppo dominante riesce a imporre la propria lingua, le lingue della minoranza vengono spesso soppresse o addirittura vietate e sono più o meno assenti dal paesaggio linguistico della città.

Nel presente saggio, il caso preso in esame mostra chiaramente come il gruppo straniero dominante a Wolfsburg sia riuscito ad imporre dal basso la propria lingua all'interno dello spazio urbano, mantenendo ormai da decenni la sua supremazia nel paesaggio linguistico della città e raggiungendo, addirittura, il riconoscimento ufficiale da parte delle autorità locali, che hanno perfino scelto l'italiano per intitolare le strade di un quartiere nuovo della città.

3. Wolfsburg ed il suo paesaggio linguistico

3.1. Una storia 'italiana'

La presenza italiana nella città risale già al 1937, quando il *Deutsche Reich* stipulò con l'Italia un accordo, nel quale quest'ultima assicurava alla Germania l'invio di manodopera per l'industria e l'agricoltura tedesca. Al primo accordo, ne

seguì un secondo nel 1955, con il quale si diede ufficialmente inizio ad un'immigrazione di massa organizzata, che doveva con il passare del tempo portare a profondi mutamenti all'interno della società tedesca. La maggior parte degli italiani giunsero a Wolfsburg negli anni sessanta e settanta. Il numero dei connazionali aumentava drasticamente di giorno in giorno, tanto che presto i giornali locali (*Wolfsburger Nachrichten* 04.03.1966) definirono la città del maggiolino come "la più grande città italiana al nord delle Alpi".²

Gli italiani hanno contribuito a costruire la fabbrica e la città, lavorano ormai da decenni nell'industria automobilistica e con la loro presenza hanno modificato profondamente l'aspetto della città, dando ad essa una evidente nota di italianità.

Dei quasi 23.000 italiani, che vivono nella regione della Bassa Sassonia, il gruppo più cospicuo – più di 5000 persone – vivono a Wolfsburg, rappresentando addirittura il gruppo maggioritario, seguito dai polacchi, turchi, siriani e dai portoghesi al quinto posto, come si può evincere dalla tabella sottostante.³

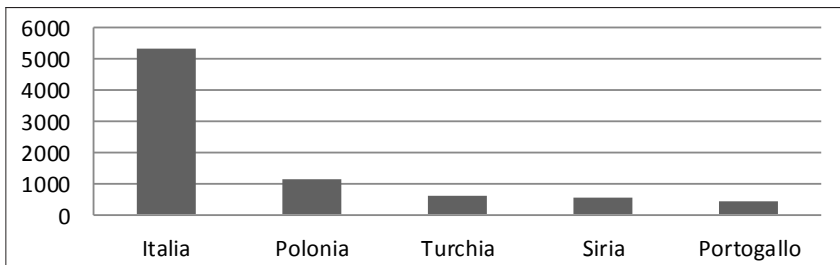


Fig. 1: I cinque maggiori gruppi di stranieri presenti nella città di Wolfsburg
Bevölkerungsbericht 2015: *calcolazione propria.*

Su una popolazione complessiva di 124.481 (2015) abitanti, gli italiani rappresentano quasi il 40 % di tutti gli stranieri residenti nella città, facendo di questa città un esempio unico all'interno di tutto il territorio nazionale tedesco.

2 Articolo di giornale "Fast 7000 Ausländer fühlen sich in der Stadt wohl", *Wolfsburger Nachrichten* 04.03.1966.

3 Nel *Bevölkerungsbericht* del 2015 viene documentato nella città di Wolfsburg un numero di stranieri pari a 13.777, suddivisi in 43 nazionalità. Bisogna però tenere presente che si tratta di un numero approssimativo, poiché sono stati inseriti nella statistica solo i gruppi etnici che superano un totale di 40 persone. Per un'evoluzione sui dati della popolazione residente a Wolfsburg si veda anche Costa (2013a, 127).

Un'analisi del paesaggio linguistico di Wolfsburg risulta quindi essere interessante, proprio perché questa città presenta delle chiare differenze con le altre città tedesche, le quali, pur avendo una presenza più o meno cospicua di italiani, non ne sono state così profondamente plasmate, come invece è avvenuto a Wolfsburg.

Nella città l'italianità è presente non solo attraverso ristoranti, gelaterie, bar o negozi, ma anche nei media locali, così come nella toponomastica dei quartieri nuovi, facendo della città un esempio unico su tutto il territorio nazionale.

Gli esempi trattati di seguito sono stati raccolti dall'autrice nel febbraio del 2015 in alcuni dei punti chiave della città: lungo tutta la zona pedonale della Porschestraße, sulla Goethestraße (dove fino al 2014 si trovava la sede dell'Istituto Italiano di Cultura ed adesso invece l'Agenzia Consolare Italiana), sulla Heinrich-Nordhoff-Straße (conosciuta da tutti gli italiani per la sede del Centro Italiano), nella zona limitrofa allo stadio *Volkswagen Arena* (dove si trovavano le 'baracche' dei lavoratori italiani ovvero i primi insediamenti italiani nella città) e nel quartiere nuovo di Reislingen (una zona di nuova costruzione, chiamata Campo Mediterraneo, poiché ricorda nell'architettura delle case le villette toscane).

3.2. Analisi dello spazio urbano di Wolfsburg

Le scritte presenti all'interno dello spazio urbano possono essere analizzate sotto diversi aspetti. Auer (2010, 271–298) ne fa un'analisi dettagliata, distinguendo i segni, tra l'altro, in indessicali e non indessicali, in non autorizzati, *bottom-up* e *top-down*, in base alla loro forma e alla loro materialità (dimensione, carattere e colori scelti). Un'ulteriore distinzione riguarda le lingue implicate nel segno visivo e la funzione che al segno visivo viene data.

Nei paragrafi seguenti si analizzeranno, mediante diversi esempi raccolti a Wolfsburg, più dettagliatamente i segni visivi, che caratterizzano il paesaggio linguistico della città.

3.2.1. Segni indessicali e non-indessicali

Come già detto è possibile distinguere i segni in indessicali e non-indessicali. L'interpretazione dei primi è possibile solo attraverso il luogo, nel quale si trovano. La dimensione visiva, infatti, risulta essere decisiva per il legame che intercorre tra i segni e lo spazio. Il significato che ne deriva è alla base della loro indessicalità. È proprio nello spazio visivo che ogni singolo segno linguistico può esercitare la sua forza e la sua funzione. Un tipico esempio sono gli orari di

apertura degli uffici, validi solo se affissi all'entrata dell'ufficio al quale si riferiscono, a meno che vi sia un chiaro riferimento all'ufficio di appartenenza, come nell'esempio che segue.



Fig. 2: Insegna con gli orari dell'Agenzia Consolare di Wolfsburg

Spesso quindi il contenuto è percepibile solo se si tiene conto della dimensione visiva. Basti pensare a quei segnali dove il ricevente deve seguire le indicazioni date dalla direzione di segnali particolari come ad esempio le frecce, per riuscire a cogliere l'informazione nella sua completezza.

Naturalmente ci possono essere dei casi particolari, come ad esempio i segnali *Lavori in corso* oppure *Attenzione pavimento scivoloso*, nei quali è sempre possibile riconoscere la loro funzionalità, nonostante possano essere temporaneamente messi fuori uso.

Per l'interpretazione dei segni non-indessicali il luogo contrariamente non svolge un ruolo fondamentale. Segni non-indessicali (come le insegne pubblicitarie) possono cambiare la loro posizione o direzione, non perdendo mai la loro funzionalità. Si ricordino ad esempio le scritte pubblicitarie sui mezzi di trasporto.

In entrambi i casi, comunque, lo spazio urbano viene colonizzato e territorializzato dalla lingua, come sottolinea esplicitamente Auer (2010, 279).

3.2.2. Segni non autorizzati, bottom-up e top-down

Una ulteriore catalogazione suddivide i segni visivi in: non autorizzati, *bottom-up* e *top-down*.

Si definiscono segni non autorizzati tutti quei segni, che non seguono né le regole dello spazio privato, né quelle del privilegio pubblico e statale. Per questa

ragione vengono catalogati come trasgressivi. Sono affissi senza autorizzazione, non hanno un'ufficiale autorità e spezzano la colonizzazione dello spazio urbano. Spesso sono piccoli e a prima vista non subito molto visibili e sono dalla maggior parte della società poco notati. Vengono affissi in zone fuorimano, sul retro di edifici o costruzioni, o su edifici abbandonati e malandati. Anche i graffiti fanno parte di questo gruppo, poiché vengono utilizzati in diversi luoghi come simbolo di ribellione, di rivoluzione o di rivendicazioni territoriali. Avendo scelto durante il sopralluogo a Wolfsburg solo zone centrali, non sono stati rinvenuti degli esempi appartenenti a tal gruppo di segni. Sarebbe quindi interessante fare un sopralluogo nelle zone decentralizzate, per scoprire se gli altri gruppi minoritari, ivi presenti, hanno intrapreso gradualmente la colonizzazione del territorio urbano, con l'intento primario di porre fine alla loro invisibilità all'interno del paesaggio linguistico della città.

I segni *bottom-up*, invece, sono segni prevalentemente a scopo commerciale, poiché hanno la funzione primaria di attirare la clientela. Provenienti dal basso, sono l'espressione degli imprenditori privati e della loro appartenenza al gruppo di origine, come si può vedere negli esempi che seguono.



Fig. 3: *Vini d'Italia* – Ristorante ed enoteca

Il ristorante ed enoteca *Vini d'Italia* si trova in Piazza Italia, nel centro della città, accanto all'Agenzia Consolare. Aperto venti anni fa è un amato punto di incontro non solo per gli italiani che abitano in città, ma per tutti gli amanti della buona cucina e dei vini italiani.



Fig. 4: Tiziano – Gelateria

Dal 2010 la gelateria *Tiziano*, situata nella zona pedonale, offre ai suoi clienti gelato, caffè, ma soprattutto la tipica ‘dolce vita’ italiana. Con una spaziosa terrazza, i tavolini e le sedie offre alla sua clientela il tipico *flair* dei locali nelle piazze italiane.



Fig. 5: Azzurri – bar

Il bar *Azzurri*, come svela già il nome, è uno dei bar sportivi italiani più antichi di Wolfsburg ed un punto di ritrovo per tutti gli appassionati di calcio. *Azzurri*, infatti, è il nome con cui si chiama comunemente la squadra della nazionale di calcio italiana.

Accanto ai ristoranti (Fig. 3), alle gelaterie (Fig. 4) e ai bar (Fig. 5), a Wolfsburg, non mancano certo le parrucchiere (Fig. 6) e i negozi di abbigliamento (Fig. 7).



Fig. 6: Massimo – Parrucchieria



Fig. 7: Per lei – negozio di abbigliamento

Ma soprattutto non possono mancare nel quadro ‘italiano’ della città i venditori ambulanti durante il mercato settimanale (Fig. 8). I prodotti gastronomici italiani sono amati non solo dagli italiani, ma anche dalla popolazione autoctona, tanto che in ogni quartiere si trovano negozi di generi alimentari italiani.



Fig. 8: Mercato settimanale – venditore ambulante

Mentre quindi i segni *bottom-up*, provenienti dal basso, sono una chiara espressione dell'appartenenza a gruppi ben definiti, i segni *top-down* sono segni ufficiali, presenti in paesi o regioni ufficialmente bilingui, come ad esempio nella città di Trento, oppure in zone di traffico internazionali, come accade negli aeroporti, nelle stazioni ferroviarie o nelle fiere.

Si tratta di segni che rendono evidente la politica linguistica del paese o della città in cui si trovano. La presenza di segni *top-down* nel caso di Wolfsburg fa della città un esempio unico in tutta la Germania. L'utilizzo dell'italiano nella toponomastica della città completa il forte legame che vige tra la città tedesca ed i suoi abitanti provenienti dal Belpaese. Accanto alla *Piazza Italia* (Fig. 9) nel cuore della città, la lingua italiana ha conquistato anche le zone di nuova costruzione.



Fig. 9: Goethestraße – Piazza Italia, Sede dell'Agenzia Consolare Italiana e di molteplici negozi italiani

Nella zona di Reislingen, un quartiere situato nella zona est della città, è sorta una nuova zona abitativa, denominata *Campo Mediterraneo*. La sua particolarità non è solo legata alla tipica forma delle abitazioni presenti, che revocano le villette toscane, ma soprattutto alla scelta della città di dare alle strade dei nomi italiani (Fig. 10).



Fig. 10: Campo Mediterraneo – Via Piave

3.2.3. *I segni e la loro forma*

Anche l'aspetto della realizzazione è importante per una dettagliata analisi dei segni visivi, poiché grazie al tipo di scrittura scelto, alla grandezza dei caratteri, alla loro posizione o anche al colore, si evidenzia non solo il rapporto tra le lingue presenti sul territorio – Si trovano sullo stesso piano oppure vi è una chiara dominanza di una lingua sull'altra? –, ma si possono esprimere anche delle particolari caratteristiche culturali, come nell'esempio sottostante, in cui la scelta dei colori (bianco e celeste) e dei caratteri, sottolinea in modo particolare il chiaro riferimento alla Grecia.



Fig. 11: Ristorante greco: scritta e colori tipici

Si tratta di uno dei pochissimi esempi lungo la zona pedonale che non faccia riferimento alla comunità italiana presente nella cittadina tedesca. È interessante notare come in tutte le zone del sopralluogo non vi sia alcuna traccia visiva della presenza di altri gruppi minoritari. Se dal quadro della città si eliminano le grandi catene nazionali ed internazionali (C&A, Deichmann, H&M, McDonald's, Möller, Rossmann, Street, Teddy, KIK, Vapiano ecc.), che caratterizzano ormai il quadro di tutte le città tedesche, il visitatore avrà l'impressione di trovarsi in Italia.

Anche i diversi livelli di granularità del segno visivo possono assumere un particolare significato. Auer (2010, 280) fa presente, che nello spazio pubblico non tutti i segnali visivi sono rivolti agli stessi recipienti. È proprio la granularità del segnale visivo a rivelare l'orientamento ed i destinatari.

Una granularità alta è pensata per un orientamento generale all'interno dello spazio urbano. I segnali devono essere riconoscibili e leggibili anche da grandi distanze, senza alcuna difficoltà, soprattutto da coloro che, non conoscendo lo spazio urbano e non essendo del luogo, non sono in grado di muoversi all'interno di esso con una certa sicurezza e tranquillità.

Una granularità bassa, invece, significa che il segnale è pensato solo per un gruppo ristretto e ben definito. Peraltro il gruppo conosce bene lo spazio, dove intende muoversi, ma necessita di informazioni più dettagliate.

3.2.4. *La materialità del segno*

La quarta catalogazione riguarda la materialità del segno e tutti gli elementi appartenenti ad esso, poiché spesso la scrittura viene combinata con altri elementi verbali e non-verbali. Tra gli elementi presenti è possibile che si instaurino diverse combinazioni, ossia tipi di relazioni. È possibile distinguere: l'ensemble, il segnale discorsivo e la stratificazione.

L'ensemble è caratterizzato dalla combinazione di insegne, biglietti, epigrafi e adesivi, che possono essere percepiti contemporaneamente e che si integrano tra di loro, dando delle informazioni aggiuntive o più specifiche.

Oltre all'ensemble vi è il segnale discorsivo, nel quale i singoli segni, pur non essendo legati tra di loro in modo chiaro, si riferiscono allo stesso gruppo di recepenti.

Nel caso della stratificazione, invece, le informazioni secondarie coprono parte delle informazioni affisse in precedenza. In questo caso i segni presentano una marcatura temporale, una differenziazione tra passato e presente. Durante il sopralluogo a Wolfsburg purtroppo non si è trovato nessun esempio, occorrerebbe fare un ulteriore sopralluogo, magari durante le vacanze estive o natalizie, durante le quali i vari uffici hanno spesso degli orari alternativi.

3.2.5. *Le lingue implicate nel segno visivo*

Un ulteriore aspetto analizza le lingue implicate, poiché è possibile avere molteplici combinazioni. Attraverso la scelta di una lingua in particolare si può notare una marcatezza territoriale, come ad esempio il riconoscimento di un particolare quartiere, nel quale vive una minoranza etnica o si dà un accenno alla composizione dei diversi gruppi etnici presenti sul territorio in questione.

Si può avere il caso nel quale due lingue, entrambi riconosciute ufficialmente, sono presenti nel segno visivo una accanto all'altra, come ad esempio nella città di Bruxelles con la presenza del francese e dell'olandese.

Un ulteriore caso vede una lingua ufficiale essere affiancata da una lingua minoritaria che, attraverso la migrazione dei suoi parlanti, ha creato un nuovo spazio linguistico. Nel caso preso in esame, il tedesco, la lingua ufficiale, è affiancato in più domini (servizi, gastronomia, media) dalla lingua italiana, non solo

come un effetto *bottom-up* voluto dalla comunità italiana, ma anche come un effetto *top-down* proveniente dall'alto, perché voluto dalle autorità locali.

La foto che segue fa parte di un ensemble fotografico, conosciuto come 'muro della rimembranza' (cf. 3.2.6.) costruito appositamente nella zona, dove a partire dagli anni sessanta si trovava il cosiddetto *Italienerdorf* e ritrae proprio un particolare della vita nelle 'baracche' di *Berliner Brücke*.⁴ Ogni fotografia ha un titolo, scritto in entrambe le lingue (in tedesco ed in italiano), per sottolineare l'importanza data alla presenza della comunità italiana nella città.



Fig. 12: Un particolare del muro della rimembranza

Quando i segni presentano più lingue è necessario porre maggiore attenzione alle informazioni comunicate, poiché anche in questo caso si possono avere diverse combinazioni. Reh (2004, 8) distingue tre tipi di traduzioni: i duplicati, i frammenti e le sovrapposizioni.

Si hanno dei duplicati quando tutte le informazioni della lingua A sono riportate anche nella lingua B, come nella foto sovrastante. I frammenti sono informazioni che vengono tradotte solo in parte; mentre si parla di sovrapposizioni quando le informazioni della lingua A completano le informazioni della lingua B.⁵

4 Le 'baracche' erano costruzioni in legno appositamente erette per dare domicilio alle migliaia di italiani, che durante gli anni sessanta e settanta erano venuti a lavorare alla *Volkswagen*. Per ulteriori informazioni sulla vita degli italiani nel villaggio italiano e nella città si vedano Costa (2013b, 2014a, 2014b).

5 Nella città non sono stati rinvenuti esempi di frammenti o sovrapposizioni.

3.2.6. *Le funzioni dei segni visivi*

Il linguaggio visivo presenta senz'altro diverse funzioni. La funzione primaria è quella di denominare e caratterizzare, affinché il recettore possa orientarsi nello spazio urbano. Si tratta per lo più di nomi di strade (Fig. 10), piazze (Fig. 9) o edifici.

Un'ulteriore funzione è quella di marcare l'appartenenza (Fig. 3-8, 11). In questo caso il segno rende visibile la relazione tra i luoghi e le persone.

Il linguaggio visivo può mostrare la direzione, mediante dei segni che si riferiscono a luoghi, che non sono all'interno del campo visivo del recettore o proporre delle istruzioni all'uso o dei divieti, come ad esempio il menu dei ristoranti, gli orari di apertura dei negozi (Fig. 2), il divieto di utilizzare l'ascensore in caso di incendio.

Infine il linguaggio visivo può avere la funzione di ammonire, ricordare o commemorare, grazie a segni che possono fare riferimento a persone decedute o ad avvenimenti passati. È il caso dell'esempio riportato di sotto e della Fig. 12 riportata precedentemente. Per ricordare l'antico *Italienerdorf* di *Berliner Brücke* con le sue 'baracche', come era d'uso chiamare le abitazioni all'interno del recinto e smantellate poi per costruirvi il nuovo stadio della città, sono state apporate, in un muro laterale allo stadio appositamente costruito, delle fotografie, che ritraggono alcuni momenti di vita all'interno del villaggio italiano.



Fig. 13: *Il muro della rimembranza*

Sommariamente si può comunque affermare che la funzione primaria del linguaggio visivo resta quella di informare il recettore. Accanto alla funzione informativa troviamo la funzione simbolica, che gioca anch'essa un ruolo importante, poiché è l'espressione di quanto un gruppo etnico sia forte, debole, presente o assente all'interno di un territorio urbano. Dagli esempi riportati si

evincesse che la comunità italiana a Wolfsburg è visivamente presente all'interno dello spazio urbano, detenendone, in rapporto alle altre comunità presenti (escluso naturalmente quella autoctona), il predominio assoluto.

4. Conclusioni

Mentre una lingua che è fortemente presente all'interno di un agglomerato urbano, rende visibile la forza demografica, istituzionale e sociale dei suoi parlanti, come avviene nel caso di Wolfsburg, una lingua, che nel paesaggio linguistico è solo debolmente presente o addirittura quasi scomparsa, può essere l'espressione della retrocessione dei suoi parlanti o della loro incapacità di imporre la propria lingua nello spazio urbano.

Tutti i segni all'interno di uno spazio pubblico, che contengono un messaggio linguistico, hanno un effetto essenziale: territorializzano la lingua, assegnano ad essa spazi geografici, all'interno dei quali rivendica la sua validità.

La visibilità di una lingua in uno spazio pubblico rispecchia, dal punto di vista informativo, la forza politica, economica, sociale e culturale del gruppo linguistico. Da un punto di vista simbolico invece, i diversi gradi di visibilità di una lingua sono l'espressione del potere e dello status della comunità presente nello spazio urbano.

Lingue non ufficialmente riconosciute – come le lingue degli immigranti – si ritrovano nella segnaletica di piccole attività commerciali con un effetto *bottom-up*, che ha la funzione di rendere *visibile* la colonizzazione etnica e linguistica dello spazio urbano. Gli aspetti *bottom-up* possono avere anche un significato politico, poiché fanno riferimento ad una politica linguistica, proveniente dal basso e non dall'alto e quindi sottolineano la volontà della comunità di volersi riscattare socialmente.

I paesaggi linguistici sono comunque strettamente legati anche alla politica linguistica del singolo paese o della singola città. In una segnaletica bilingue o plurilingue si può riconoscere un chiaro effetto *top-down*, ossia la volontà politica di rendere visibile il plurilinguismo del territorio e degli abitanti ivi presenti, come nel caso preso in esame.

Nella città di Wolfsburg la volontà di rendere visibile la presenza italiana all'interno della città, mediante la scelta della lingua italiana in diversi domini, è stata infatti dettata sia dal basso, che dall'alto.

Il bilinguismo è visibile nelle insegne dei negozi, proprio come riscatto sociale di una comunità a lungo tenuta lontano dalla vita cittadina per volontà delle autorità locali, come sottolinea anche un articolo pubblicato da *Spiegel Online* nel novembre del 2012 (Grothe 2012). L'articolo sottolinea infatti, in più punti,

la volontà politica di rendere invisibile la comunità italiana all'interno dello spazio urbano: non solo le abitazioni degli italiani si trovavano al di fuori dall'agglomerato urbano, ma nel 1961, quando la città incaricò il fotografo Heinrich Heidersberger di fotografare, per un album fotografico, i luoghi più importanti della città che fossero espressione del miracolo economico, della prosperità e del benessere che caratterizzava la giovane cittadina, la comunità italiana non venne affatto tenuta in considerazione. Negli anni settanta seguì una seconda edizione dell'opera fotografica e nonostante Heidersberger avesse scattato diverse fotografie che ritraevano la vita degli italiani presenti nella città, si preferì anche questa volta escluderli dal quadro cittadino e renderli ancora una volta invisibili. Si dovette aspettare oltre quarant'anni, prima che la città si rendesse conto dell'importanza che la comunità italiana aveva rappresentato per essa e per il suo sviluppo economico.

La presenza del bilinguismo anche nei giornali locali e nella toponomastica, diventa così espressione di un chiaro cambio di rotta politica: la volontà di dare un volto alla presenza italiana, ma soprattutto il simbolo di un paesaggio urbano plasmato fin dall'inizio dalla comunità italiana e quindi specchio di una società multietnica.

Per concludere, si può affermare che la presenza italiana a Wolfsburg dopo decenni è finalmente visibile, rappresentando un ottimo esempio di interculturalità linguistica sul territorio nazionale tedesco, appoggiato dalle autorità locali, anche mediante sovvenzionamenti per corsi di lingua italiana nelle scuole pubbliche o con la nascita negli anni Novanta della scuola bilingue *Leonardo da Vinci*.

Bibliografia

- Auer, Peter (2010): "Sprachliche Landschaften. Die Strukturierung des öffentlichen Raums durch die geschriebene Sprache", in: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (edd.): *Sprache Intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, Berlin, De Gruyter, 271–298.
- Backhaus, Peter (2007): *Linguistic Landscapes: A Comparative Study of Urban Multilingualism in Tokyo*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Ben-Rafael, Eliezer et al. (2006): "Linguistic Landscape as Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel", in: *International Journal of Multilingualism* 3/1, 7–30.
- Bevölkerungsbericht 2015 der Stadt Wolfsburg*, www.wolfsburg.de/rathaus/bekanntmachungen/daten-und-fakten [01.08.2015].

- Blommaert, Jan (2013): *Ethnography, Superdiversity and Linguistic Landscapes: Chronicles of Complexity*, Bristol, Multilingual Matters.
- Cenoz, Jasone/Gorter, Durk (2006): “Linguistic Landscapes and Minority Languages”, in: *International Journal of Multilingualism* 3/1, 67–80.
- Costa Mariella (2013a): “Sprachbiographien der italienischen comunità in Wolfsburg”, in: Ekinci, Yüksel et al. (edd.): *Migration – Mehrsprachigkeit – Bildung, Beiträge zur Internationalen Tagung “Nach 50 Jahren: Migration – Mehrsprachigkeit – Bildung. Probleme und Perspektiven”*, Tübingen, Stauffenburg, 127–138.
- Costa Mariella (2013b): “Sprachliche Generationsdynamiken bei italienischen Einwanderern in Deutschland: Der Fall Wolfsburg”, in: Blandfort, Julia/Mancas, Magdalena Silvia/Wiesinger, Evelyn (edd.): *Minderheit(en): Fremd? Anders? Gleich? Beiträge zum XXVII. Forum Junge Romanistik in Regensburg (15.–18. Juni 2011)*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 143–158.
- Costa, Mariella (2014a): “Migrationsbewegungen als Generator der Sprachinnovationen”, in: Veldre-Gerner, Georgia/Sylvia Thiele (edd.): *Sprachen und Normen im Wandel*, Hannover, ibidem, 169–184.
- Costa, Mariella (2014b): “Il processo di italianizzazione in un contesto migratorio: i primi 50 anni di italianità a Wolfsburg”, in: Schafroth, Elmar/Selig, Maria (edd.): *La lingua italiana dal Risorgimento ad oggi. Das Italienische nach 1861*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 201–216.
- De Blasi, Nicola/Marcato, Carla (edd.) (2006): *La città e le sue lingue*, Napoli, Liguori.
- Gorter, Durk (ed.) (2006): *Linguistic Landscape: A new Approach to Multilingualism*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Gorter, Durk/Marten, Heiko/Van Mensel, Luk (2012): *Minority Languages in the Linguistic Landscapes*, Palgrave Macmillan, Hampshire.
- Grothe, Solveig (2012): “Bilder einer Retortenstadt. Mamma mia, Wolfsburg”, in: *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/einestages/mamma-mia-wolfsburg-bilder-einer-retortenstadt-a-947810.html> [10.02.2016].
- Hélot, Christine et al. (edd.) (2012): *Linguistic Landscapes, Multilingualism and Social Change*, Frankfurt a. M., Peter Lang.
- Landry, Rodrigue/Bourhis, Richard (1997): “Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study”, in: *Journal of Language and Social Psychology* 16, 23–49.

- Pappenhagen, Ruth/Redder, Angelika/Scarvaglieri, Claudio (2013): "Hamburgs mehrsprachige Praxis im öffentlichen Raum – sichtbar und hörbar", in: Redder, Angelika et al. (edd.): *Mehrsprachige Kommunikation in der Stadt: das Beispiel Hamburg*, Münster, Waxmann, 127–160.
- Reh, Mechthild (2004): "Multilingual Writing: A Reader-oriented Typology – with Examples from Lira Municipality (Uganda)", in: *International Journal of the Sociology of Language* 170, 1–41.
- Scollon, Ron/Scollon, Suzle Wong (2003): *Discourse in Place: Language in the Material World*, London/New York, Routledge.
- Shohamy, Elana (2006): *Language Policy: Hidden Agendas and New Approaches*, London, Routledge.
- Shohamy, Elana/Ben-Rafael, Eliezer/Barni, Monika (edd.) (2010): *Linguistic Landscape in the City*, Bristol, Multilingual Matters.
- Shohamy, Elana/Gorter, Durk (edd.) (2009): *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, Oxon, Routledge.
- Spolsky, Bernard/Cooper, Robert (1991): *The Languages of Jerusalem*, Wotton-under-Edge, Clarendon Press.
- Wolfsburger Nachrichten*: "Fast 7000 Ausländer fühlen sich in der Stadt wohl", 04.03.1966.

Philippe Moser

Visibilité et invisibilité dans les paysages linguistiques de villes plurilingues

In diesem Beitrag befassen wir uns mit der Thematik der (Un-)Sichtbarkeit der Mehrsprachigkeit und der Minderheitensprachen in der *Linguistic Landscape* von mehrsprachigen Städten. Anhand von Beispielen aus den Schweizer Städten Freiburg, Murten und Biel sowie aus Aosta und Luxemburg untersuchen wir in diesem Zusammenhang die Rolle der Übersetzung und der grafischen Darstellung in der geschriebenen Sprache im öffentlichen Raum. Diese beiden Elemente tragen zur Sichtbarkeit der Minderheitensprachen und der Mehrsprachigkeit im öffentlichen Raum bei. Wir zeigen den Unterschied zwischen symbolischen und kommunikativen Funktionen der Übersetzungen auf und gehen auf die grafische Kennzeichnung der Mehrheits- und Minderheitensprachen ein. Diese qualitativen Untersuchungen werden ergänzt durch einen Vergleich quantitativer Analysen aus Freiburg, Murten und Aosta. Dabei werden insbesondere die Häufigkeit und Verteilung der untersuchten Sprachen sowie der mehrsprachigen Schriften berücksichtigt.

1. Introduction

Nous traiterons ici les questions de la visibilité et de l'invisibilité du plurilinguisme ainsi que des langues minoritaires dans la représentation de la langue écrite dans l'espace public, c'est-à-dire dans le paysage linguistique (ou *linguistic landscape*). À partir de l'exemple de cinq villes plurilingues, nous aborderons le thème de la fréquence et de la distribution du plurilinguisme et de différentes langues présentes ainsi que les rôles importants de la traduction (ou de son absence) et de la représentation graphique d'un texte dans la situation particulière du paysage linguistique plurilingue. Nous présenterons tout d'abord les cinq villes choisies pour l'enquête (chapitre 2), puis la méthode de la collecte des données (chapitre 3). Lors des analyses (chapitre 4), nous adopterons une approche qualitative des exemples choisis (4.1.) ainsi qu'une approche quantitative, basée sur des taux de fréquence (4.2.) et sur la localisation des unités d'analyse (4.3.).

2. Le terrain de l'enquête

Le terrain de l'enquête se compose des villes de *Fribourg/Freiburg*, de *Murten/Morat* et de *Biel/Bienne* en Suisse, de la ville d'*Aosta/Aoste* en Italie et

de la ville de *Luxembourg/Luxemburg/Lëtzebuerg*.¹ Ces cinq villes se situent en proximité de frontières linguistiques² et sont plurilingues. Elles présentent pourtant des situations de plurilinguisme très différentes les unes des autres. Nous fournissons ici un bref aperçu des situations linguistiques et politiques particulières de ces cinq villes. En ce qui concerne les villes de Fribourg et de Morat, nous renvoyons à l'étude d'Altermatt (2003), pour la situation de Bienne à Conrad et Elmiger (2010), et pour des indications concernant la situation linguistique en Suisse à Lüdi et Werlen (2005).

La Suisse est formée de 26 cantons qui se divisent en différentes communes, regroupées dans certains cantons en districts (comme dans le canton de Fribourg) ou en arrondissements (comme dans le canton de Berne). Tout en étant plurilingue, la Suisse connaît le principe de territorialité,³ ce qui signifie que – en principe – chaque commune ne possède qu'une seule langue officielle. Le plurilinguisme peut pourtant être officiel au niveau du district ou de l'arrondissement ou au niveau cantonal. Cela est le cas pour quatre cantons : Fribourg, Berne et le Valais sont francophones et germanophones tandis que le canton des Grisons est germanophone, romanophone et italophone.

Les villes de Fribourg et de Morat se situent sur la frontière qui sépare le territoire germanophone et le territoire francophone à l'intérieur du canton de Fribourg. Elles sont les chefs-lieux des deux districts bilingues du canton et Fribourg est, en outre, la capitale cantonale. Le contact du français et de l'allemand est donc attesté dans ces deux communes, même si elles ne sont pas officiellement plurilingues au niveau communal. Malgré ces points communs, les deux villes sont complémentaires en ce qui concerne la distribution des communautés linguistiques. La langue officielle de Morat est l'allemand et celle de Fribourg le français, l'autre langue étant pourtant reconnue comme langue minoritaire importante dans les deux cas.

La ville de Bienne se trouve dans le canton de Berne et elle est le chef-lieu d'un arrondissement bilingue. À la différence de Fribourg et de Morat, le bilinguisme de Bienne est officiellement reconnu au niveau communal.⁴ La ville est donc une exception au principe de territorialité. Le bilinguisme de Bienne

1 Par la suite, nous ne citerons les noms de ces villes que dans la langue de rédaction, c'est-à-dire en français.

2 Nous nous référons ici aux frontières des langues officielles.

3 *Constitution fédérale de la Confédération suisse du 18 avril 1999* (État le 1^{er} janvier 2016) : Art. 70.

4 *Ville de Bienne – Règlement de la Ville du 9 juin 1996* : Art. 1/Art. 3.

est fortement valorisé par la politique locale et il est d'ailleurs utilisé comme argument de marketing touristique. La ville se présente généralement avec son double nom de *Biel/Bienne* et a comme slogan « *Biel/Bienne – la bilingue* ». Le panneau représenté dans Fig. 1 en est un exemple.⁵



Fig. 1 : *Bienne – panneau d'information*

Les situations de ces trois villes suisses seront comparées aux villes d'Aoste et de Luxembourg qui se trouvent dans des contextes différents.

La ville d'Aoste est la capitale de la région italienne autonome de la Vallée d'Aoste. L'italien et le français sont reconnus comme langues officielles de la région⁶ et le bilinguisme est également reconnu au niveau communal par la ville d'Aoste.⁷ La reconnaissance du bilinguisme est valable pour la totalité du territoire de la Vallée d'Aoste, qui ne connaît donc pas de principe de territorialité. Le français a pourtant un rôle particulier qui diffère nettement de celui de l'italien. Si ce dernier est utilisé aujourd'hui dans tous les contextes de la vie quotidienne, le français a notamment une valeur identitaire ou historique et sert souvent à justifier l'autonomie régionale. Des inscriptions comme la suivante (Fig. 2) en témoignent :

5 Les images représentées ont été enregistrées par l'auteur de l'article lors de la collecte des données.

6 *Statut spécial pour la Vallée d'Aoste du 26 février 1948* (modifications du 31 janvier 2001) : Art. 38.

7 *Statuts de la Ville d'Aoste du 27 juin 2001* (modifications du 21 janvier 2010) : Art. 2.



Fig. 2 : Aoste – plaque

Le français est, en outre, très présent à l'école où l'enseignement se fait dans les deux langues.⁸ Le patois valdôtain franco-provençal comme langue locale historique connaît en même temps une certaine présence à l'oral mais ne semble avoir qu'un rôle très faible à l'écrit, en tout cas en ce qui concerne notre corpus de la ville d'Aoste. Dans notre enquête, nous nous occuperons de la présence du français et de l'italien écrits dans l'espace public de la ville d'Aoste et nous ne traiterons pas le rôle du patois. Pour son importance historique et actuelle ainsi que pour la situation linguistique générale de la Vallée d'Aoste, nous renvoyons à Bauer (1999 ; notamment le chapitre 1.12.) et Puolato (2006 ; notamment le chapitre 1.3. pour la ville d'Aoste).

Nous présenterons de manière très sommaire la situation luxembourgeoise, en renvoyant aux articles de Fehlen (2013), Sieburg (2013) et Garcia (2011) ainsi qu'à l'étude de Timm (2014) qui traitent le plurilinguisme et les rôles des différentes langues au Luxembourg. Le Luxembourg est officiellement trilingue et reconnaît le luxembourgeois comme langue nationale, le français comme langue de la législation, et le français et l'allemand comme langues administratives.⁹ Cela est valable pour tout le territoire du Grand-Duché, y compris la ville de Luxembourg. Le français, l'allemand et le luxembourgeois y sont en contact tout en ayant des fonctions différentes : le luxembourgeois est surtout utilisé dans la communication quotidienne et privée, aussi bien à l'écrit qu'à l'oral, le français est la langue principale de la vie professionnelle et de l'administration, tandis que l'allemand est très présent dans la presse écrite et à l'école.

De plus, il faut noter que les cinq villes étudiées diffèrent nettement par leur nombre d'habitants. Voici les chiffres issus des statistiques les plus récentes :

8 *Statut special pour la Vallée d'Aoste du 26 février 1948* (modifications du 31 janvier 2001) : Art. 39/Art. 40.

9 *Grand-Duché de Luxembourg – Loi du 24 février 1984 sur le régime des langues.*

Ville de Fribourg : 38 351 habitants ;¹⁰ Morat : 6 490 ;¹¹ Bienne : 54 971 ;¹² Ville d'Aoste : 34 657 ;¹³ Ville de Luxembourg : 107 340.¹⁴

3. La collecte des données

Les données sont collectées selon une méthode propre au domaine du *linguistic landscape*. Nous renvoyons à De Blasi/Marcatto (2006), Gorter (2006) et Shohamy/Ben-Rafael/Barni (2010) pour des explications théoriques ainsi que pour des exemples d'études dans ce domaine. L'enquête est donc consacrée à la langue écrite telle qu'elle est représentée dans l'espace public. Le corpus se constitue d'enregistrements photographiques d'inscriptions, comme par exemple de plaques de rue, de panneaux de signalisation mais aussi de menus de restaurants ou d'affiches de magasins. Avant la collecte de ces données, nous avons établi des parcours qui couvrent entièrement et de manière régulière le territoire contenu dans les frontières politiques des communes en question. En réalisant la collecte, nous suivons strictement ces parcours définis en procédant à des enregistrements dans des intervalles les plus réguliers possible. Les inscriptions proches les unes des autres sont considérées comme unités d'analyse étant donné que nous les apercevons généralement de manière simultanée. L'illustration suivante en est un exemple (Fig. 3) :



Fig. 3 : Fribourg – panneaux de signalisation et plaque de rue

10 État avril 2015 ; www.ville-fribourg.ch [28.05.2015].

11 État décembre 2014 ; www.murten-morat.ch [28.05.2015].

12 État décembre 2014 ; www.biel-bienne.ch [28.05.2015].

13 État 2013 ; www.istat.it [28.05.2015].

14 État décembre 2014 ; www.vdl.lu [28.05.2015].

Toutes les unités d'analyse sont localisées à l'aide de cartes et classifiées. Les critères de cette classification sont les suivants : plurilinguisme ou monolingue, les langues présentes¹⁵ ainsi que le type de l'inscription, *top-down* pour tout ce qui relève des autorités officielles ou est lié aux transports en commun et *bottom-up* pour tous les autres cas. Nous utilisons ces notions selon leur emploi dans le domaine du *linguistic landscape*.¹⁶

4. Analyses

4.1. Analyses d'exemples choisis

Le corpus constitué selon la méthode décrite au chapitre 3 permet des analyses aussi bien qualitatives que quantitatives. Nous présenterons d'abord des études qualitatives concernant certains exemples choisis avant de fournir un aperçu des résultats quantitatifs.

Les thématiques des analyses qualitatives sont, d'une part, le rôle de la graphie dans le contexte spécifique des inscriptions plurilingues et, d'autre part, des phénomènes particuliers liés à la traduction ou à l'absence de traduction. Les deux thématiques sont étroitement liées à des questions de visibilité.

Les exemples de Fig. 4 et de Fig. 5 ont été enregistrés à Aoste :



Fig. 4 : Aoste – plaques de rue



Fig. 5 : Aoste – enseigne

Les deux unités contiennent des éléments en français et en italien. Il s'agit à chaque fois d'une traduction : « *viale* » (it.) – « *boulevard* » (fr.), « *via* » – « *rue* »

15 Nous distinguerons les catégories 'français', 'allemand' et 'autres langues' pour Fribourg, Morat et Bienne, les catégories 'italien', 'français' et 'autres langues' pour Aoste ainsi que 'français', 'luxembourgeois', 'allemand' et 'autres langues' pour Luxembourg.

16 Par exemple chez Ben-Rafael et al. (2006).

et « Questura » – « Questure ». Ce qui importe est la présence de la traduction en soi, car les mots « viale » et « via » ainsi que « boulevard » et « rue » sont facilement compréhensibles dans leur contexte (nous savons qu'il s'agit de plaques de rue) aussi bien pour des italophones que pour des francophones. La traduction n'apporte donc quasiment rien au fonctionnement de la communication. L'effet est le même pour « Questura »/« Questure », étant donné que les deux versions sont tellement proches que l'intercompréhension devrait être assurée. Dans ces cas, l'importance du plurilinguisme et de la traduction ne peut pas être leur valeur communicative. Il est presque certain que les décisions linguistiques qui ont été prises en produisant ces inscriptions *top-down* étaient motivées par la volonté de rendre plus visible la présence du plurilinguisme et de la langue française, c'est-à-dire par des questions identitaires. Comme mentionné au chapitre 2, la présence du français sert souvent à justifier l'autonomie régionale de la Vallée d'Aoste. Des exemples de ce type, relativement fréquents à Aoste, en sont un indice.

L'exemple suivant (Fig. 6) montre un cas contraire en ce qui concerne la traduction :



Fig. 6 : Fribourg – panneaux de signalisation

Il s'agit d'une inscription liée à la signalétique (donc également *top-down*) qui se trouve à Fribourg. Ici, la traduction n'est que partielle, et se limite aux éléments « Sciences sociales » – « Sozialwissenschaften » et « Sciences naturelles » – « Naturwissenschaften ». Les termes « Université » et « Informatique » n'ont pas été traduits. Pour ces éléments, les versions allemandes *Universität* et *Informatik* seraient très proches des versions françaises. Si la traduction est absente, c'est donc probablement parce que ces notions françaises sont facilement compréhensibles pour des germanophones également. Une raison possible de cette absence de traduction est le fait qu'une indication de direction doit être très vite lue et com-

prise et que la place disponible est en même temps limitée. Des éléments superflus, inutiles au fonctionnement de la communication, sont évités afin de rendre plus clair le panneau. La place gagnée permet également d'agrandir le caractère de l'écriture. La valeur communicative de l'inscription est ici considérée comme plus importante que la visibilité du plurilinguisme ou la représentation équilibrée des deux langues. C'est aussi un exemple qui montre l'influence de la graphie (en ce qui concerne notamment l'espace à disposition pour la distribution du texte et la taille des caractères) sur les phénomènes de traduction.

L'analyse du rôle de la graphie est encore plus fortement liée aux questions de la visibilité que celle de la traduction. Dans l'exemple suivant, enregistré à Luxembourg (Fig. 7), les trois versions sont représentées de la même façon en ce qui concerne la graphie.



Fig. 7 : Luxembourg – vitrine

Cette inscription se distingue de la série d'exemples des Fig. 8–10 qui témoigne d'un phénomène contraire.



Fig. 8 : Bienne – enseigne



Fig. 9 : Bienne – panneau de signalisation



Fig. 10 : Bienne – panneau de signalisation

Ces exemples ont été enregistrés à Bienne où la langue majoritaire est l'allemand. L'information est donnée à chaque fois entièrement dans les deux langues, il s'agit donc dans les trois cas de traductions complètes. Nous voyons pourtant que la version allemande précède la version française dans les trois cas. De plus, la version allemande se distingue graphiquement de celle en français. Dans Fig. 8, la distinction se fait par le caractère gras (pour la version en allemand) et dans Fig. 9 par l'emploi des majuscules. Ces deux effets graphiques contribuent à une meilleure visibilité de la version allemande qui est, en outre, privilégiée par l'ordre. Le troisième exemple (Fig. 10) est plus complexe. La version en allemand est graphiquement neutre, tandis que la version française est marquée par l'italique. Nous savons que l'italique est utilisé dans d'autres contextes, comme par exemple dans l'édition, pour marquer des éléments en langue étrangère ou traduits. Par sa représentation graphique, le français pourrait ici être perçu comme une traduction de l'original allemand, voire comme une langue étrangère. L'emploi de l'italique pour la langue minoritaire n'est pas une exception, comme le prouvent les deux séries d'exemples suivantes (Fig. 11–13/ Fig. 14–15) :



Fig. 11/ Fig. 12 : Morat – panneaux d'information



Fig. 13 : Morat – panneau d'information



Fig. 14/ Fig. 15 : Fribourg – panneaux d'information

Les exemples des Fig. 11–13 ont été enregistrés à Morat et ceux des Fig. 14–15 à Fribourg. Nous constatons que c'est à chaque fois la langue minoritaire – le français dans la série de Morat et l'allemand dans celle de Fribourg – qui est rendue en italique et qui se trouve à la deuxième place. Des exemples de ce type sont qualifiés dans nos analyses de 'traductions non équilibrées au niveau de la graphie' – et donc au niveau de la visibilité.¹⁷

4.2. Résultats quantitatifs – une comparaison des villes de Fribourg, Morat et Aoste

Les analyses des données collectées fournissent également des chiffres qui concernent le corpus en entier. Nous présenterons ici une comparaison de quelques résultats obtenus pour les corpus de Fribourg, Morat et Aoste.

17 Nous avons défini le gras et l'emploi particulier de la majuscule comme dominants, et l'italique ainsi que l'emploi de couleurs moins visibles (comme le gris par rapport au noir) comme non dominants.

Un premier tableau montre les taux des unités monolingues et plurilingues :

| | AOSTE | FRIBOURG | MORAT |
|--------------|--------------|--------------|------------|
| monolingues | 380 (47,5 %) | 650 (67,5 %) | 264 (57 %) |
| plurilingues | 421 (52,5 %) | 316 (32,5 %) | 201 (43 %) |
| total | 801 | 966 | 465 |

Tab. 1 : Fréquence des unités mono- et plurilingues

La ville d'Aoste possède le taux le plus élevé d'inscriptions plurilingues avec 52,5 %, suivie de Morat avec 43 % et de Fribourg avec 32,5 %. Avant de spécifier les détails concernant les unités plurilingues, nous considérerons les unités monolingues. Le tableau 2 indique la distribution des différentes langues à l'intérieur de cette catégorie des unités monolingues :

| | AOSTE | FRIBOURG | MORAT |
|---------------------|-------------|--------------|------------|
| français | 90 (23,5 %) | 622 (95,5 %) | 27 (10 %) |
| I/A/A ¹⁸ | 285 (75 %) | 25 (4 %) | 235 (89 %) |
| autres langues | 5 (1,5 %) | 3 (0,5 %) | 2 (1 %) |
| total | 380 | 650 | 264 |

Tab. 2 : Fréquence des langues considérées dans les unités monolingues

La langue la moins représentée à Aoste est le français, qui est présent dans 23,5 % des unités monolingues. À Fribourg, c'est l'allemand, présent dans 4 % des unités monolingues et à Morat, c'est le français, présent dans 10 % des unités monolingues. Nous retrouvons donc l'ordre des taux d'inscriptions plurilingues selon les trois villes : Aoste, Morat, Fribourg. La différence entre Aoste et les deux villes suisses est ici encore plus nette.

Cela signifie-t-il que la représentation du plurilinguisme est clairement plus équilibrée à Aoste qu'à Fribourg et à Morat, et que le français à Aoste est beaucoup plus visible que les langues minoritaires¹⁹ à Fribourg et à Morat ? Pour répondre à ces questions, il nous faut considérer davantage de taux.

À l'intérieur de la catégorie des inscriptions plurilingues, nous distinguons la 'traduction' de la 'coprésence'. Un exemple de traduction est celui de Fig. 16 : un même élément de texte est représenté dans deux ou plusieurs langues.

18 I = 'italien' (Aoste)/A = 'allemand' (Fribourg, Morat)

19 Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre 2, nous ne pouvons pas qualifier le français de langue minoritaire ou l'italien de langue majoritaire dans le cas d'Aoste, vu les rôles différents de ces deux langues dans le contexte valdôtain.



Fig. 16 : Bienne – panneaux de signalisation

Dans des cas comme le suivant (Fig. 17), nous parlerons d'une 'coprésence', étant donné que deux éléments différents sont représentés dans deux langues différentes.



Fig. 17 : Morat – affiche

Le tableau 3 indique les chiffres liés à ces deux phénomènes :

| | AOSTE | FRIBOURG | MORAT |
|------------|------------|------------|--------------|
| traduction | 317 (80 %) | 236 (86 %) | 157 (85,5 %) |
| coprésence | 75 (20 %) | 39 (14 %) | 27 (14,5 %) |
| total | 392 | 275 | 184 |

Tab. 3 : Fréquence de 'traduction' et de 'coprésence' dans les 'unités plurilingues'

Nous constatons déjà que la catégorie des unités plurilingues par 'coprésence' est plus fréquente à Aoste qu'à Fribourg et Morat.

Pour la catégorie des 'traductions', nous pouvons maintenant établir la distinction entre une traduction 'équilibrée' dans laquelle le texte est représenté entièrement dans les deux langues (voir l'exemple de Fig. 18) ou 'partielle avec dominance de l'une des langues' (voir l'exemple de Fig. 19).

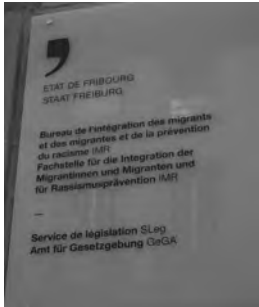


Fig. 18 : Fribourg – enseigne Fig. 19 : Fribourg – plaque

Les résultats de notre analyse sont les suivants :

| | AOSTE | FRIBOURG | MORAT |
|-----------------------|------------|--------------|-------------|
| dominance français | 51 (16 %) | 81 (34,5 %) | 4 (2,5 %) |
| dominance I/A/A | 145 (46 %) | 14 (6 %) | 48 (30,5 %) |
| traduction équilibrée | 121 (38 %) | 141 (59,5 %) | 105 (67 %) |
| total | 317 | 236 | 157 |

Tab. 4 : Fréquence de ‘traduction équilibrée’ (ainsi que de ‘dominance’ de l’une des langues considérées) dans les ‘traductions’.

À Fribourg et à Morat, c’est le plus souvent la langue majoritaire respective qui domine en cas de traduction partielle : le français à Fribourg dans 34,5 % des cas et l’allemand à Morat dans 30,5 % de toutes les traductions. La majorité des traductions est pourtant équilibrée dans les deux villes suisses : à 59,5 % dans le corpus fribourgeois et à 67 % dans celui de Morat. La représentation (légèrement) plus forte de la langue minoritaire à Morat par rapport à la ville de Fribourg est par ailleurs confirmée une fois de plus.

Si nous comparons ces résultats aux chiffres de la ville d’Aoste, nous constatons non seulement que dans les traductions partielles, la dominance de l’italien est plus forte que celle des langues majoritaires de Fribourg et Morat, mais aussi que les unités de la catégorie ‘traduction équilibrée’ y sont nettement plus rares. Si elles constituent la majorité des cas dans les villes suisses, elles sont en minorité à Aoste avec 38 %.

Dans les unités du corpus d’Aoste, ce n’est donc souvent qu’une petite partie du texte qui est représentée dans les deux langues. Le plurilinguisme est, certes, plus visible dans les inscriptions d’Aoste, mais à l’intérieur des inscriptions plurilingues, c’est l’italien qui est nettement plus présent que le français. Ce dernier

est souvent limité à son rôle symbolique ou identitaire, tandis que l'italien est la langue qui assure le fonctionnement de la communication. L'unité suivante en est un exemple (Fig. 20) :



Fig. 20 : Aoste – panneau d'information

La grande fréquence d'unités plurilingues ne représente donc pas la véritable visibilité du français, nettement moins forte dans le paysage linguistique de la ville d'Aoste.

Un autre critère de classification des unités plurilingues de la catégorie 'traduction équilibrée' est la représentation graphique des différentes versions (voir aussi les exemples des Fig. 7–15 dans 4.1.). Le tableau 5 en montre les chiffres correspondants :

| | AOSTE | FRIBOURG | MORAT |
|------------------------------|---------------|--------------|--------------|
| dominance (graphie) français | 6 (5 %) | 23 (16,5 %) | 4 (3,75 %) |
| dominance (graphie) I/A/A | 10 (8,25 %) | 6 (4 %) | 13 (12,5 %) |
| équilibre (graphie) | 105 (86,75 %) | 112 (79,5 %) | 88 (83,75 %) |
| total | 121 | 141 | 105 |

Tab. 5 : Fréquence de 'traduction équilibrée' (ainsi que de 'dominance' de l'une des langues considérées) selon le critère de la représentation graphique dans les 'traductions équilibrées'.

Les résultats ne sont pas surprenants. Nous voyons qu'en cas de traduction 'non équilibrée au niveau de la graphie', c'est le plus souvent la langue majoritaire qui est dominante à Fribourg et à Morat, tandis qu'à Aoste, c'est l'italien qui domine (donc la langue de la communication écrite quotidienne).

Une dernière analyse à ce propos est celle de l'ordre des versions dans les unités de la catégorie de 'traduction équilibrée aussi graphiquement'. L'ordre est défini selon la direction de lecture habituelle de toutes les langues concernées par notre enquête : du haut vers le bas et de gauche à droite. Les résultats sont très clairs, comme nous le voyons dans le tableau 6 :

| | AOSTE | FRIBOURG | MORAT |
|---------------------------|-------------|-------------|-----------|
| 1. ²⁰ français | 10 (9,5 %) | 90 (80,5 %) | 7 (8 %) |
| 1. I/A/A | 91 (86,5 %) | 18 (16 %) | 75 (85 %) |
| indéfini | 4 (4 %) | 4 (3,5 %) | 6 (7 %) |
| total | 105 | 112 | 88 |

Tab. 6 : L'ordre des versions dans les langues considérées dans les 'traductions équilibrées au niveau de la graphie'

À Fribourg comme à Morat, la langue majoritaire figure dans la plupart des cas à la première place. À Aoste, c'est une fois de plus la langue la plus présente, l'italien. Ces chiffres sont un indice clair du fait que les deux langues en contact ne sont pas traitées de la même manière, pas même à l'intérieur des inscriptions qui les représentent de la manière la plus équilibrée et neutre possible. Dans chaque cas, il semble que l'une des langues ait droit à une visibilité légèrement meilleure. Car pour la version qui en profite, une place privilégiée présente l'avantage d'être très souvent aperçue avant l'autre.

4.3. La distribution des phénomènes sur le territoire

La localisation des unités enregistrées sur des cartes permet de montrer la distribution des unités plurilingues – ainsi que des différentes langues considérées – sur le territoire des villes.

Deux types de cartes existent. Les cartes du premier type indiquent la distribution des unités monolingues et plurilingues et celles du deuxième type représentent à chaque fois les unités contenant l'une des langues considérées, indépendamment du critère du pluri- ou du monolinguisme.

Des cartes du premier type montrent donc la visibilité du plurilinguisme dans l'espace public selon les différentes zones de la ville. Pour l'instant, nous disposons de cartes de ce type pour les villes de Fribourg et de Morat uniquement.

En ce qui concerne le cas de la ville de Fribourg, nous constatons, par exemple, une augmentation relativement forte des unités plurilingues vers le

20 1. = 'première place en ce qui concerne l'ordre des différentes versions.'

centre-ville et notamment vers le centre historique. Les unités monolingues, par contre, sont distribuées de manière beaucoup plus régulière.

Si nous considérons uniquement les inscriptions *top-down*, la concentration des unités plurilingues vers le centre-ville est encore plus forte. La carte qui ne représente que les unités *bottom-up* montre le contraire, les inscriptions plurilingues étant ici distribuées de manière nettement plus régulière sur le territoire de la ville de Fribourg. Cela veut dire que la visibilité du plurilinguisme et du contact des langues dans les zones périphériques de la ville est due majoritairement à des inscriptions *bottom-up*.

Dans la carte (du deuxième type) qui représente les unités contenant l'allemand, nous retrouvons la concentration vers le centre-ville ; cela indique que ce sont très souvent les mêmes unités qui contiennent l'allemand et qui sont plurilingues. Autrement dit, l'allemand se trouve très souvent en contact direct avec le français, dans des unités plurilingues. Les unités monolingues, par contre, sont le plus souvent en français. La langue minoritaire semble donc être présente surtout en contact avec la langue majoritaire et plus rarement de manière isolée.

Les cartes de Morat nous fournissent généralement les mêmes indices, mais les différences entre les fréquences des deux langues et entre le centre-ville et la périphérie sont moins fortes qu'à Fribourg, tout en étant perceptibles.

Le fait que la concentration du plurilinguisme vers le centre-ville est présente surtout dans les unités *top-down* (tandis qu'elle est quasiment absente dans les unités *bottom-up*) peut être un indice des efforts accomplis pour une meilleure représentation officielle du plurilinguisme au centre-ville.

5. Conclusion

Les analyses que nous venons de présenter montrent l'importance de la thématique de l'(in-)visibilité dans le paysage linguistique de villes plurilingues. Dans certains cas, par exemple, la visibilité du plurilinguisme en soi ou d'une langue particulière est recherchée et renforcée de manière consciente, comme notamment dans le cas du français à Aoste. Des tendances de ce type influent sur le paysage linguistique de manière évidente.

Mais comme l'ont montré les analyses qualitatives de 4.1., la question de la visibilité est également présente à l'intérieur de certaines inscriptions plurilingues. Elle est susceptible d'avoir une influence tant sur la traduction ou son absence que sur des décisions concernant la représentation graphique. Nous avons noté deux stratégies complémentaires ; la première privilégie la visibilité du plurilinguisme et le traitement équilibré des différentes versions, alors que la deuxième

favorise la facilité de la communication et la compréhension rapide (voir les exemples de Fig. 4–5 ainsi que de Fig. 6 dans 4.1.). Le choix de l'une ou l'autre de ces deux stratégies dépend souvent de la politique linguistique locale, au moins pour les unités *top-down*. Les exemples de Fribourg, Morat et Aoste semblent confirmer ce phénomène.

Les analyses quantitatives de 4.2. et de 4.3. permettent de constater des différences générales dans les paysages linguistiques des villes considérées. En ce qui concerne la distribution des phénomènes sur les territoires (voir 4.3.), nous constatons notamment des différences entre les types *top-down* et *bottom-up*. Comme nous l'avons expliqué dans 4.3., cela pourrait également témoigner de certaines mesures de politique linguistique.

Bibliographie

- Altermatt, Bernhard (2003): *La politique du bilinguisme dans le canton de Fribourg/Freiburg (1945–2000)*, Fribourg, Université de Fribourg – Suisse.
- Bauer, Roland (1999): *Sprachsoziologische Studien zur Mehrsprachigkeit im Aostatal*, Tübingen, Max Niemeyer.
- Ben-Rafael, Eliezer et al. (2006): « Linguistic Landscape as Symbolic Construction of the Public Space », in: Gorter, Durk (ed.): *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*, Clevedon, Multilingual Matters, 7–30.
- De Blasi, Nicola/Marcato, Carla (edd.) (2006): *La città e le sue lingue – Repertori linguistici urbani*, Napoli, Liguori.
- Conrad, Sarah-Jane/Elmiger, Daniel (2010): *Leben und Reden in Biel/Bienne – Vivre et communiquer dans une ville bilingue*, Tübingen, Narr.
- Constitution fédérale de la Confédération suisse du 18 avril 1999* (État le 1^{er} janvier 2016).
- Fehlen, Fernand (2013): « Die Stellung des Französischen in Luxemburg. Von der Prestigesprache zur Verkehrssprache », in: Sieburg, Heinz (ed.): *Vielfalt der Sprachen – Varianz der Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 37–79.
- Garcia, Nuria (2011): « L'institutionnalisation inachevée de la langue luxembourgeoise », in: Gilles, Peter/Wagner, Melanie (edd.): *Linguistische und soziolinguistische Bausteine der Luxemburgistik*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 131–150.
- Gorter, Durk (ed.) (2006): *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Grand-Duché de Luxembourg – Loi du 24 février 1984 sur le régime des langues.*

- Lüdi, Georges/Werlen, Iwar (2005): *Sprachenlandschaft in der Schweiz*, Neuchâtel, Bundesamt für Statistik.
- Puolato, Daniela (2006): *Francese – italiano, italiano – patois: il bilinguismo in Valle d'Aosta fra realtà e ideologia*, Bern, Peter Lang.
- Shohamy, Elana/Ben-Rafael, Eliezer/Barni, Monica (edd.) (2010): *Linguistic Landscape in the City*, Bristol, Multilingual Matters.
- Sieburg, Heinz (2013): « Die Stellung der deutschen Sprache in Luxemburg. Geschichte und Gegenwart », in: id. (ed.): *Vielfalt der Sprachen – Varianz der Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 81–106.
- Statuts de la Ville d'Aoste du 27 juin 2001* (modifications du 21 janvier 2010).
- Statut spécial pour la Vallée d'Aoste du 26 février 1948* (modifications du 31 janvier 2001).
- Timm, Christian (2014): *Französisch in Luxemburg*, Tübingen, Narr.
- Ville de Bienne – Règlement de la Ville du 9 juin 1996*.

Jannis Harjus

La visibilidad de las hablas andaluzas occidentales en los *linguistic landscapes* de Jerez de la Frontera (provincia de Cádiz)

Die Untersuchung von *Linguistic Landscapes* bezieht sich meist auf die Koexistenz verschiedener Sprachen in einem bestimmten (urbanen) Raum. Dialektale Diversität, auch die des Spanischen, ist bislang selten Analysegegenstand des Forschungsbereichs gewesen. In diesem Beitrag werden deshalb die *Linguistic Landscapes* der westandalusischen Stadt Jerez de la Frontera analysiert. Obwohl stigmatisierte Phänomene wie der *ceceo* kaum abgebildet werden, können mannigfaltige *ruleable*- und *rebel*-Darstellungen anderer phonetischer Phänomene der westandalusischen Varietät des Spanischen auf Stadtbeschilderungen analysiert werden, die nicht nur die eigentlich unsichtbare andalusische Varietät sichtbar werden lassen, sondern auch auf eine ausgeprägte sprachliche Identität hinweisen.

1. Introducción

Si bien el análisis de todo tipo de letreros callejeros del espacio lingüístico urbano comenzó en los años setenta,¹ el término *linguistic landscapes*² no fue introducido por Landry/Bourhis hasta 1997, y es a partir de entonces cuando entra en boga en la sociolingüística.³ A pesar de que se apoyan sobre todo en la me-

1 Spolsky (2009) habla de *prolegomena*, que no se relacionan con el término *paisaje lingüístico* (en adelante, siempre PL) de Landry/Bourhis (1997); en España surgen trabajos como los de Urrutia (1999) o Solé (1998) en regiones bilingües.

2 El término PL en el sentido propio se refiere al análisis de textos escritos en letreros del espacio público. Este aspecto representa la mayoría de los estudios lingüísticos hechos sobre letreros urbanos. Sin embargo, Jaworski/Thurlow (2010) introducen el término *semiotic landscapes*, el cual ya mencionan Shohany/Waksman (2009, 316). En contraste con PL, el término *semiotic landscapes* incluye en su análisis no solo el texto escrito, sino también todos los signos, como señales para prohibir la entrada.

3 Gorter (2012, 9) se refiere a un “blooming field” y Hélot et al. (2012, 17) hacen constar para la investigación del PL que esta “has grown significantly”.

todoología de Landry/Bourhis, numerosos congresos⁴ y antologías⁵ de la última década han ayudado a ampliar la disciplina teórica y metodológicamente y son testimonios de este *boom*. No obstante, no se ha logrado un concepto teórico uniforme para el *paisaje lingüístico* (en adelante, PL) hasta el momento,⁶ ya que las perspectivas del ámbito científico son demasiado heterogéneas.⁷

Desde la introducción del término PL, las regiones bilingües han sido el foco principal de los análisis en el espacio hispanófono (cf. Franco 2013, 110). Después de la publicación de la labor pionera de Cenoz/Gorter (2006), han surgido diversos trabajos de PL acerca del contacto del castellano con otras lenguas como el catalán (Comajoan 2013), el vasco (Cenoz et al. 2010 y 2013) y el gallego (Regueira et al. 2013) (cf. Castillo/Sáez 2013, 10).⁸ A pesar de esta tendencia, también se han publicado diferentes artículos sobre regiones monolingües de España.⁹ Sin embargo, Pons advierte que la diversidad dialectal de una lengua rara vez ha sido analizada a través de señales en el espacio:

Los estudios de paisaje lingüístico han abordado típicamente la cohabitación en un mismo espacio de distintas lenguas, pero apenas se ha prestado atención en ellos a cómo el paisaje puede ser el espejo también de una diversidad dialectal interna a la propia lengua. (Pons 2012, 231)

El análisis de señales urbanas en relación con las hablas andaluzas es todavía prácticamente un desiderátum.¹⁰ Por eso, la presente contribución pretende

4 Ha habido talleres en Tel Aviv (2008), Siena (2009), Estrasburgo (2010), Addis Abeba (2012) y Namur (2013).

5 La monografía de Backhaus sobre Tokio (2007) y especialmente las antologías de Shohamy/Gorter 2009 y Shohamy et al. (2010) desarrollan el paradigma metodológico del PL.

6 Ben-Rafael et al. (2010, XI) mencionan que el PL constituye “a new area of study”.

7 Tradicionalmente se suelen contestar, en el sentido de Landry/Bourhis (1997), cuestiones etnolingüísticas a través del PL (Cenoz/Gorter 2006). Ben-Rafael et al. (2006) ampliaron el área científica con el análisis de las estructuras de dominación, y Backhaus (2007) sentó las bases para el análisis de los resultados de la globalización en espacios urbanos a través del PL.

8 El PL también ha sido analizado en el ámbito hispanoamericano. Schrader-Kniffki (2014) acaba de publicar un interesante artículo sobre el PL de Oaxaca en México y cómo se reflejan en los letreros de la ciudad el zapoteco, el nahuatl y el castellano.

9 Castillo/Sáez (2011 y 2012) analizan el PL de Madrid.

10 Mondéjar (²2006) cita más de 1400 artículos que describen las hablas andaluzas, pero hay muy pocas publicaciones sobre el PL en la región. Las grandes excepciones son Pons (2012) para Sevilla, Franco (2013) para Almería y Monjour (2014) para Granada.

analizar la representación gráfica del español hablado en Andalucía en el PL de la ciudad andaluza suroccidental de Jerez de la Frontera. Se limita el análisis a los aspectos fónicos porque “la pronunciación de los andaluces es, sin duda, una de las de más acusada personalidad en el ámbito de las variedades del español [...]” (Narbona et al. 2003, 149). Entonces, la pregunta que hay que resolver es: ¿cuáles son los elementos fónicos de las hablas andaluzas que son visibles en la ciudad de Jerez? Hasta el momento, la variedad andaluza de la comunidad lingüística jerezana ha sido analizada en muy pocas ocasiones: “The speech community of Jerez de la Frontera is relatively understudied” (García-Amaya 2008, 54).

Es de suponer que lo invisible del español hablado en esta comunidad lingüística se hace visible por medio de letreros en la ciudad de Jerez. Para el análisis de la visibilidad de las hablas andaluzas resulta importante quiénes son los que hacen visible la variedad. No obstante, se espera que muchos andalucismos como el ceceo, el heheo o la ch aflojada se mantengan invisibles, ya que se trata de fenómenos altamente estigmatizados en la comunidad lingüística de Jerez (cf. Carbonero et al. 1992).

2. Jerez de la Frontera

Jerez se ubica en el extremo suroeste de la Comunidad Autónoma de Andalucía. Con más de 200.000 habitantes, es la ciudad más poblada de la provincia de Cádiz y la quinta más poblada de toda Andalucía. La ciudad está padeciendo la crisis económica y financiera de la Unión Europea, por lo cual la provincia de Cádiz se ve afectada por graves problemas estructurales y un enorme desempleo que se manifiesta incluso en la retirada de algunas empresas multinacionales en el centro de la ciudad (cf. Romero 2009, 148). No obstante, quedan los numerosos bares y restaurantes del centro de Jerez, cuyos letreros evidencian especialmente fenómenos dialectales del andaluz.¹¹

11 Debido a la crisis económica, hay una fluctuación muy grande entre los propietarios de los bares que ha tenido consecuencias para el corpus: en las *Páginas Amarillas* se encontraban muchos nombres de restaurantes o bares interesantes para este análisis que a la hora de buscarlos en la calle ya no existían.

3. Metodología

El corpus para el análisis del PL de Jerez contiene poco más de 60 fotografías, con lo cual no se pretende brindar una descripción completa del PL de la ciudad,¹² ya que el presente trabajo no tiene una exigencia cuantitativa.¹³ Solo se analiza el PL de algunos barrios de la ciudad¹⁴ y se toman en cuenta únicamente letreros visibles para cualquier persona.¹⁵ Caminando por estas zonas, desde el alcázar de Jerez por el centro de la ciudad y la zona de la estación de trenes, pasando por el estadio de fútbol Nuevo Chapín hasta el cementerio en el noreste, se hicieron fotografías de letreros que contenían rasgos fónicos de las hablas andaluzas occidentales con un iPhone 5. Se escogieron estos barrios porque reflejan los diferentes ambientes de la ciudad: mientras que el centro es turístico y últimamente está bastante deshabitado, en la zona de la Avenida viven habitantes de un nivel económico mayor que los de las barriadas del extrarradio, que inmigraron de las zonas rurales de la Serranía de Ronda. Únicamente se analizan los fenómenos fónicos característicos del dialecto andaluz, como la desfonologización de los fonemas /s/ y /θ/, la fricativización del fonema /tʃ/, el rotacismo o la pérdida de consonantes en posición implosiva, expuestos ortográficamente en el espacio público de Jerez.

Siguiendo a Ben-Rafael et al. (2006), en los estudios de PL frecuentemente se diferencia entre letreros *bottom-up* y *top-down*. Esta dicotomía se basa en la oposición tradicional de “government signs and private signs” de Landry/Bourhis (1997, 27). Ben-Rafael et al. (2006) exponen a través de esta dicotomía las relaciones de poder en una sociedad: mientras que los letreros *top-down* son gubernamentales, las señales *bottom-up* son producidas e instaladas por individuos.

12 Se analizan, siguiendo a Landry/Bourhis (1997, 25), letreros y signos en las calles y muros de casas u otros edificios de Jerez visibles para cualquier viandante sin problemas de vista.

13 Los estudios cuantitativos en el sentido de Backhaus (2007) y Gorter (2012) predominan en los análisis del PL (cf. Castillo/Sáez 2013, 13).

14 Algunos barrios de los distritos Centro, Este y Noreste.

15 Mientras que Cenoz/Gorter (2006) analizan solamente un letrero como texto completo, Backhaus (2007, 66) investiga “any piece of written text”. Aquí también se tiene en cuenta solamente la parte saliente de un letrero con información válida para sacar conclusiones acerca de las hablas andaluzas. No se investiga nada acerca de los *semiotic landscapes*, ni tampoco se incluyen objetos que no son fijos en el PL, como tatuajes o camisetas.

No obstante, la realidad es mucho más compleja, como critica, por ejemplo, Moustauoui (2013, 92). Castillo/Sáez (2012, 312) se alejan de la dicotomía e introducen la triple *R* para el análisis del PL: el término *ruled* lo usan para referirse a letreros oficiales relativamente normalizados,¹⁶ *ruleable* para letreros no oficiales ni normalizados y *rebel* para grafitis o carteles escritos a mano. En este artículo también se emplea esta terminología porque entre los rótulos privados se distinguen los *ruleable* de los *rebel*. Son especialmente estos dos tipos de letreros los que hacen visibles los fenómenos dialectales andaluces.

4. Los *linguistic landscapes* de Jerez de la Frontera

4.1. La /d/ intervocálica

La pérdida de la /d/ intervocálica es un fenómeno bastante común en el español hablado por personas de un estrato social no privilegiado (cf. Jiménez 1999, 70), e incluso en el habla descuidada de hablantes instruidos en grandes partes del mundo hispanohablante (cf. RAE 2011, 146). Sin embargo, en Andalucía occidental se elimina la /d/ intervocálica en todos los niveles sociales y hasta en situaciones comunicativas no cercanas.¹⁷ Mientras que parece que el debilitamiento consonántico apareció en el centro de España en el siglo XVII (cf. *ibid.*), para el andaluz ya está documentado desde el siglo XI (cf. Frago 1993, 471).



Fig. 1: Zapatería Mapisao, en la calle Larga

En el PL de Jerez se encuentran signos en los que se representa ortográficamente el participio *-ado* sin la /d/ intervocálica, como, por ejemplo, “enmarronaos” en

16 Los letreros hechos por la Junta de Andalucía o el Ayuntamiento de Jerez están ortográficamente adaptados al sistema normativo del castellano.

17 No obstante, Carbonero concluye que para el caso de los hablantes jerezanos, la mayoría de los más instruidos y más jóvenes sí pronuncian la /d/ intervocálica (cf. Carbonero et al. 1992, 28s.).

una columna de publicidad (*rebel*) o “mapisao” (*ruleable*) en vez de *me has pisado* como nombre de una zapatería (véase Fig. 1). También aparece este debilitamiento en sustantivos con la terminación *-ado*, como el letrero del restaurante “El Colmao del Gallego” (*ruleable*). Menos abundantes son las representaciones de una terminación *-ido* sin la /d/ intervocálica, como en el nombre del bar “La Malkería” (*ruleable*, véase Fig. 2). El fenómeno más común del debilitamiento de la /d/ intervocálica en el PL de Jerez es el participio femenino *-ada*, el cual tiende en la variedad del andaluz occidental hacia una elisión completa de la última sílaba, por ejemplo, en letreros con el menú de bares (“carne mechá” en vez de *carne mechada*, “carrillá”, “huevas aliñá”, “la manteca colorá”, “la pringá” en vez de *la pringada*), en los letreros con nombres de restaurantes (“La Carboná”) o en nombres de bares como “La Jarra Oxidá” (todos *ruleable*). Al contrario que el debilitamiento del participio masculino *-ado*, los del femenino *-ada* o *-ida* siguen estando muy estigmatizados en el resto de España (cf. RAE 2011, 146). Este hecho subraya aún más la particularidad de la representación gráfica del fenómeno en los letreros *ruleable* de Andalucía occidental. Además, se ha encontrado un ejemplo de *rebel* en una tabla de un restaurante: “Bien despachás”.



Fig. 2: Bar La Malkería, en la glorieta de Chapín

La frecuente representación *ruleable* de la inestabilidad de la /d/ intervocálica no es específica de Jerez, pues Pons constata el mismo fenómeno para el PL de Sevilla: “Tal es el caso de la pérdida de *-d-* intervocálica y final, reiterada y planificada en letreros de bares y cafeterías” (Pons 2012, 245).

4.2. La pérdida de la /s/, la /θ/ y la /d/ implosivas

En la variedad andaluza del español hablado, las consonantes finales de sílaba tienden a debilitarse: “En el andaluz se produce intensamente una marcada tendencia a una pronunciación muy relajada desde el punto de vista articulatorio de las consonantes finales” (Jiménez 1999, 71).

La elisión de una /s/ final de palabra también puede tener consecuencias morfológicas cuando se neutraliza la oposición entre el singular y el plural. Mientras que en el este de Andalucía se alarga la vocal precedente de la /s/ elidida, en la parte occidental se aspira la /s/ o se pierde totalmente. Las primeras fuentes para este fenómeno se encuentran ya en el siglo XVI y “[a]ún hoy quedan reflejados en la escritura”, como constata Congosto (2002, 97).

En el PL de Jerez se pueden analizar representaciones de tipo *rebel*:¹⁸ “prime-ra marcas” en vez de *primeras marcas*, “coliflore” en vez de *coliflores*, “tapine” y “patata” en carteles escritos a mano (véase Fig. 3).

Por otro lado, se encuentran elisiones de /d/ y /θ/ finales de palabra, como en “libertá” como grafiti en una parte de la estación de trenes y “puta Cai”¹⁹ en vez de *puta Cádiz* como grafiti en una grada del estadio Chapín (ambos *rebel*).



Fig. 3: Frutería Las Viñas, en la calle Ronda de los Viñedos

4.3. La confusión entre /r/ y /l/ implosivas

Ya en el siglo XII se documentan alternancias entre /r/ y /l/ implosivas (cf. Frago 1993, 494). En Andalucía occidental se neutraliza la oposición entre los fonemas /r/ y /l/ en posición implosiva a favor de [r], o bien se eliminan completamente. Pero los hablantes de un estrato social más alto lo consideran “vulgar” (Carbонера et al. 1992, 26).

18 La pérdida de las consonantes implosivas al final de palabra es un fenómeno que alcanza a los hablantes de todas las clases sociales de la ciudad (cf. id., 27).

19 Aquí no solo se borra la /θ/ final de palabra, sino también la /d/ intervocálica.

No obstante, en el PL de Jerez se encuentra este fenómeno en los letreros de los bares “Er David” y “Er Rubio”, en vez de *El David* y *El Rubio* (ambos *ruleable*, véase Fig. 4), o en un menú como “revuerto” y “zarshisha”.



Fig. 4: Bar Er Rubio, en la calle Manuel Lara Jerezano

4.4. La <ch> fricativa

La pronunciación fricativa del africado /tʃ/ se basa en la no realización de la oclusión inicial del fonema (cf. Narbona et al. 2003, 177). Con esto se crea un sonido fricativo parecido al ‘sch’ alemán: /ʃ/. Este fenómeno fónico aparece en Andalucía occidental frecuentemente, aunque sea socialmente estigmatizado (cf. Carbonero et al. 1992, 29). En las fuentes históricas no aparece por escrito, por lo cual resulta imposible delimitar la época de su aparición (cf. Jiménez 1999, 68). En el PL de Jerez se encuentra el letrero de una zapatería llamada “Babushas”, en vez de *Babuchas*; la señal “casa Shema”, en vez de *casa Chema*, en una caseta de la Feria del Caballo (ambos *ruleable*), y el término “zarshisha” en un menú escrito a mano (*rebel*).

4.5. Otros fenómenos fonéticos

Además de lo descrito anteriormente, el PL de Jerez cuenta con otros fenómenos fónicos gráficamente representados. Así, se encuentra la disolución de un hiato muy típica de la región andaluza. El hiato se reduce a una vocal: “Ara Vengo” en vez de *Ahora Vengo* como letrero de una cervecería (*ruleable*, véase Fig. 5). Ambas vocales /a/ y /o/, que caen en el español estándar en un hiato, se dividen y se reducen a /a/.



Fig. 5: Cervecería Ara Vengo, en la avenida Rey Juan Carlos I

Otro fenómeno fónico del español hablado en Andalucía consiste en la elisión total de sílabas débiles a final de palabra.²⁰ Esto es especialmente notorio en la pronunciación de la preposición *para*. En el PL de Jerez se ve este fenómeno como representación *rebel* en un grafiti en los alrededores de la estación de trenes: “Sin justicia para todos no habrá paz pa nadie”. *Ruleable* son los letreros de los bares “En Ka’ Juanele” (véase Fig. 6), en vez de *En Casa de Juanele*, donde se elide la última sílaba de /'kasa/, y “20 pa’ K”, en vez de *Vente para Acá*. Carbonero et al. mencionan que /'para/ y /a'ka/ se perciben como una contracción si lo pronuncian hablantes de Jerez: “Un giro que podemos oír también con alta frecuencia en conversaciones cotidianas es pacá por ‘para acá’. Ej. Ven pacá niño” (Carbonero et al. 1992, 31). Además, nuestro ejemplo muestra también un aspecto de *new literacies* en la representación de *acá* como *K* y *vente* como *20* (*veinte*).



Fig. 6: Bar En Ka’ Juanele, en la plaza del Arenal

²⁰ El fenómeno no es específico del andaluz: también en Hispanoamérica y en el habla menos cuidadosa de los hablantes del castellano en la península ibérica se halla este fenómeno connotado como vulgar.

La muy estigmatizada nasalización de vocales finales se encuentra en el letrero de una caseta de la Feria del Caballo: “asín sí” en vez de *así sí* (*ruleable*). No obstante, solo existe un ejemplo de este vulgarismo en el corpus.

Finalmente, hay que constatar que no se encuentran algunos fenómenos fónicos del habla andaluza occidental en el PL de Jerez. En los letreros de la ciudad no se cuenta con indicaciones para una representación gráfica de la /x/ castellana aspirada, si bien este fenómeno está muy extendido entre los hablantes andaluces (cf. Carbonero et al. 1992, 22s.). Tampoco está representado el yeísmo, una característica que es muy abundante no solo en Andalucía. Sin embargo, la mayor carencia *ruleable* está constituida por el fenómeno más llamativo de la variedad hablada del español en Andalucía: la neutralización de los fonemas /s/ y /θ/, llamada seseo y ceceo respectivamente, que solo aparece en dos ocasiones de forma *rebel* a pesar de que Narbona indica que la desfonologización de los dos fonemas castellanos en Andalucía es “sin duda, la más importante división transversal de Andalucía” (Narbona et al. 2009, 142). Jerez está ubicada muy adentro del territorio del ceceo según el *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía* (cf. Alvar et al. 1992). En esta zona, los hablantes pronuncian toda /s/ como [θ], aunque existen excepciones sociolingüísticas. La causa de la ausencia casi total del ceceo en el PL de esta zona –el cual solo aparece en unas pocas representaciones *rebel* (“se necesita” o “zarshisha” por *salchicha*, en carteles escritos a mano) – hay que buscarla especialmente en la comparación con los resultados del análisis del PL de Pons para Sevilla. En Sevilla se encuentran letreros en las casetas de la Feria que representan un seseo *ruleable*: “Los convensíos, los poseros” (Pons 2012, 247). Puede que estemos aquí ante una comprobación del prestigio del que goza el seseo en comparación con el estigmatizado ceceo (cf. Villena Ponsada 2008, 155). Mientras que uno está representado en Sevilla como *ruleable*, el otro está puesto en Jerez solo como *rebel*. El socialmente estigmatizado heheo ni siquiera está representado en el PL de Jerez como *rebel*, lo cual subraya la conclusión de que cuanto más visibilidad tiene un fenómeno andaluz en los PL, tanto más prestigio se le reconoce.

5. Conclusión

Según Narbona, “[...] escribir en andaluz no pasa a ser una aberrante iniciativa, que, además, no reportaría ventaja alguna” (Narbona et al. 2009, 31). Sin embargo, el PL de Jerez revela muchas representaciones gráficas *ruleable* y *rebel* del andaluz. Esta visibilidad de la variedad andaluza en el espacio público contradice de manera muy significativa la declaración de política de lenguaje

explícitamente prescriptiva de Narbona.²¹ Especialmente el uso *ruleable* de la variedad andaluza atestigua una visible “trascendencia identitaria” (Pons 2012, 234) y debe ser interpretada como política lingüística implícita *de abajo*, es decir, de los propios hablantes. De acuerdo con Castells, hasta se puede hablar de

Resistance identity: generated by those actors who are in positions/conditions devalued and/or stigmatized by the logic of domination, thus building trenches of resistance and survival on the basis of principles different from, or opposed to, those permeating the institutions of society. (Castells 2010, 9)

La representación gráfica hace visible la propia variedad fónica²² y es la expresión de una identidad lingüística regional de los hablantes jerezanos: “The more the world becomes global, the more the people feel local” (id., XXIII). A pesar de que las representaciones se restrinjan al ámbito de la gastronomía y el folclore,²³ sigue siendo un recurso para las peculiaridades lingüísticas regionales en la época de la globalización.

Aquí se maneja como concepto de la identidad el mismo que tiene Mead (¹⁷1973, 221): se define como una especie de interacción y como producto de la percepción de uno mismo con respecto a los otros en el espacio social compartido. Con esto, la identidad siempre se determina anticipando las expectativas de los interaccionantes (cf. id., 246). Por eso se puede sacar la conclusión de que el propietario del bar recurre conscientemente a la visualización de andalucismos invisibles en sus letreros.

Para concluir un análisis de la identidad andaluza en Jerez y de los opuestos ‘lo propio’ y ‘lo ajeno’, no solo es necesario ampliar el campo de investigación a todo el territorio de la ciudad, sino que también es recomendable analizar los otros idiomas que se hallan en Jerez. Aparte de eso es importante investigar

21 Además, existen obras literarias escritas con una ortografía adaptada a los rasgos fonéticos andaluces, sobre todo de los hermanos Álvarez Quintero. Y no solo durante la Segunda República se intentó hacer una reforma ortográfica del andaluz, sino que también hoy en día la llamada Hunta de Ehkritore d’Andalú intenta imponer una grafía andaluza. También merecería la pena investigar más acerca de la representación gráfica de las hablas andaluzas en los mensajes de chat de los propios hablantes andaluces.

22 También Pons encuentra en el PL de Sevilla sobre todo representaciones “de tipo fónico” (Pons 2012, 249). No obstante, estos fenómenos fónicos tienen muchas veces consecuencias morfológicas o sintácticas (*mapisao*, *patata*).

23 Las limitaciones al ámbito gastronómico y folclórico ponen de manifiesto las restricciones de visualización de las hablas andaluzas a la cercanía comunicativa, mientras que muchos de los fenómenos fónicos invisibles son perceptibles a través de la comunicación oral en todos los ámbitos comunicativos.

los fenómenos morfosintácticos y léxicos de las hablas andaluzas en el PL de Jerez. Abundan en los letreros fenómenos léxicos como, por ejemplo, *chico* por *pequeño* o *puntillitas* en vez de *crías de calamar*.²⁴

| | <i>Ruleable</i> | <i>rebel</i> |
|--|-----------------|--------------|
| <i>Seseo</i> | – | – |
| <i>Ceceo</i> | – | 2 |
| <i>Heheo</i> | – | – |
| <i>Elisión de la /d/ intervocálica</i> | 28 | 5 |
| <i>Ch fricativa</i> | 4 | – |
| <i>Nasalizaciones</i> | 1 | – |
| <i>Rotacismo</i> | 5 | – |
| <i>Elisión de consonantes finales</i> | 2 | 6 |
| <i>Yeísmo</i> | – | – |
| <i>Elisión sílabas, destrucción hiatos</i> | 5 | 2 |
| Total: | 45 | 15 |

Tab. 1: *Tabla de fenómenos encontrados*

En total se han encontrado en señales *ruleable* 45 rasgos fónicos, sobre todo la pérdida de la /d/ intervocálica, seguida de la /ʃ/ fricativa, la pérdida de consonantes y de sílabas implosivas, el cambio entre /r/ y /l/, la destrucción de hiatos y la nasalización de vocales finales. Si se toman en consideración también las señales *rebel*, se puede añadir el ceceo. Si se asume que las representaciones *ruleable* de los andalucismos en el PL de Jerez superan a las *rebel* solo en un 20 por ciento, como indica Pons para Sevilla (cf. Pons 2012, 238), entonces se deberían encontrar aún más fenómenos *rebel* en la ciudad de Jerez, ya que hasta ahora solo se han hallado 15. Hasta ahora, no obstante, también hay que admitir que algunos fenómenos fónicos estigmatizados del español hablado en Andalucía, como el ceceo o el heheo, casi no se hallan en el PL de la ciudad, o hasta ahora no han sido hallados.²⁵

24 Para llegar a una conclusión más exacta acerca de la identidad andaluza, habría que investigar las percepciones de los hablantes jerezanos acerca de los letreros, como lo hacen Cenoz et al. (2013) para San Sebastián. Además, se deberían analizar diacrónicamente las señales en las calles para ver si han aumentado o disminuido los letreros andaluces en Jerez.

25 Se podría deducir en el caso del ceceo que se confirma la hipótesis propagada por Villena 2008, que propugna que hay una norma regional también en Jerez que se basa fundamentalmente en el seseo de Sevilla. Sin embargo, tampoco se hallan letreros con el fenómeno del seseo en la ciudad, ni el ya muy expandido yeísmo.

Siguiendo a Pons (2012) y a Franco (2013), se ha podido demostrar que las variedades intrahispánicas – en este caso, la del andaluz occidental – también deberían desempeñar un papel más importante en el análisis del PL. Este aspecto también es corroborado por Castillo/Sáez:

This is a key feature in our data which we hope will be a contribution to the theoretical framework of LL, for the internal variation of a particular language has not been the focus of any LL scholarship until now. (Castillo/Sáez 2012, 320)

Solo si se toman en cuenta las variedades lingüísticas, un análisis del PL será completo y se podrán hacer declaraciones tanto de las tendencias socioculturales como de la identidad y el prestigio lingüístico. Por tanto, el estudio sociolingüístico del PL debe ser más sensible a dichas variaciones internas. De esta forma, la lingüística variacional como conjunto puede ganar mucho, así como también la metodología de análisis de los PL por sí misma.

Bibliografía

- Alvar, Manuel et al. (1992): *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía (ALEA)*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- Backhaus, Peter (2007): *Linguistic Landscapes: A Comparative Study of Urban Multilingualism in Tokyo*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Ben-Rafael, Eliezer et al. (2006): “Linguistic Landscape as a Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel”, in: *International Journal of Multilingualism* 3, 7–30.
- Ben-Rafael, Eliezer et al. (2010): “Introduction: An Approach to an ‘Ordered Disorder’”, in: Shohamy, Elana et al. (edd.): *Linguistic Landscape in the City*, Bristol, Multilingual Matters, XI–XXVIII.
- Camajoan Colomé, Llorenç (2013): “El paisaje lingüístico en Cataluña: caracterización y percepciones del paisaje visual y auditivo en una avenida comercial de Barcelona”, in: *RILI* XI/21, 63–88.
- Carbonero Cano, Pedro et al. (1992): *El habla de Jerez – estudio sociolingüístico*, Jerez de la Frontera, Biblioteca de Urbanismo y Cultura.
- Castells, Manuel (2010): *The Power of Identity*, vol. 2: *The Information Age: Economy, Society, and Culture*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Castillo Lluch, Mónica/Sáez Rivera, Daniel (2011): “Introducción al paisaje lingüístico de Madrid”, in: *Lengua y Migración* 3, 73–88.

- Castillo Lluch, Mónica/Sáez Rivera, Daniel (2012): “The Human and Linguistic Landscape of Madrid (Spain)”, in: Hélot, Christine et al. (edd.): *Linguistic Landscapes, Multilingualism and Social Change*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 309–328.
- Castillo Lluch, Mónica/Sáez Rivera, Daniel (2013): “Introducción”, in: *RILI XI/21*, 9–22.
- Cenoz, Jasone et al. (2010): “Multilingual Cityscapes: Perceptions and Preferences of the Inhabitants of the City of Donostia-San Sebastian”, in: Shohamy, Elana et al. (edd.): *Linguistic Landscape in the City*, Bristol, Multilingual Matters, 219–234.
- Cenoz, Jasone et al. (2013): “Perspectivas del País Vasco: el paisaje lingüístico de Donostia-San Sebastián”, in: *RILI XI/21*, 23–38.
- Cenoz, Jasone/Gortler, Durk (2006): “Linguistic Landscape and Minority Languages”, in: *International Journal of Multilingualism* 3, 67–80.
- Congosto Martín, Yolanda (2002): *Aportación a la historia lingüística de las hablas andaluzas (siglo VII) – Descripción de una sincronía*, vol. 2, *Aportación a la historia lingüística de las hablas andaluzas*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Frago Gracia, Juan Antonio (1993): *Historia de las hablas andaluzas*, Madrid, Arco Libros.
- Franco Rodríguez, José Manuel (2013): “An Alternative Reading of the Linguistic Landscape: The Case of Almería”, in: *RILI XI/21*, 135–154.
- García-Amaya, Lorenzo (2008): “Variable Norms in the Production of /θ/ in Jerez de la Frontera, Spain”, in: Siegel, Jason et al. (edd.): *IUWPL7: Gender in Language*, Bloomington (IN), IULC, 49–71.
- Gortler, Durk (2012): “Foreword – Signposting in the Linguistic Landscape”, in: Hélot, Christine et al. (edd.): *Linguistic Landscapes, Multilingualism and Social Change*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 9–12.
- Hélot, Christine et al. (2012): “Introduction”, in: Hélot, Christine et al. (edd.): *Linguistic Landscapes, Multilingualism and Social Change*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 17–23.
- Jaworski, Adam/Thurlow, Crispin (edd.) (2010): *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*, London, Continuum.
- Jiménez Fernández, Rafael (1999): *El andaluz*, Madrid, Arco Libros.
- Landry, Rodrigue/Bourhis, Richard (1997): “Linguistic Landscapes and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study”, in: *Journal of Language and Social Psychology* 16/1, 23–49.

- Mead, George Herbert (¹⁷1973): *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Mondéjar, José (²2006): *Biografía sistemática y cronológica de las hablas andaluzas*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Monjour, Alf (2014): “El paisaje lingüístico de la Granada actual y la construcción de una identidad pseudo-andalusí”, in: *Versants* 61/3, 135–158.
- Moustaoui Srhir, Adil (2013): “Nueva economía y dinámicas de cambio sociolingüístico en el paisaje lingüístico de Madrid: el caso árabe”, in: *RILI* XI/21, 89–108.
- Narbona Jiménez, Antonio et al. (2003): *El español hablado en Andalucía*, Sevilla, Lara.
- Narbona Jiménez, Antonio et al. (2009): *La identidad lingüística de Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios andaluces.
- Pons, Lola (2012): *El paisaje lingüístico de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Real Academia Española (2011): *Nueva gramática de la lengua española – fonética y fonología*, Barcelona: Asociación de Academias de la lengua española.
- Regueira, Xosé Luis et al. (2013): “El paisaje lingüístico en Galicia”, in: *RILI* XI/21, 39–62.
- Romero Bejerano, Manuel (2009): *De los Orígenes a Pilar Sánchez – Breve Historia de Jerez*, Jerez de la Frontera, Ediciones Remedios.
- Schrader-Kniffki, Martina (2014): “Sociolingüística urbana y Linguistic Landscapes”, in: *Versants* 61/3, 115–134.
- Shohamy, Elana et al. (edd.) (2010): *Linguistic Landscape in the City*, Bristol, Multilingual Matters.
- Shohamy, Elana/Waksman, Shoshi (2009): “Linguistic Landscape as an ecological arena: Modalities, meanings, negotiations, education”, in: Shohamy, Elana/Gorter, Durk (edd.): *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, New York (NY), Routledge, 313–331.
- Solé i Camardons, Jordi (1998): “La llengua de la publicitat exterior a Barcelona”, in: *Llengua i ús: Revista tècnica de política lingüística* 12, 49–53.
- Spolsky, Bernard (2009): “Prolegomena to a sociolinguistic theory of public signage”, in: Shohamy, Elana/Gorter, Durk (edd.): *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, New York (NY), Routledge, 25–39.
- Urrutia Libarona, Íñigo (1999): “El régimen jurídico del paisaje lingüístico en Euskal Herria”, in: *Revista Vasca de Administración Pública* 54, 357–404.

Villena Ponsada, Juan Andrés (2008): “Sociolinguistic patterns of Andalusian Spanish”, in: *International Journal of the Sociology of Language* 193/194, 139–159.

Stéphane Hardy

Wenn Geheimes sichtbar wird: Die Geheimsprache *louchébem* und ihre Enthüllung im Internet

L'attention portée au *louchébem* prend aujourd'hui de plus en plus d'importance pour ses locuteurs visant, par le biais d'Internet, à rendre visible leur langage comme élément inhérent et essentiel de leur identité. Dans le but d'esquisser une première représentation provisoire du *louchébem* sur Internet, le présent article se propose d'analyser les différents portraits que certains bouchers ont établis de leur langage secret et de mettre en exergue quelques hypothèses par rapport à plusieurs modifications des fonctions primaires du *louchébem*.

1. Einleitung

Untersuchungen zu französischen Sondersprachen wurden in der Romanistik v. a. im 19. und im frühen 20. Jh. ein großes Interesse entgegengebracht. In den 1990er Jahren ist an verschiedenen Stellen betont worden, dass der sprachwissenschaftlichen Beschäftigung mit einzelnen „sozialgebundenen Sondersprachen“ (Dittmar 1997, 218) ein adäquaterer Platz eingeräumt werden sollte, da die Zahl rezenter Studien doch gering sei – wenn man sie mit anderen sprachwissenschaftlichen Veröffentlichungen vergleiche (cf. *ibid.* sowie Schmitt 1990, 302).

Mit der vorliegenden Analyse zur Sondersprache *louchébem* wird versucht, diesem Desideratum mit neuen Beobachtungen zu begegnen. Es ist ein Ziel des Beitrags, zunächst eine Kurzcharakterisierung des *louchébem* als Sprache der Berufsgruppe der Pariser Metzger sowie ihre im Vordergrund stehenden Funktionen und Motive als verhüllende Sondersprache bzw. als Geheimsprache zu präsentieren. Es schließt sich eine Darstellung an, die zu exemplifizieren versucht, wie das *louchébem* mittlerweile Eingang ins Internet gefunden hat. Das für die Untersuchung zugrunde liegende Korpus enthält sowohl gesprochene als auch geschriebene Texte (d. h. auf und über *louchébem*), Textabschnitte, Wortlisten (Glossare) v. a. aus Webseiten französischer Metzgereien sowie einzelner gastronomischer Betriebe. Prinzipiell überwiegt die Zahl des schriftsprachlichen Materials; es wurden jedoch einzelne Monologe bzw. Dialoge, die von Metzgern auf ihren Internetpräsenzen in Form von audiovisuellen Dateien zur Verfügung gestellt wurden, in das Korpus aufgenommen. Ausgehend von

der Analyse der gesammelten heterogenen Sprachenportraits des *louchébeam* wird versucht, folgenden Fragen nachzugehen: 1) Welche Inhalte zum *louchébeam* werden bewusst sichtbar gemacht? 2) Welche Beweggründe können bei dieser Enthüllung eine Rolle spielen? 3) Inwiefern sind die Funktionen des *louchébeam* als verhüllende Sondersprache bzw. als Geheimsprache angesichts ihrer Sichtbarmachung im Internet noch signifikant?

2. Das *louchébeam* im World Wide Web

2.1. Das *louchébeam* als verhüllende Sondersprache bzw. Geheimsprache

Die Sprache der Pariser Metzger – das *louchébeam* – kann als *verhüllende Sondersprache* (cf. LW, vol. 3, s. v. *Sondersprachen*) verstanden werden. *Verhüllende Sondersprachen* gehören neben den „rein gruppenspezifischen bzw. sozial bedingten Sonderformen“ (ibid.) zu der großen Gruppe der *Sondersprachen*. Die Definition von *Sondersprachen* wird in der Fachliteratur jedoch auch weiter gefasst, und zwar als Summe aller von der Standardsprache abweichenden Sprachvarianten – nämlich gruppen-, berufs-, fach-, alters- oder genusspezifische Varianten (cf. ibid.). Diese Definition zeigt deutlich, dass der Terminus *Sondersprachen* sehr vielschichtig ist: Problematisch sind hierbei die Komplexität des Begriffs und die daraus resultierende vage und nicht eindeutige Definition sowie die fließenden Übergänge zwischen den einzelnen Sondersprachen, die eine Systematisierung des Begriffs *Sondersprachen* schwierig machen (cf. Schmitt 1990, 284; Sinner 2014, 184).

Auch in der deutschsprachigen Romanistik wurde die Bezeichnung *Sondersprachen* eingeführt und diskutiert (cf. u. a. Wagner 1990; Schmitt 1990; Platz-Schliebs et al. 2012, Sinner 2014). Beispielsweise weist Schmitt (1990, 283) auf die recht uneinheitliche Verwendung der Bezeichnung *Sondersprachen* hin sowie auf die in der Literatur vorherrschende Unterscheidung zwischen einer weiteren und einer engeren Definition. Darüber hinaus betont er, dass in der französischsprachigen Romanistik der Begriff *argot* (bzw. auch *langue spéciale*) weitaus üblicher ist. Dennoch sind die konstitutiven Merkmale der Definition von *Sondersprache*, *argot* bzw. *langue spéciale* – darunter auch die des *louchébeam* – gegenüber denen der Standardsprache allgemein anerkannt. Resümierend kann gemäß Schmitt festgehalten werden, dass *Sondersprachen* erstens soziale Phänomene sind, die durch den gewollten Ausschluss und dem damit einhergehenden Schutzbedürfnis der eigenen Gruppe entstehen; zweitens sind *Sondersprachen* Kommunikationsinstrumente, die zur Gruppenkohäsion bei-

tragen, indem die Gruppe sich im Innern festigt und zeitgleich nach außen abgrenzt. Drittens haben Sondersprachen eine durch spezifische lexikalisch-semantische bzw. morphologische Regeln hervorgerufene kryptische Funktion, die wiederum auch für die Gruppenmitglieder einen ludischen Charakter erzeugen kann. Schließlich ermöglichen Sondersprachen, dass sich die Sprecher mit ihrer eigenen Gruppe sowie mit deren Tätigkeiten beschäftigen (cf. Schmitt 1990, 283s.).

Neben seiner terminologischen Einordnung als Sondersprache kann das *louchébem* auch enger definiert und zu den *Geheimsprachen* (als Teil der *Sondersprachen*) gezählt werden. Folgende Grafik zeigt das aus der Germanistik stammende Modell von Bausinger,¹ der eine Klassifizierung der Sondersprachen nach drei verschiedenen Typen erstellt:

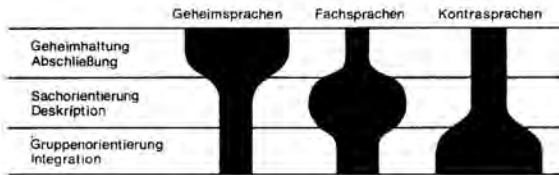


Abb. 1: Klassifizierung der Sondersprachen gemäß Bausinger (1972, 124)

Erstens die sogenannten *Kontrasprachen*, die in Gruppen gesprochen werden, bei denen kein Interesse an Geheimhaltung vorliegt. Vielmehr dient „diese Art von Sondersprache [...] den Sprechern als Mittel der gesellschaftlichen Distanzierung, als Ausdruck einer Gegenkultur“ (Efing 2009, 18). Hierzu zählen u. a. die Jugend- und Studentensprachen. Zweitens die *Fachsprachen*, die sachorientiert sind und die den Zweck einer fachspezifischen Deskription erfüllen, sowie drittens die *Geheimsprachen*, die als verhüllende Sondersprachen verstanden werden, d. h. als jene Art von Sondersprachen, deren wesentliche Funktion die Abgeschlossenheit sowie die Geheimhaltung „von Absprachen gegenüber Außenstehenden“ (Bausinger 1972, 122) ist. Geheimsprachen dienen zwar der Geheimhaltung des Gesagten, besitzen darüber hinaus jedoch auch eine kohäsive Funktion, die die Zusammengehörigkeit der Sprechergemeinschaft als Gruppe und ihren Zusammenhalt im Innern gewährleistet (cf. *ibid.*).

1 Die aus der germanistischen Forschung stammende modellhafte Abbildung von Bausinger eignet sich für die Definition des *louchébem* als Geheimsprache und wurde hier ausgewählt, weil kein analoges Modell in der romanistischen Forschung zugrunde liegt.

Die von Bausinger formulierten definitivischen Parameter einer Geheimsprache gelten auch für das *louchébem*. Diese Varietät wird (fast ausschließlich) von den Mitgliedern der Berufsgruppe der Metzger (v. a. in Paris, seltener in Lyon oder in anderen Regionen Frankreichs) gesprochen (cf. Bonnard 2010, 35). Dabei ist die wesentliche Funktion des *louchébem* die der Geheimhaltung gruppeninterner kommunikativer Prozesse vor etwaigen Mithörern; mit anderen Worten: die geheime Kommunikation zwischen Metzgergesellen und Metzgermeistern in Anwesenheit von etwaigen Kunden (cf. Robert l'Argenton 1991, 115; Mandelbaum-Reiner 1991, 29). Beispielsweise verwenden die Sprecher das *louchébem*, um bestimmte Fleischstücke zu verkaufen, die sie loswerden wollen. Der nachstehende mündliche Beitrag eines Metzgers, der aus einer von Mandelbaum-Reiner und ihrer Kollegin Robert l'Argenton durchgeführten Sprecherbefragung in einer Pariser Metzgerei stammt, illustriert diese Geheimhaltungsfunktion:

[...] D'avant les gens on parle pas ou alors c'est pour un morceau de viande. Si c'est un morceau spécial qu'une cliente e'd'mande, là on parle différemment. On veut pas y donner, on veut lui donner aut'chose à la place, alors on parle en *largomuche*. Elle est carrément à part, et elle partira pas avec le morceau qu'elle a demandé. Voilà ! (Mandelbaum-Reiner 1991, 32, Herv. i. O.)

Der Sprecher verwendet hier den Begriff *largomuche*, der die ‚louchébemisierte‘ Form des Begriffs *argot* ist, als Synonym für *louchébem*. Das *louchébem* kodiert nämlich die französische Standardsprache, den *argot*-Wortschatz und/oder die berufsspezifische Fachsprache der Metzger durch einen bestimmten formellen Verschlüsselungsmechanismus. Folglich verfügt diese Geheimsprache über keinen genuin geheimsprachlichen Wortschatz (cf. Sainéan 1920, 203). Dabei ist die Sprachbezeichnung *louchébem* das Ergebnis jenes Kodierungsverfahrens: Das Ausgangslexem ist *boucher* ‚Metzger‘, bei dem der Initialkonsonant *b* zunächst an das Ende der letzten Wortsilbe gesetzt wird (*boucher* > *oucherb*). Anstelle des ursprünglichen Anfangskonsonantes wird der für das *louchébem* emblematische Buchstabe *l* gesetzt (*oucherb* > *loucherb*). Als letzter Kodierungsschritt wird ein Suffix – in den meisten Fällen prädominiert das Suffix *-em* – angefügt (*loucherb* > *loucherbem*). Die von den Sprechern gewählten Suffixe stammen aus dem Paradigma der Suffixe des *français populaire* bzw. *argotique* wie beispielsweise *-em*, *-oque*, *-ique*, *-uche* und ihren orthografischen Varianten (cf. Mandelbaum-Reiner 1991, 37).²

2 Zur Frage nach der Suffixwahl sowie dem Suffixgebrauch einzelner *louchébem*-Sprecher cf. Efing (2002, 184); Mandelbaum-Reiner (1991, 40s.); Robert l'Argenton (1991, 123); Petitpas (1994, 114s.) sowie Hardy (2015, 109s.).

2.2. Das Internet als Massenmedium und das *louchébem* als Geheimsprache

Als Nichtmitglied der Gruppe der Pariser Metzger kam man – bis vor einigen Jahren – mit der Geheimsprache *louchébem* kaum in Kontakt: Ihr Gebrauch beschränkte sich auf gruppeninterne und nächstsprachliche Kommunikationssituationen. Heute wird das *louchébem* zunehmend in die Öffentlichkeit getragen und hat auch Eingang ins Internet gefunden. Die Tatsache, dass man Geheimsprachen im Internet begegnet, verdient eine genauere Betrachtung: Zunächst scheint dieser Umstand widersprüchlich zu sein. Efing (2012, 159) spricht von einem „scheinbare[n] Paradoxon geheimsprachlicher Vorkommen im Internet“. Dass sich Geheimsprachen, die der Geheimhaltung dienen und deshalb vor Nichtinitiierten verborgen bleiben müssen, im allzeit und für jedermann frei zugänglichem World Wide Web mühelos aufspüren lassen, ist zunächst verwunderlich. Es überrascht zudem, dass Geheimsprachen, die fast ausschließlich in mündlicher Form realisiert werden, im Internet nun hauptsächlich schriftlich vorkommen. Einige Sprecher des *louchébem* scheinen dem Internet als Massenmedium einen besonderen Stellenwert beizumessen. Wie die folgende Analyse zu zeigen versucht, bietet ihnen dieses Instrument zahlreiche Möglichkeiten der Selbstdarstellung und der Präsentation ihrer heute noch vitalen Geheimsprache.

3. Repräsentation des *louchébem* im Internet

Im Zusammenhang mit Untersuchungen von Geheimsprachen im Internet weist Efing darauf hin, dass „prinzipiell zwei Perspektiven voneinander zu trennen“ (Efing 2012, 160) seien: Erstens „Geheimsprachen als Internet-*Thema* (auf das man auf Deutsch [...] rekurriert)“ (ibid., Herv. i. O.) und zweitens „[g]eheimsprachliches Sprachmaterial im Internet, d. h. geheimsprachliche Wörter und Äußerungen, die [...] zu Kommunikationszwecken eingesetzt werden“ (ibid.). Diese Perspektiven haben zweifelsohne auch für Untersuchungen zum *louchébem* Gültigkeit.³ Darüber hinaus ist eine dritte Perspektive, die im Folgenden in den Vordergrund gestellt wird, zu berücksichtigen: geheimsprachliches Material, das im Internet bewusst von Sprechern veröffentlicht wird und nicht zu Kommunikationszwecken dient. Dieses Sprachmaterial besitzt einen informativen Charakter und manifestiert sich als Zeichen einer „gruppenbezogenen

3 An anderer Stelle (Hardy 2015) wurde bereits gezeigt, dass das *louchébem* als Internet-*Thema* v. a. in der metasprachlichen Reflexion von Laien und für Laien in Erscheinung tritt.

Identität“ (cf. Oppenrieder/Thurmair 2003, 41), d. h. als wesentliche Eigenheiten, die die Gruppe der Metzger „und das aus ihr hervorgehende Verhalten und die in ihr gehegten Einstellungen mitformen und gleichzeitig von anderen Gruppen abgrenzen“ (ibid.). Im Folgenden soll nun auf die Repräsentation des *louchébem* auf Webseiten französischer Metzgereien und gastronomischer Betriebe eingegangen werden.

In der Gesamtbetrachtung können hinsichtlich der Sichtbarmachung von Inhalten zum *louchébem* tendenziell folgende Charakteristika beobachtet werden: In der Mehrzahl der untersuchten Webseiten sind die Erläuterungen zur Geheimsprache *louchébem* unter Reitern zu finden, die primär nicht verkaufsorientierte Informationen präsentieren. Zu diesen Reitern zählen u. a. Rubriken wie *Historique*, *Un peu d'histoire*, *Spécialités*, *Traditions*, *Notre métier* oder *Le métier de la viande*. Alle Rubriken geben Auskunft über die Tradition und die Geschichte des Metzgerhandwerks. Dabei steht das *louchébem* im Vordergrund und wird sehr häufig erst einmal definiert. Wie folgende Beispiele illustrieren, wird das *louchébem* in der Regel als *argot* bzw. *jargon* kategorisiert:⁴

- (1) Le loucherbem est l'*argot* des bouchers parisiens.⁵
- (2) Le louchébem ou loucherbem, dans son nom complet *largonji* des louchébems (« *jargon* des bouchers »), désigne l'*argot* des bouchers parisiens et lyonnais de la première moitié du XIXe siècle.⁶
- (3) Le Louchébème est un *argot* spécifique du secteur professionnel de la boucherie.⁷
- (4) C'est un *langage argotique* très imagé utilisé par les bouchers depuis des générations.⁸
- (5) Louchébem est un mot d'*argomuche* qui veut tout simplement dire boucher dans l'*argot* qu'on employait, naguère, du côté des halles de Paris.⁹

Es fällt auf, dass die Verfasser der Texte nicht auf linguistisches Expertenwissen rekurren. Beispielsweise wird nicht zwischen den Bezeichnungen *argot* und *jargon* unterschieden. Auffällig ist außerdem, dass kein Verfasser das *louchébem*

4 Alle Beispielbelege stammen aus Internetquellen. Die in den Texten vorgefundene Orthografie wurde unverändert übernommen. Hervorhebungen erfolgten durch die Verfasserin.

5 *La boucherie gasconne* [06.06.2015].

6 Cf. *www.chezmonboucher.com* [06.06.2015].

7 *La halle de la viande* [06.06.2015].

8 *Ma boucherie chevaline* [06.06.2015].

9 *Le louchébem restaurateur-boucher* [25.05.2015].

explizit als *langage secret* bezeichnet, dennoch finden sich Äußerungen, die auf die geheimsprachliche Funktion des *louchébem* schließen lassen:

- (6) *Ce langage était utilisé pour se faire comprendre sans être compris!*¹⁰
- (7) *Le Louchébem, devenu le langage de la corporation des bouchers, leur permettait de parler entre eux sans être compris des clients.*¹¹
- (8) *C'est un langage qui a été inventé par les bouchers, parlé entre bouchers devant les voyous, devant les femmes, devant les clients.*¹²

Hierbei ist zu bemerken, dass diese Äußerungen in Vergangenheitstempora verfasst sind, was wiederum vermuten lässt, dass die Verfasser davon ausgehen dürften, das *louchébem* sei keine vitale Sprache mehr. Dennoch weisen einige Textstellen darauf hin, dass das *louchébem* heute noch gesprochen wird:

- (9) *Quelques bouchers le parlent encore aujourd'hui.*¹³
- (10) *Le Louchébem reste de nos jours connu et usité dans cet univers professionnel.*¹⁴

Zu beobachten ist weiterhin, dass der Sprachname *louchébem* thematisiert wird. Ein Verfasser einer Metzgereiwebseite äußert sich folgendermaßen:

- (11) *Aussi appelé « largonji des bouchers » ou « l'argomuche du louchébem », il peut s'écrire « Loucherbem » ou « louch'bem » (bien qu'il ne s'écrive pas ... il se parle ... il se pratique).*¹⁵

Hier wird deutlich, dass die Geheimsprache *louchébem* unterschiedliche Sprachnamenbezeichnungen besitzt, die aus den Sprechergemeinschaften selbst stammen. Außerdem zeigen sich orthografische Divergenzen, die daraus resultieren – wie der Verfasser es betont –, dass *louchébem* in erster Linie eine gesprochene Sprache ist. Darüber hinaus wird der Prozess der lexikalischen Verdunklung mit dem des *Verlan* bzw. des *Javanais* in Verbindung gebracht. *Verlan* dient mehrfach als Vergleichsgröße im Hinblick auf die morphologische Tarnung der einzelnen Lexeme. Dieser Rekurs ist nicht verwunderlich, da *Verlan* allgemein in der französischen Gesellschaft bekannt ist. Folgendes Beispiel illustriert diesen Vergleich:

10 Ibid. [25.05.2015].

11 *La boucherie restaurant* [12.05.2015].

12 Transkription des audiovisuellen Materials cf. *Le louchébem restaurateur-boucher* [25.05.2015].

13 *La boucherie restaurant* [12.05.2015].

14 Cf. *www.chezmonboucher.com* [06.06.2015].

15 *Ma boucherie chevaline* [06.06.2015].

- (12) Le processus de création lexicale de ce jargon *peut être rapproché du verlan et du javanais*. On « camoufle » des mots existants en les modifiant suivant une certaine règle.¹⁶

Das *louchébem* wird sogar als mögliche Vorstufe des *Verlan* angesehen:

- (13) C'est un peu *l'ancêtre du verlan*.¹⁷

Als interessant erweist sich auch folgendes Phänomen: Der Sprachname *louchébem* fungiert auf zahlreichen Webseiten als typisches Beispiellxem, anhand dessen das Verfremdungsverfahren erklärt wird, wie folgende Beispiele zeigen:

- (14) Vous prenez la première lettre du mot, par exemple boucher. Faudra enlever le b et vous mettez un l à la place, donc ça d'vient louchéb. La première lettre vous l'envoiez à la fin du mot, donc louché ça d'vient donc louchéb et à la fin donc vous mettez un suffixe èm, ic, ix, et donc louchébem veut dire boucher tout simplement.¹⁸
- (15) Louchebem signifie "boucher" en argot du quartier des halles de Paris. [...] Il suffit de mettre la première lettre à la fin du mot, de la remplacer par un « L », le tout suivi d'une terminaison « em », « ess », « ic », « oc » et autres « muche ».¹⁹

Neben den Erklärungen der Verschlüsselungstechnik fügen die Sprecher unterschiedliche Suffixe hinzu. Hierbei ist zu bemerken, dass die angegebenen Suffixinventare sehr differieren: Während auf einigen Webseiten nur das Suffix *-em*, das als meist verwendetes Suffix gilt, erwähnt wird, finden sich wiederum auf anderen bis zu 13 Suffixe und Suffixvarianten:

- (16) Ajoutez une terminaison à la fin du mot – après le « l » – comme *em, atte, oque, é, és, ic, oc, as, qué, quème, uche ou puche*. La plus utilisée est « em ».²⁰

Es wird jedoch nicht näher erläutert, welches Suffix wie zu verwenden ist. Die einzige Bemerkung hierzu hat mit den Lexemen zu tun, die mit einem Vokal beginnen. Folgt man der Erklärung, werden diese in der Regel mit dem Suffix *-much* gebildet:

- (17) Attention, lorsque le mot original *commence par une voyelle*, le « L » n'est généralement pas ajouté au début du mot. Habituellement, *on ajoute simplement la terminaison much*.²¹

16 Cf. www.chezmonboucher.com [06.06.2015].

17 *Restaurant Le louchebem – Le Boucher* [16.05.2015].

18 Transkription des audiovisuellen Materials cf. *Le louchébem restaurateur-boucher* [25.05.2015].

19 *Restaurant Le louchebem – Le Boucher* [16.05.2015].

20 *La boucherie restaurant* [12.05.2015].

21 *Ibid.* [12.05.2015].

Neben Sprachname und Erklärungen zur Verschlüsselungstechnik werden auf den hier untersuchten Webseiten keine längeren Texte auf *louchébem* präsentiert, sondern vielmehr Wortlisten (Glossare), die Lexeme auf *louchébem* mit ihrer jeweiligen französischen Entsprechung vorstellen. Diese Listen erscheinen sowohl in schriftlicher als auch in mündlicher Form. Letztere sind in Audioaufnahmen bzw. audiovisuellem Material zu finden.

Eine lexikalische Analyse zeigt, dass der festgestellte Wortschatz der zur Verfügung gestellten Wortlisten zum *louchébem* insgesamt 125 Tokens bzw. 105 Types umfasst.²² Dabei werden lediglich 40 Lexeme (38,1 %) mehrfach genannt, während 65 Lexeme (61,9 %) nur einmal auftreten. Dies lässt vermuten, dass die mehrfach genannten Lexeme zu einem „Kernwortschatz“ (Siewert 2003, 25s.) des *louchébem* gezählt werden können. Dennoch sollte daraus nicht vorschnell abgeleitet werden, dass die Einfachnennungen nicht zu diesem Kernwortschatz gehören, denn dafür ist die Materialbasis zu gering und es lassen sich lediglich Tendenzen erkennen. Es ist trotzdem zu beobachten, dass die verschlüsselten Wörter tendenziell immer wieder die gleichen sind. Wenn man weiterhin die unterschiedlichen Wortarten einander gegenüberstellt, zeigt sich folgendes Bild:

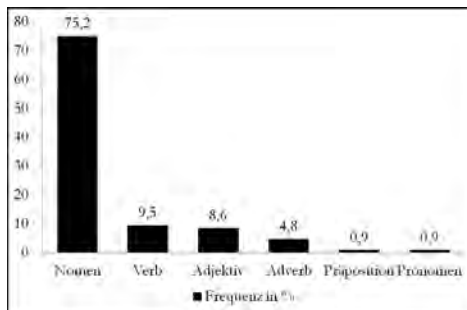


Abb. 2: Die unterschiedlichen Wortarten der ‚louchébemisierten‘ Lexeme in den Wortlisten (eigene Darstellung)

22 Die Types sind hier französische Lexeme, die zusammengehörige Tokens – wie ‚louchébemisierte‘ Wortformen mit variierenden Suffixen – zusammenfasst. Beispiele für das Aufkommen von Suffixvarianten bei der Bildung von ‚louchébemisierten‘ Lexemen können an folgendem Beispiel verdeutlicht werden: *viande* ‘Fleisch’ (Substantiv) > *liandevé* bzw. *liandvem*; *manger* ‘essen’ (Verb) > *langermoc* bzw. *langermess*; *cher* ‘teuer’ (Adjektiv) > *lerchem* bzw. *lerchoc*. Die Frage nach der Suffixwahl bei der Bildungsverfahren sowie dem Suffixgebrauch einzelner Sprecher ist bisher nicht erschöpfend untersucht worden.

Der Anteil der Substantive überwiegt mit 75,2 %, gefolgt von Verben mit 9,5 % und Adjektiven mit 8,6 %. Adverbien werden lediglich mit nur 4,8 % belegt. Die Präpositionen und Pronomen liegen jeweils nur bei 0,9 %.

Auch die Studie von Petitpas (1994), die ein Korpus von 390 Lexemen aus Romanen, Presseartikeln und Comics beinhaltet, konstatiert in etwa die gleiche starke Dominanz der Substantive (67 % gegenüber 75,2 %). Die Quantität der Verben fällt in etwa gleich aus (8 % gegenüber 9,5 %). Dennoch lässt sich eine geringe Verschiebung der Wortartenverteilung im Hinblick auf die Adjektive beobachten: Adjektive sind gemäß dieser Analyse (cf. Petitpas 1994, 132) als zweithäufigste Form verzeichnet (17 %), während sie in den Wortlisten im Internet nur 8,6 % ausmachen. Danach folgen erst die Adverbien (7 % gegenüber 4,8 %) und die Pronomen (1 %). Letztere scheinen genauso wie die Präpositionen keine Funktion im geheimsprachlichen Wortschatz auszuüben.

Als interessant erweist sich neben einer auf den unterschiedlichen Wortarten basierenden Klassifizierung weiterhin auch eine Klassifizierung der *louchébem*-Ausdrücke nach semantischen Themenfeldern. Es dominieren – was zu erwarten war – überwiegend Tarnausdrücke, die mit dem Gebiet des Metzgerberufs, im Besonderen mit der Kundschaft und der Ware verbunden sind:

I. Zum Verkauf angebotene Fleischsorten:

- loeußbem* (< standardfrz. *bœuf* 'Rind')
- larnaquess* (< standardfrz. *canard* 'Ente')
- lorpic* (< standardfrz. *porc* 'Schwein')
- loulepem* (< standardfrz. *poulet* 'Hähnchen')
- lovic* (< standardfrz. *veau* 'Kalb')

II. Zum Verkauf angebotene Fleischstücke:

- luisquem* (< standardfrz. *cuisse* 'Schenkel')
- lilefem* (< standardfrz. *filet* 'Filet')
- ligogem* (< standardfrz. *gigot* 'Keule')
- losick* (< standardfrz. *os* 'Knochen')
- lanchetrem* (< standardfrz. *tranche* 'Scheibe')

III. Personen (Kundschaft, Angestellte):

- lamfé* bzw. *lamdé* (< standardfrz. *femme* bzw. *dame* 'Frau')
- lesieumic* (< standardfrz. *monsieur* 'Herr')
- lienclès* (< standardfrz. *client* 'Kunde')
- latronpem* (< standardfrz. *patron* 'Chef')
- louchébem* (< standardfrz. *boucher* 'Metzger')

IV. Begriffe aus dem Metzgerhandwerk:

loupékess (< standardfrz. *couper* und *coupé* ‘schneiden’ und ‘geschnitten’)

louteauqué (< standardfrz. *couteau* ‘Messer’)

lorsomic (< standardfrz. *morceau* ‘Stück’)

liandevé (< standardfrz. *viande* ‘Fleisch’)

V. Begriffe aus dem Geschäftsleben, die v. a. mit dem Verkauf von Produkten zu tun haben:

liprem (< standardfrz. *prix* ‘Preis’)

loussoc (< standardfrz. *sous* ‘Geld’)

lerchem (< standardfrz. *cher* ‘teuer’)

lassépem (< standardfrz. *passer* und *passé* ‘verkaufen’)

4. Funktionswandel des *louchébem*

Die bisherige Analyse zur Repräsentation des *louchébem* im Internet hat gezeigt, dass sowohl die Existenz dieser Geheimsprache als auch ihre Verschlüsselungstechnik, Erläuterungen zum Sprachnamen und zahlreiche Beispiele von den Sprechern selbst publik gemacht werden. Man muss nicht besonders betonen, dass diese Tatsache im Widerspruch zu den weiter oben beschriebenen Funktionen einer Geheimsprache steht. Das *louchébem* dient in erster Linie der Geheimhaltung des Gesagten sowie der Gruppenfestigung nach innen und gleichzeitig der Abgrenzung nach außen. Durch diese Enthüllung droht dem *louchébem* der Verlust seines ausschließlichen Status als Geheimsprache. Man kann sich nun vor diesem Hintergrund die Frage stellen, welche Aspekte die Enthüllung des *louchébem* im Internet motivieren.

Im Folgenden werden verschiedene Hypothesen präsentiert, die einen Funktionswandel des *louchébem* zu schildern versuchen, und zwar in der Art, dass der vorher unsichtbare, unwahrnehmbare Gebrauch des *louchébem* zu einem sichtbaren, von der Öffentlichkeit wahrnehmbarem Phänomen geworden ist:

a) Das *louchébem* wird zum sichtbaren Gruppenabzeichen

Das *louchébem* hat sich zu einem sichtbaren „Gruppenabzeichen“ (Bausinger 1972, 119) gewandelt, d. h. zu einem erkennbaren Signal, das eine bestimmte Gruppenzugehörigkeit nach innen und außen ausdrücken will (cf. *ibid.*). Viele Metzger präsentieren sich im Internet vermehrt auch als *louchébem*-Sprecher und stellen bewusst ihre Geheimsprache in den nicht verkaufsorientierten Rubriken neben den Traditionen des Metzgerhandwerks in den Vordergrund. Da-

mit wird das Charakteristikum des *louché* als ausschließlicher Besitz der Gruppe der Metzger verteidigt. Die Publikmachung geheimsprachlicher Inhalte, die den Zweck eines sichtbaren Abzeichens verfolgen, impliziert jedoch auch, dass Nichtmitglieder nicht mehr *in optima forma* abgewehrt und ausgeschlossen werden können, was aber im Grunde nicht bedeuten muss, dass die Geheimhaltungsfunktion nicht mehr existent ist.

b) Die Geheimhaltungsfunktion wird durch die identitätsbezeugende Funktion ersetzt

Die Geheimhaltungsfunktion scheint folglich nicht mehr an erster Stelle zu stehen. Der gewollte Ausschluss der Kunden von der Kommunikation dient (v. a. früher) dem Schutz und Überleben der Metzger, in der Hinsicht, dass Fleischstücke, die qualitativ minderwertiger oder alt sind, nichtsdestotrotz verkauft werden sollen. Heute kann jedoch auch beobachtet werden, dass die Geheimhaltungsfunktion zugunsten einer „identitätsbezeugende[n] Funktion“ (Efing 2012, 182) in den Hintergrund tritt. *Louché*-Sprecher wollen sich als solche präsentieren und demonstrieren dadurch eine stärkere Bindung als eigene Gruppe mit einer eigenen Sprache. Es geht ihnen somit um die Schaffung einer eigenen sichtbaren Identität und Zugehörigkeit zu ihrer Gruppe.

c) Die kryptische Funktion wird von der ludischen Funktion abgelöst

Die morphologische Verschlüsselung, die das Nichtverstehen vom Gesagten gewährleisten soll, wird durch ihre Enthüllung im Internet für die Öffentlichkeit nachvollziehbar. Zahlreiche Metzger bestätigen auf ihren Webseiten, dass sich das ursprünglich Kryptische zugunsten des Ludischen wandelt, indem sie betonen, dass sie das *louché* nur um des Sprachspiels und des Spaßes willen verwenden.

d) Die Enthüllung des *louché* dient der Werbefunktion

Die ludische Funktion wird auch zunehmend für kommerzielle Werbezwecke verwendet. So finden sich ganze Menükarten auf *louché*, die den Kunden amüsieren sollen, oder kleine Lektionen „*Louché* pour débutants“ mit einem anschließenden *louché*-Quiz, bei dem der Kunde sein Wissen überprüfen kann. Schließlich gibt es eine Restaurantkette, die ihre Mitarbeiter dahingehend schult, dass diese des *louché* in Grundzügen mächtig werden. Sie sollen dann in der Lage sein, den Restaurantbesucher auf *louché* an-

zusprechen, ihn zu bedienen etc. Hier wird das *louchébem* also künstlich von Nichtmetzgern erlernt und dient lediglich kommerziellen Zwecken.

Insgesamt kann vermutet werden, dass das Internet zu einer Funktionserweiterung des *louchébem* als Geheimsprache beiträgt. Es bleibt abzuwarten, ob diese Beobachtung sich auch in weiteren Analysen bestätigen wird. Es sind weitere Untersuchungen bezüglich der Repräsentation des *louchébem* im World Wide Web notwendig, die v. a. durch qualitative Interviews ergänzt werden sollten; im Mittelpunkt sollte hier die Motivation der *louchébem*-Sprecher stehen, welche Gründe bei der Sichtbarmachung einer Geheimsprache eine Rolle spielen.

Bibliografie

- Bausinger, Hermann (1972): *Dialekte. Sprachbarrieren. Sondersprachen*, vol. 2, Frankfurt a. M., Fischer.
- Bonnard, Henri (2010): „Argot“, in: Colin, Jean-Paul (ed.): *Le dictionnaire de l'argot et du français populaire*, Paris, Larousse, 17–31.
- Dittmar, Norbert (1997): *Grundlagen der Soziolinguistik – Ein Arbeitsbuch mit Aufgaben*, Tübingen, Niemeyer.
- Efing, Christian (2002): „Geheimsprachen in Frankreich“, in: Siewert, Klaus (ed.): *Aspekte und Ergebnisse der Sondersprachenforschung II*, Wiesbaden, Harrassowitz, 179–196.
- Efing, Christian (2009): „Die Stellung der Sondersprachen im Varietätengefüge des Deutschen“, in: Efing, Christian/Leschber, Corinna (edd.): *Geheimsprachen in Mittel- und Südosteuropa*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 9–40.
- Efing, Christian (2012): „„Schäft a latscho Seite“ – Geheimsprachliches im Internet“, in: Braun, Christian (ed.): *Sprache und Geheimnis: Sondersprachenforschung im Spannungsfeld zwischen Arkanem und Profanem*, Berlin, Akademie Verlag, 159–186.
- Hardy, Stéphane (2015): „„Ça fait très oriental louchébem ... origine????“ – Laienwissen über die Geheimsprache *louchébem*“, in: Hardy, Stéphane/Herling, Sandra/Patzelt, Carolin (edd.): *Laienlinguistik im frankophonen Internet*, Berlin, Frank & Timme, 105–128.
- LW = Lewandowski, Theodor (1994): *Linguistisches Wörterbuch*, vol. 3: S–Z, Heidelberg/Wiesbaden, Quelle & Meyer.
- Mandelbaum-Reiner, Françoise (1991): „Secrets de bouchers et Largonji actuel des Louchébèm“, in: *Langage et société* 56, 21–49.

- Oppenrieder, Wilhelm/Thurmair, Maria (2003): „Sprachidentität im Kontext von Mehrsprachigkeit“, in: Janich, Nina/Thim-Mabrey, Christiane (edd.): *Sprachidentität – Identität durch Sprache*, Tübingen, Narr, 39–60.
- Petitpas, Thierry (1994): *Analyse descriptive de trois procédés de codage morphologiques dans le lexique argotique*, Besançon, Université de Franche-Comté.
- Platz-Schliebs, Anja et al. (2012): *Einführung in die Romanische Sprachwissenschaft. Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen, Narr.
- Robert l'Argenton, Françoise (1991): „Larlépem largomuche du louchébem. Parler l'argot du boucher“, in: *Langue française* 90, 113–125.
- Sainéan, Lazare (1920): *Le langage parisien au XIXe siècle*, Paris, Boccard.
- Schmitt, Christian (1990): „Französisch: Sondersprachen“, in: Holtus, Günter/Metzeltin, Michael/Schmitt, Christian (edd.): *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, vol. V, 1: *Französisch/Le français*, Tübingen, Niemeyer, 283–307.
- Siewert, Klaus (2003): *Grundlagen und Methoden der Sondersprachenforschung*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- Sinner, Carsten (2014): *Varietätenlinguistik. Eine Einführung*, Tübingen, Narr.
- Wagner, Max Leopold (1990): *Sondersprachen in der Romania*, vol. 1–2, Stuttgart, Steiner.

Onlinere Ressourcen

- La boucherie gasconne*, <http://www.boucherie32.fr/index.php/mon-metier/traditions> [06.06.2015].
- La boucherie restaurant*, <http://www.la-boucherie.fr/louchebem> [12.05.2015].
- La halle de la viande*, <http://www.halldelaviande.fr/Le-Louchebeme> [06.06.2015].
- Le louchébem restaurateur-boucher*, <http://www.le-louchebem.fr/> [25.05.2015].
- Ma boucherie chevaline*, <http://blog.ma-boucherie-chevaline.com/boucherie-en-ligne/louchebem-lexique-de-lartisan-boucher-traditionnel> [06.06.2015].
- Restaurant Le louchebem – Le Boucher*, [http://www.loulouchebem.com/?Rpage=lemotdu patron.html](http://www.loulouchebem.com/?Rpage=lemotdu%20patron.html) [16.05.2015].
- www.chezmonboucher.com*, <http://www.chezmonboucher.com/louchebem.php> [06.06.2015].

Kristin Ostendorf

Sichtbar werdende Minderheit in Lateinamerika: Wandlungsprozess von Spracheinstellungen und -gewohnheiten der spanischsprachigen Mennoniten in Paraguay und Bolivien

Por un lado, los menonitas son invisibles en Paraguay y Bolivia porque prefieren vivir entre los de su religión; por otro lado, están muy presentes en estos países por su éxito agrario, que evidentemente mejora la situación económica de ambos Estados. Los menonitas son anabaptistas que provienen de Frisia y han mantenido el alemán como lengua materna. Entre ellos hablan sobre todo alemán, y tienen sus propias escuelas e iglesias. Asimismo, dan mucha importancia a su herencia cultural europea. Aunque viven en Paraguay y Bolivia desde 1920 y 1957 respectivamente, el español es una lengua extranjera para ellos. Este artículo presenta una investigación que informa sobre los hábitos lingüísticos de los menonitas hispanohablantes.

1. Glaubensgrundlage und Lebensweise der Mennoniten

Mennoniten gehören der im 16. Jh. entstandenen Glaubensgemeinde der Wiedertäufer (auch Anabaptisten) an. Die anabaptistischen Grundideen gehen auf Zwingli zurück (cf. Fast 1971, 12). Die Grundpfeiler des mennonitischen Glaubens fußen auf einer grundsätzlichen Erneuerung des Kirchenwesens mit dem Neuen Testament als der wichtigsten Grundlage (cf. *ibid.*). Diese Grundpfeiler sind:

- Die strikte Ablehnung jeglicher Gewalt, daher verweigern Mennoniten den Wehrdienst.
- Das Leben in der mennonitischen Gemeinschaft. Die Akzeptanz der Gemeinde wird höher bewertet als die des Einzelnen. Nur wer die notwendige Reife und Erkenntnis gezeigt hat, Teil der Gemeinde sein zu können, erhält die Taufe, die ihn zu einem vollwertigen Mitglied der Gemeinschaft werden lässt.
- Ihre eigenen Kirchen und Schulen, in denen sie in erster Linie ihre Muttersprache und den Katechismus lehren können (cf. *id.*, 13).

Stammen die Glaubenspfeiler der Wiedertäufer auch aus der Schweiz, so ist ihr sprachlicher Ursprung jedoch im Dreierfriesland (bestehend aus dem heutigen

zu Deutschland gehörenden Ostriesland, dem mittlerweile den Niederlanden zugehörigen Westfriesland und dem ebenfalls niederländischen Groningen, das beide Teile verbindet (cf. Epp 1999, 6)) zu finden, wo sich die ersten anabaptistischen Gemeinden nach den Grundzügen Zwinglis unter der Leitung Menno Simons bildeten (cf. id., 23). Simons wird als einer der bedeutenden Glaubensväter der Mennoniten angesehen. Die Muttersprache der Mennoniten ist das Plautdietsche, das im 16. Jh. im Dreierfriesland gesprochen wurde. Plautdietsch ist eine Varietät des Niederdeutschen (cf. Siemens 2012, 33). Daneben wurden bereits im Dreierfriesland anabaptistische Predigten v. a. in Hochdeutsch gehalten, da dies als Sprache Luthers verehrt wird. Daher spielt auch das Hochdeutsche in vielen mennonitischen Gemeinden eine tragende Rolle. Es gibt daneben jedoch auch Gemeinden, die ihre Predigten ausschließlich in Plautdietsch halten, da sie Wert darauf legen, das Niederdeutsche zu pflegen und sich vom Hochdeutschen etwas distanziert haben.

Beinahe seit dem Zeitpunkt der Gründung ihrer Glaubensgemeinschaft sahen sich Mennoniten religiösen Anfeindungen und Verfolgungen ausgesetzt, die es wiederholt notwendig werden ließen, ihren Standort zu verlassen und zu emigrieren (cf. Frank 1992, 95).

Auf Einladung der russischen Zarin wanderten sie im 17. Jh. nach Russland aus, wo ihnen die Privilegien zugesagt wurden, eigene Schulen und Kirchen führen zu dürfen. Dies wurde in ihrer Heimat nicht länger gebilligt (cf. id., 42). Als Ausgleich sollten sie brachliegendes Land urbar machen. Mennoniten haben bis heute den Ruf, herausragende landwirtschaftliche Kenntnisse zu besitzen. Die meisten von ihnen verdienen auf diese Weise ihren Unterhalt.

Die Nachfolger Katharinas waren jedoch nicht länger bereit, den Wiedertäufern ihre Privilegien zu gewähren, und forderten sowohl das Erlernen der russischen Sprache als auch generell den Besuch russischer Schulen und die Teilnahme am Wehrdienst (cf. id., 56). Dies veranlasste viele Mennoniten ab 1873, nach Kanada umzusiedeln, wo ihnen wiederum Privilegien für die Urbarmachung von Land von der Regierung versprochen wurden (cf. id., 95). Als sie jedoch auch dort nicht länger ihre eigenen Schulen und Kirchen führen durften, wanderten viele von ihnen weiter in südamerikanische Länder, u. a. Paraguay und Bolivien, wo sie seit den 1920er bzw. 1950er Jahren leben. Dort wurde ein Leben nach ihren Bedürfnissen möglich (cf. Dyck 1971, 206).

Heute leben die Mennoniten auf allen Kontinenten – v. a. in den Amerikas. Aktuell gibt es aber die Tendenz, dass einige Wiedertäufer nach Afrika auswandern, wo sie sich freie Religionsausübung und die Einrichtung eigener Schulen erhoffen (cf. Goertz s. a.). Sie sind sehr unterschiedlich integriert, legen jedoch

generell sehr viel Wert darauf, innerhalb ihrer Gemeinde zu leben, ihre religiösen Riten zu pflegen und ihre Muttersprache sprechen zu können.

Es gibt einige sprachwissenschaftliche Untersuchungen zu den in Kanada, Amerika, Brasilien, Mexiko und Uruguay lebenden Mennoniten. Diese Untersuchungen haben sich zum Ziel gemacht herauszustellen, inwiefern die Anabaptisten sich die Mehrheitsprache des jeweiligen Gastlandes angeeignet haben und wann sie diese mit wem sprechen (u. a. Buchheit 1988; Brandt 1992; Kaufmann 1997; Scharf 2001). Bisher gab es jedoch keine sprachwissenschaftlichen Erkenntnisse über die in Bolivien lebenden Mennoniten, die als besonders konservativ gelten (cf. Hedberg 2007, 19). Die zurückgezogene Lebensweise macht eine Kontaktaufnahme bzw. Datenerhebung kaum möglich. Auch über die in Paraguay lebenden Wiedertäufer gibt es nur wenige sprachwissenschaftlich relevante Erkenntnisse. Die hier vorgestellte Untersuchung trägt dazu bei, diesen Umstand zu ändern.

2. Vorbereitung der Feldforschung in Paraguay und Bolivien

2.1. Sprachliche Situation der Mennoniten in Paraguay und Bolivien

Die ca. 60.000 in Paraguay lebenden Mennoniten sprechen überwiegend Hochdeutsch untereinander. Die meisten Kolonien befinden sich im Chaco, viele leben mittlerweile jedoch auch in der Landeshauptstadt Asunción. In der Regel haben die Kolonien ihre eigenen Schulen. Das Unterrichtsangebot ist jedoch nicht einheitlich und richtet sich zum einen nach dem Lehrangebot und zum anderen ist es abhängig von der individuellen Entscheidung der jeweiligen Gemeinde. Die Mehrheit der in Paraguay befragten Mennoniten versteht sich nach eigenen Angaben selbst als ein vergleichsweise moderner Zweig der Wiedertäufer, der Hochdeutsch nicht nur als Kirchensprache verwendet, sondern auch als Kommunikationsmittel dem Niederdeutschen vorzieht. Nur die Älteren unter ihnen sprechen noch Plautdietsch. Dennoch wird die niederdeutsche Varietät von den meisten Jüngeren zumindest noch verstanden.

In Bolivien hingegen gaben die Informanten altersunabhängig an, vorzugsweise Plautdietsch zu sprechen. Hochdeutsch ist jedoch die Sprache der Bibel und wird somit in der Schule zumindest rezeptiv gelehrt. Daher können alle Befragten Hochdeutsch verstehen. Diese Informationen sind schon vor der Kontaktaufnahme mit den Mennoniten wichtig, um zum einen nachvollziehen zu können, dass die bolivianischen Mennoniten im Vergleich zu den paragua-

yischen Glaubensbrüdern bereitwilliger auf eine plautdietsche Anfrage reagieren als auf eine auf Hochdeutsch formulierte Bitte um ein Gespräch. Zum anderen ist es eine Erklärung dafür, warum die deutsche Sprache der in Bolivien lebenden Mennoniten lexikalisch betrachtet archaischer ist als diejenige der Wiedertäufer im Nachbarland.

Dem Schulleiter eines mennonitischen Kollegs in Asunción zufolge bemühen sich die Anabaptisten dort um regelmäßigen Kontakt nach Deutschland, um den Anschluss an die Sprachentwicklung des Mutterlandes nicht zu verlieren (cf. Thiessen 2000, 13). In Bolivien ist eine derartige Bemühung nicht ersichtlich, da die Mennoniten dort in erster Linie Plautdietsch sprechen.

Die mennonitischen Schulen Paraguays wurden lange vom deutschen Bildungsministerium unterstützt und sowohl mit Materialien als auch mit Lehrkräften versorgt. Erst seit den 1990er Jahren gibt es aufgrund einer sich verringernenden Unterstützungsbereitschaft seitens des Bildungsministeriums in Deutschland vermehrt spanischsprachige Pädagogen an den Schulen der Wiedertäufer, die für eine Verbesserung der Sprachkompetenzen des Spanischen sorgen (cf. Gehrman 2000, 104). Die Generationen, die vor dieser Zeit zur Schule gingen, sprechen kaum oder kein Spanisch – es sei denn, sie hatten sich um privat organisierte Kurse bemüht.

In Bolivien ist die Entwicklung zum vermehrten Spanischunterricht erst aktuell auf Druck der Regierung langsam zu erkennen. Es gibt bislang jedoch nur sehr wenige schulische Einrichtungen der Wiedertäufer, die tatsächlich schon Spanisch als Unterrichtsfach anbieten. Das Interesse daran scheint allerdings zu wachsen, und das Angebot wird laut der kanadischen Einrichtung Mennonite Central Committee, die in Santa Cruz vor Ort ist, um die bolivianischen Mennoniten zu unterstützen, von den Eltern sehr positiv angenommen.

2.2. Vorgehensweise und Ziel der Datenerhebung

Die hier vorgestellte Befragung zur Spracheinstellung der Mennoniten ist Teil eines größeren Projekts, in dem es darum geht, Besonderheiten des Spanischen der in Paraguay und Bolivien lebenden Mennoniten zu untersuchen – sofern sie diese Sprache beherrschen. Dafür wurden die Spracheinstellungen und -gewohnheiten der Wiedertäufer im Spanischen, Hochdeutschen und Plautdietschen erfragt: wann die Sprachen Verwendung finden und welche Einstellung die Informanten zu ihnen haben. Aus den gewonnenen Daten lassen sich Erkenntnisse darüber ableiten, wie sich die Spracheinstellungen und -gewohnheiten derjenigen Mennoniten entwickeln, die sich der spanischen Sprache bereits geöffnet haben.

Als Befragungsform wurde das Leitfadeninterview gewählt, das zunächst die Angabe von biografisch-demografischen Daten vorsah, um die Befragten für die Auswertung nach diesen Kriterien zusammenfassen zu können. Des Weiteren wurde nach individuellen Einstellungen und Präferenzen bezüglich ihrer Sprachwahl gefragt, um zu erfahren, wie sie ihre Sprachkompetenzen im Plautdietschen, Hochdeutschen und Spanischen einschätzen. Schließlich wurde nach konkreten Verhaltensweisen in Bezug auf ihre Sprech-, Schreib- und Lesegewohnheiten sowie nach ihrer Mediennutzung gefragt. Das Befragungsmodell für das Leitfadeninterview folgt im Wesentlichen den Empfehlungen von Zydatiŕ (2012).

Teilnahmevoraussetzungen für die Interviews waren, dass die Interviewpartner Mitglied einer mennonitischen Gemeinde sind und neben der Muttersprache (Hochdeutsch oder Plautdietsch) auch etwas Spanisch sprechen. Da in dem Gesamtprojekt die Besonderheiten des Spanischen der Mennoniten einen Schwerpunkt bilden, ist es notwendig, dass die Informanten diese Sprache auch ein wenig beherrschen; nicht alle Mennoniten der Zielländer dieser Untersuchung haben sich der Landessprache bereits geöffnet, daher können die Daten nur für diejenigen Mennoniten Erkenntnisse aufzeigen, die diesen Schritt vollzogen haben. Die Interviews fanden folglich auf Spanisch statt. Darüber hinaus mussten die Teilnehmer/innen bereits in Lateinamerika geboren worden sein, um sicherzustellen, dass alle Befragten in einem Land aufwuchsen, in dem Deutsch nicht die Mehrheitsprache ist.

Insgesamt wurden 36 verwertbare Interviews aufgezeichnet, 17 in Paraguay, die übrigen 19 in Bolivien. In Paraguay war die jüngste Befragte 18 Jahre alt, der älteste 58. Es handelte sich um zehn Frauen und sieben Männer. Für alle war Spanisch die erste Fremdsprache. In Bolivien waren die Interviewten zwischen 16 und 72 Jahre alt. Dort nahmen elf Frauen und acht Männer teil. Für die Befragten aus Bolivien war Spanisch die erste oder zweite Fremdsprache.

Die Dauer der Gespräche lag zwischen 8 und 31 Minuten, abhängig u. a. vom Temperament der Interviewten, die die einzelnen Fragen unterschiedlich ausführlich beantworteten. Einige standen auch unter Zeitdruck, sodass der Fragebogen entsprechend gekürzt werden musste. Schließlich kam hinzu, dass selbstverständlich nicht alle Fragen auf alle befragten Wiedertäufer/innen zutreffend waren.

Aufgenommen wurden die Interviews an unterschiedlichen Orten in Paraguays Hauptstadt Asunción, an denen die Anabaptisten ihre Lebensmittelpunkte haben. Wichtig war es, Mennoniten dort aufzusuchen, wo sie regelmäßig verkehren und sich in einem ihnen bekannten Umfeld befinden, um die Bereitschaft für eine Interviewteilnahme so weit wie möglich zu erhöhen. Die

Mennoniten in Lateinamerika haben sich Einrichtungen geschaffen, in denen ausschließlich oder überwiegend Deutsch gesprochen wird. Die einzelnen Befragungen in Paraguay erfolgten im mennonitischen Gästehaus in Asunción, in der Kirche Concordia als auch in der gleichnamigen anabaptistischen Schule in der paraguayischen Hauptstadt und in einem Reisebüro, in dem Mennoniten Aufenthalte in anderen Kolonien organisieren lassen. In Bolivien wurden die befragten Wiedertäufer auf einem von ihnen regelmäßig besuchten Markt, in zwei naheliegenden Kolonien und ebenfalls einer mennonitischen Schule interviewt.

3. Untersuchungsergebnisse

Im Folgenden werden die auf den geführten Interviews basierenden Daten zur Sprachkompetenz der befragten Wiedertäufer in Paraguay und Bolivien in den Sprachen Plautdietsch, Hochdeutsch sowie Spanisch auszugsweise vorgestellt. Des Weiteren werden Untersuchungsergebnisse zur Einstellung zu sich selbst als Minderheitengruppe in Lateinamerika als auch Einstellungen zur Mehrheitsgruppe des jeweiligen Landes dargestellt.

3.1. Paraguay

3.1.1. Sprachkompetenz im Plautdietschen

Alle befragten Mennoniten können die niederdeutsche Varietät verstehen. Eine problemlose Kommunikation in dieser Sprache trauen sich jedoch nur die Älteren über 40 Jahre zu. Sie wuchsen häufig noch mit Plautdietsch auf und sprechen gelegentlich untereinander in dieser Sprache. Die meisten geben jedoch an, dass dies immer weniger wird, da oft Jüngere anwesend sind, die das Hochdeutsche bevorzugen.

Die Interviewten unter 40 Jahren verstehen ausnahmslos Plautdietsch und haben es durch Kontakt mit älteren Mennoniten erlernt. Sie sprechen es jedoch nicht, und es hat für sie lediglich die Relevanz eines kulturellen, mennonitischen Relikts.

Schlussendlich wird die niederdeutsche Varietät in Paraguay zugunsten des Spanischen und Hochdeutschen zunehmend unsichtbar.

In einigen Gemeinden Paraguays ist die Predigt noch in Plautdietsch, abhängig von dem Laienpriester, der den Gottesdienst hält. Er kann wählen, ob er Hoch- oder Niederdeutsch bevorzugt. Die Bibel wird jedoch auf Hochdeutsch gelesen.

Die älteren Befragten bemängeln, dass es keine oder kaum Literatur auf Plautdietsch gibt; wenn es sie gäbe, hätten sie ein deutliches Interesse daran, obwohl in den Schulen die niederdeutsche Orthografie kein Unterrichtsgegenstand ist. Ähnlich ist es mit Radiosendungen, die es zwar auf Hochdeutsch, jedoch nicht auf Niederdeutsch gibt.

3.1.2. *Sprachkompetenz im Spanischen*

Die Interviewten im Alter von 40 Jahren und jünger haben produktive Kenntnisse des Spanischen und fühlen sich in der Lage, problemlos auf Spanisch zu kommunizieren. Alle erhielten bereits Spanischunterricht in der Schule, und sie haben Kontakt mit Muttersprachlern, von denen sie nach eigener Aussage noch immer gern lernen, um ihre Sprachkompetenz zu festigen.

Allerdings sprechen alle Befragten nur dann Spanisch, wenn es die Situation zwingend erfordert und der Gesprächspartner des Deutschen nicht mächtig ist. Spanisch hat für sie vordergründig den Stellenwert, dass das Beherrschen der Sprache notwendig ist, um sich in einem Land, in dem es eine der offiziellen Landessprachen ist, außerhalb der mennonitischen Gemeinschaft bestmöglich zurechtzufinden. Sie fühlen sich der spanischen Orthografie mächtig, da sie diese ebenfalls in der Schule erlernten und viele von ihnen sie häufig beruflich benötigen.

Die älteren befragten Mennoniten in Paraguay lernten noch kein Spanisch in der Schule, die Männer besuchten jedoch überwiegend private Sprachkurse und suchten den Kontakt zu Spanischsprachigen, da sich das berufliche Dasein oftmals schwierig gestaltet, wenn die Landessprache nicht beherrscht wird. Die Frauen in dieser Altersgruppe hingegen sind meist gar nicht oder nur geringfügig berufstätig; die meisten von ihnen erlernten kein Spanisch. Viele dieser Frauen hätten gern Spanischkenntnisse, um sich gelegentlich mit der spanischsprachigen Bevölkerung verständigen zu können, und sie bedauern, kein Spanisch gelernt zu haben. Die spanische Orthografie erlernten die meisten allerdings gar nicht oder nur peripher; wenn es notwendig ist, etwas aufzuschreiben, geschieht dies meist ‚nach Gehör‘.

Die älteren Befragten haben darüber hinaus aus verschiedenen Gründen kaum privaten Kontakt mit spanischen Muttersprachlern. Dieser beschränkt sich auf berufliche Verbindungen.

Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass die jüngeren Mennoniten in Paraguay weniger unsichtbar für die lateinparaguayische Bevölkerung sind als ihre älteren Glaubensbrüder, denn die unter 40-Jährigen suchen vermehrt Kontakt zur spanischsprachigen Bevölkerung.

3.1.3. *Sprachkompetenz im Hochdeutschen*

Hochdeutsch ist für die Mehrheit der Befragten die Muttersprache und auch die Sprache, die sie am häufigsten sprechen. Lediglich zwei Interviewte gaben an, genauso gern Spanisch wie Hochdeutsch zu sprechen und sich in beiden Sprachen auch gleichermaßen kompetent zu fühlen. Alle anderen sprechen, wann immer es möglich ist, Hochdeutsch, und sie fühlen sich in keiner weiteren Sprache ähnlich kompetent. Auf die Frage, in welcher Sprache sie träumten und dächten, gaben die jüngeren Mennoniten an, dies sei unterschiedlich und hänge zum einen davon ab, mit wem sie in welcher Sprache über das jeweilige Thema zuletzt sprachen. Manchmal könne dies durchaus auf Spanisch sein, sodass ihre Gedanken- und Traumwelt dann ebenfalls auf Spanisch sei. Die Älteren beantworteten diese Frage ganz eindeutig mit Hoch- oder Niederdeutsch. Sie denken ausnahmslos in einer deutschen Varietät und niemand von ihnen kann sich erinnern, jemals auf Spanisch geträumt zu haben.

Trotz der hohen Affinität zur deutschen Sprache gaben fast alle an, mit der Orthografie Schwierigkeiten zu haben. Zwar lesen die meisten, v. a. Frauen, regelmäßig Bücher und Zeitschriften auf Hochdeutsch, dennoch fühlen sie sich unsicher, wenn sie selbst etwas zu Papier bringen sollen.

Obwohl sie in der Regel noch nie in Deutschland waren, verfügen viele über einen deutschen Pass. Daneben besitzen alle auch den eines lateinamerikanischen Landes oder den kanadischen. Für Mennoniten zählt in erster Linie die Gemeinschaft, in der sie leben, weniger der Ort, an dem diese Gemeinschaft angesiedelt ist. Dennoch betonen die meisten von ihnen ihre deutsche Herkunft und die kulturellen Wurzeln, die ihnen noch immer sehr viel bedeuten und die sie erhalten möchten.

3.1.4. *Einstellung der spanischsprachigen Mennoniten zur eigenen Minderheitsgruppe und zur lateinparaguayischen Mehrheitsgruppe*

Alle befragten Mennoniten haben den Eindruck, dass sie von der lateinparaguayischen Bevölkerung als besonders fleißig und diszipliniert angesehen werden – dies jedoch nicht immer ganz neidlos. Die Interviewten fühlen sich dadurch in ihrer Position als ethnische Minderheit bestärkt, aber bislang nicht diskriminiert. Sowohl in Bezug auf ihre Religion als auch auf ihre Sprache bevorzugen es alle Befragten, im Hintergrund zu bleiben, sodass sie für Lateinparaguayer weniger präsent sind. Dies geschieht, um nicht, wie in der Vergangenheit bereits an vielen Orten geschehen, diskriminiert zu werden. Darüber hinaus möchten

sie sich auch deshalb von den Lateinparaguayern abgrenzen, weil sie gravierende Unterschiede in den Kulturen sehen und ihre eigene sehr schätzen. Es ist eine erwünschte Tatsache, dass die spanischsprachige Bevölkerung in der Regel keinen Zutritt zu den mennonitischen Gottesdiensten hat – in erster Linie hervorgerufen durch die sprachliche Barriere. Insofern ziehen die Anabaptisten zwischen sich selbst als Gemeinschaft und den restlichen Paraguayern eine unsichtbare, aber deutliche Grenze.

Obwohl viele Befragte zwar einen paraguayischen Pass besitzen, bezeichnen sie sich grundsätzlich nicht als Paraguayer, sondern als Einwanderer mit europäischen Wurzeln. Paraguayer hingegen sind die anderen, die Spanischsprachigen.

Etwa die Hälfte der Befragten zeigte Interesse an paraguayischer oder generell lateinamerikanischer Politik. Diejenigen, die das politische Geschehen vor Ort verfolgen, sind gleichzeitig zumindest im Wesentlichen über die politischen Geschehnisse in Europa informiert. Die übrigen Befragten zeigten ein generelles Desinteresse an Politik. Das, was keinen direkten Einfluss auf ihre Gemeinschaft hat, bleibt für Mennoniten oftmals unsichtbar.

3.2. Bolivien

Die Ergebnisse für die befragten Mennoniten in Bolivien zeigen teilweise Parallelen zu denjenigen aus Paraguay, an manchen Stellen jedoch auch deutliche Unterschiede.

3.2.1. Sprachkompetenz im Plautdietschen

Im Gegensatz zu den paraguayischen Mennoniten hat Plautdietsch für die bolivianischen Glaubensbrüder einen sehr hohen Stellenwert. Alle Befragten, unabhängig ihres Alters, sprechen die niederdeutsche Varietät fließend und bezeichnen sie als ihre Muttersprache. Es ist ebenfalls fast allen Interviewten sehr wichtig, sie an die nachfolgenden Generationen weiterzugeben. Allerdings leben einige der Wiedertäufer bereits in Mischehen, in denen sie mit ihrem Partner auf Spanisch kommunizieren. Diese Mischehen bestehen in der Regel jedoch nicht mit Lateinparaguayern, deren Muttersprache Spanisch ist, sondern mit ebenfalls zugewanderten Asiaten. Da Mennoniten und Asiaten selbstredend keine gemeinsame Muttersprache haben, einigen sie sich auf eine spanische Kommunikation. Vielen fällt dies nach eigenen Angaben aufgrund der eingeschränkten Sprachkompetenz schwer. In dieser Situation sehen die

Befragten eine Schwierigkeit darin, das Niederdeutsche an die nachkommende Generation weiterzugeben.

Einige Interviewte lebten längere Zeit in Kanada und lernten dort Englisch. Auffällig ist, dass sie, obwohl sie schon seit einiger Zeit zurück in Bolivien sind, noch immer gern Englisch untereinander sprechen, jedoch niemals Spanisch, das gleichermaßen eine Fremdsprache für sie ist. Diejenigen, die Englisch beherrschen, ziehen dieses dem Spanischen grundsätzlich vor. Englisch ist, neben Deutsch, für die Wiedertäufer eine sehr prestigeträchtige Sprache, die mit wirtschaftlichem Erfolg verbunden wird. Ähnliche Beobachtungen machte Kaufmann bereits bei seinen Aufzeichnungen zu den in Mexiko lebenden Mennoniten (cf. Kaufmann 1997).

3.2.2. *Sprachkompetenz im Spanischen*

Nur die jüngeren Befragten, die nahe Santa Cruz leben, genossen bereits Unterricht in Spanisch und trauen sich ein Gespräch in dieser Sprache zu. Die älteren Mennoniten, v. a. diejenigen, die die meiste Zeit in den Kolonien weit außerhalb einer Stadt verbringen, sprechen kaum Spanisch. Nur die Männer, die in geschäftlichem Kontakt mit Lateinparaguayern stehen, haben sich Sprachkenntnisse angeeignet, da dies für die Handelsabwicklungen erforderlich ist. Die Frauen versuchen vereinzelt, sich Spanisch im Selbststudium anhand von Büchern beizubringen, haben jedoch so gut wie keinen Kontakt zu Muttersprachlern.

Seit Ende 2014 gibt es zwar Abendkurse für Erwachsene, an denen reges Interesse besteht, allerdings werden die Kurse wiederum nicht von Muttersprachlern, sondern von Deutschen mit Spanischkenntnissen angeboten. Aber das grundsätzliche Interesse vieler Erwachsener und die Tatsache, dass Eltern ihre Kinder zu den wenigen mennonitischen Schulen, die Spanisch als Unterrichtsfach anbieten, weit fahren, zeigt, dass bolivianische Wiedertäufer in Zukunft vermehrt Spanisch lernen werden und auch möchten. Dies liegt zum einen sicherlich an dem Druck der bolivianischen Regierung, die verstärkt Wert darauf legt, dass alle Einwanderer Spanisch lernen, und begonnen hat, Mitarbeiter der Ministerien in die mennonitischen Siedlungsgebiete zu senden, um zu überprüfen, ob dort tatsächlich Spanisch unterrichtet wird. Allerdings ist dies bisher nur in Einzelfällen geschehen, da die notwendigen Mitarbeiter dafür fehlen und aufgrund einer fehlenden Meldepflicht (daher gibt es auch keine zuverlässigen Angaben zur Anzahl der in Bolivien lebenden Mennoniten) nicht immer bekannt ist, wo genau wiedertäuferische Gemeinden zu finden sind. Ein weiterer Beweggrund, Spanisch zu erlernen, ist auch, dass Spanischkenntnisse z. B. zur

Grundvoraussetzung beim Landerwerb werden sollen. Auf den Ankauf von Land sind Anabaptisten, die ihren Lebensunterhalt mit Landwirtschaft verdienen, angewiesen.

Ähnlich wie in Paraguay wird in Bolivien somit deutlich, dass die jüngeren Wiedertäufer für die lateinbolivianische Bevölkerung weniger unsichtbar sind als ihre Eltern und Großeltern, denn sie sind durch das Erlernen der spanischen Sprache eher in der Lage und auch bereitwilliger, am Leben der bolivianischen Gesellschaft teilzunehmen. Durch die reifende Akzeptanz der rechtlichen Bedingungen, die das Erlernen des Spanischen vorsehen, um in bestimmten Bereichen kaufmännisch tätig werden zu können und bei den Behörden akzeptiert zu werden, treten sie deutlicher als Teil der Gesellschaft auf.

3.2.3. *Sprachkompetenz im Hochdeutschen*

Abgesehen von einer befragten Person, die allerdings in Paraguay und nicht in Bolivien aufgewachsen ist, bezeichnet niemand der interviewten Mennoniten Hochdeutsch als Muttersprache. Sie alle erlernten es in der Schule. Die befragten Anabaptisten hatten im Gespräch mit mir keinerlei Probleme, Hochdeutsch zu verstehen, sie sprechen es jedoch wenig und haben, nach eigener Einschätzung, eine deutlich geringere Sprachkompetenz im Hochdeutschen als im Plautdietschen. Auffällig ist, dass sie, wenn sie Hochdeutsch sprechen, sehr schnell zum Codewechsel neigen, sodass sie Plautdietsch zu sprechen beginnen, ohne dass es ihnen bewusst ist.

Das Hochdeutsche ist dennoch allen Befragten ausnahmslos sehr wichtig, und es sollte ihnen zufolge weiterhin von allen Mennoniten erlernt werden, da dies im europäischen Raum, mit dem sich die meisten von ihnen identifizieren, eine nach ihren Einschätzungen bedeutende Sprache ist.

Kaum jemand der Interviewten war jemals selbst in Deutschland, sie stellen sich das Land jedoch als sauber, gepflegt und sehr ordentlich vor. Zugleich sind sie davon überzeugt, dass die Bundesrepublik nahezu überfüllt von Menschen sein muss und dass die meisten Deutschen im Vergleich zu den Lateinamerikanern ein reserviertes und kühles Temperament haben. Diese Informationen stammen aus Berichten von Bekannten, die schon in Deutschland waren.

Alle Befragten möchten gern einmal nach Deutschland reisen, da dort ihre Wurzeln liegen. Aufgrund des angenehmeren Klimas und der geringeren Besiedlungsdichte ziehen sie Bolivien als Lebensmittelpunkt jedoch vor.

3.2.4. *Einstellung der spanischsprachigen Mennoniten zur eigenen Minderheitsgruppe und zur bolivianischen Mehrheitsgruppe*

Auch die in Bolivien befragten Anabaptisten bezeichnen sich mehrheitlich als Teil einer mennonitischen Gemeinde. Sie sehen sich nicht als Bolivianer, auch dann nicht, wenn sie einen bolivianischen Pass besitzen.

Die Interviewten haben jedoch im Gegensatz zu den paraguayischen Mennoniten nur vereinzelt den Eindruck, dass sie von den Lateinbolivianern als fleißig und diszipliniert angesehen werden; auch mit Neid und Missgunst hat niemand ernsthafte Erfahrungen gemacht. Obwohl die in Bolivien lebenden Mennoniten als vergleichsweise konservativ gelten, haben sie im Vergleich zu ihren paraguayischen Glaubensbrüdern deutlich weniger Vorbehalte gegenüber Mischehen und es gibt bereits einige, die in einer solchen leben, auch wenn die meisten sagen, dass sie dies nicht als einfach empfinden.

Nur die Älteren über 40 und von ihnen hauptsächlich diejenigen, die in Santa Cruz leben, interessieren sich nach eigener Aussage für das politische Geschehen in Bolivien und den übrigen Ländern Lateinamerikas – gleichzeitig aber auch für die Politik Europas. Die jüngeren Befragten zeigten sich in Bezug auf Politik ausnahmslos desinteressiert.

4. **Schlussbemerkung**

Zusammenfassend lässt sich über die spanischsprachigen Mennoniten in den untersuchten Ländern sagen, dass die Anabaptisten in Paraguay und Bolivien vorzugsweise unter sich bleiben und dass ihnen sowohl ihre deutsche Muttersprache als auch ihr europäisches kulturelles Erbe sehr wichtig sind. Die heranwachsenden Generationen zeigen die Tendenz der Bemühung, sich in ihrem Einwanderungsland einzugliedern, indem sie Konfrontationen zu vermeiden versuchen und bestrebt sind, die Landessprache Spanisch zu erlernen, um so den Ansprüchen der Regierung zu genügen, aber auch daraus resultierende Privilegien wie z. B. den Erwerb von Land genießen zu können.

In Paraguay wird unter den Mennoniten überwiegend Hochdeutsch gesprochen, produktive Kenntnisse des Plautdietschen haben lediglich die Älteren unter ihnen, rezeptiv ist die niederdeutsche Varietät jedoch allen Wiedertäufern geläufig. Die Befragten bis zum Alter von 40 Jahren lernten bereits Spanisch in der Schule und schätzen sich selbst als kompetent in dieser Sprache ein. Die älteren Mennoniten lernten Spanisch – wenn überhaupt – nur in privaten Kursen oder in Kontakt mit Muttersprachlern. In der Regel kommunizieren sie auf

Hochdeutsch untereinander und es ist ihnen wichtig, die Sprache an die nächsten Generationen weitergeben zu können.

In Bolivien hingegen sprechen die Mennoniten v.a. Plautdietsch miteinander, dies ist altersunabhängig der Fall, und alle Befragten wünschen, diese Sprache auch in Zukunft erhalten zu können. Hochdeutsch wird von allen Interviewten verstanden, die rezeptiven Kenntnisse dieser Sprache werden in den Schulen gelehrt. Produktive Kenntnisse sind jedoch nicht bei allen ausgeprägt, und es kommt sehr häufig zum Codewechsel ins Plautdietsche. Spanisch wird unter den Anabaptisten bislang noch nicht flächendeckend gelernt, erst in jüngster Vergangenheit gibt es vermehrt Spanischunterricht an den mennonitischen Schulen. Das Interesse daran ist jedoch deutlich vorhanden, auch für die Erwachsenen werden die Möglichkeiten, Spanisch zu erlernen, kontinuierlich ausgebaut. Dies geschieht jedoch überwiegend aufgrund des Drucks der bolivianischen Regierung und aus Sorge, als Gemeinschaft, die des Spanischen nicht mächtig ist, kein Land mehr erwerben zu können.

Insgesamt ist deutlich die Tendenz beobachtbar, dass die heranwachsenden Generationen der Mennoniten in Paraguay und Bolivien aus der Unsichtbarkeit heraustreten und sich, zumindest aus sprachwissenschaftlicher Perspektive, sichtbarer in die Gesellschaft der Mehrheitsgruppe integrieren.

Bibliografie

- Brandt, Carsten (1992): *Sprache und Sprachgebrauch der Mennoniten in Mexiko*, Marburg, Elwert.
- Buchheit, Robert (1988): „Language Shift in the Concentrated Mennonite District of Kansas“, in: *International Journal of the Sociology of Language* 69, 5–18.
- Dyck, Heinrich (1971): „Die Mennonitenkolonien in Südamerika“, in: Goertz, Hans-Jürgen (ed.): *Die Mennoniten*, Stuttgart, Evangelisches Verlagswerk, 206–218.
- Epp, Reuben (1999): *The Story of Low German and Platdietsch*, Kansas, The Reader's Press.
- Fast, Heinold (1971): „Von den Täufern zu den Mennoniten“, in: Goertz, Hans-Jürgen (ed.): *Die Mennoniten*, Stuttgart, Evangelisches Verlagswerk, 11–27.
- Frank, Helene (1992): *Zur sprachlichen Entwicklung der deutschen Minderheit in Rußland und in der Sowjetunion*, Frankfurt a. M., Peter Lang.

- Gehrmann, Jörn (2000): „Modernisierung und Tradition. Sozialer Wandel bei den Mennoniten in Paraguay“, in: *Mennonitische Geschichtsbücher* 57, 99–128.
- Goertz, Hans-Jürgen (s. a.): *Mennoniten*. *Mennlex.de* <http://www.mennlex.de/doku.php?id=top:mennoniten> [01.05.2015].
- Hedberg, Anna (2007): *Outside the World. Cohesion and Deviation among Old Colony Mennonites in Bolivia*, Uppsala, Uppsala University.
- Kaufmann, Göz (1997): *Varietätendynamik in Sprachkontaktsituationen*, Frankfurt a. M., Peter Lang.
- Scharf, Clemens (2001). *Parallele sprachliche Akkulturation mennonitischer Einwanderer in Uruguay*, Kiel, Westensee.
- Siemens, Heinrich (2012): *Plautdietsch: Grammatik, Geschichte, Perspektiven*, Bonn, Tweeback.
- Thiessen, John (2000): „Sprachlicher Wandel bei den Mennoniten im paraguayischen Chaco“, in: *Mennonitische Geschichtsbücher* 57, 129–147.
- Zydatiś, Wolfgang (2012): „Fragebogenkonstruktion im Kontext des schulischen Fremdsprachenlernens“, in: Doff, Sabine (ed.) *Fremdsprachenunterricht empirisch erforschen. Grundlagen – Methoden – Anwendung*, Tübingen, Narr, 115–135.

Anna-Susan Franke

« Alors regardez cette réalité que vous refusez tant de voir ! » – Argumentieren mit Sinnesverben im politischen Diskurs zum *Mariage pour tous*

Sur la base d'un corpus comprenant le compte rendu de la 2^e séance de l'Assemblée nationale du 29 janvier 2013, séance lors de laquelle la ministre de la Justice, Christiane Taubira, présente le projet de loi ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe – ledit mariage pour tous –, le présent article aura pour objectif de regarder de plus près les verbes exprimant les cinq sens (vision, ouïe, odorat, goût, toucher) pour en dégager les stratégies argumentatives dans le discours. Dans quelle mesure ces locutions verbales servent-elles à renforcer le raisonnement personnel, à dévaloriser l'argumentation d'autrui ? Ce qui est visible pour les partisans du projet de loi – une inégalité de traitement discriminant les familles homosexuelles – ne l'est pas pour autant pour les opposants qui, pour conforter leur point de vue, s'appuient sur l'opinion publique, donc sur le mécontentement du peuple français.

1. (Un-)Sichtbarkeiten im Diskurs – Diskurs der (Un-)Sichtbarkeiten

[O]n ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux. – Antoine de Saint-Exupéry (1999) [1946], *Le Petit Prince*, Chap. XXI, 76.

Was der kleine Prinz hier konstatiert, ist für den vorliegenden Artikel in zweifacher Hinsicht interessant:

1. Wenn die Augen keine Voraussetzung für das Sehen sind, wie ist Sehen dann überhaupt zu verstehen?
2. Wenn das Wesentliche unsichtbar ist, wie kann das Wesentliche dann überhaupt wahrgenommen werden?

Im öffentlich-politischen Diskurs besteht oft Uneinigkeit darüber, was das Wesentliche zu einer bestimmten Thematik überhaupt ist. Es ist etwas Abstraktes, subjektiv Konstruiertes, das nicht mit dem bloßen Auge erfasst werden kann: Was für den einen offensichtlich ist, wird von dem anderen schlichtweg übersehen. Diese Diskrepanz der Wahrnehmung der Wirklichkeit führt häufig zu Diskussionen, in denen jeder seine eigene Sicht der Dinge verteidigt. Dabei wird dem Gegenüber eventuell eine gewisse Kurzsichtigkeit vorgeworfen, wohin-

gegen die eigene Position anhand von stichhaltigen Argumenten dem Gegner zwecks Überzeugung vor Augen geführt werden soll.

Anhand dieses kurzen Textabschnitts wird bereits ersichtlich, wie sehr der Diskurs metaphorisch von Sinneswahrnehmungen, hier aus dem Bereich des Visuellen, geprägt ist. Die eigentliche Bedeutung des Sehens, d. h. 'das Wahrnehmen mithilfe des Auges', wird von – je nach Verwendungskontext unterschiedlichen – Bedeutungen überlagert, sodass sich der sogenannte übertragene Sinn zu einem festen semantischen Bestandteil eines Wortes oder Ausdrucks etablieren kann. Doch gilt das auch für andere Sinnesverben? Finden diese gleichermaßen im Sprachgebrauch, etwa in der Argumentation, Verwendung? Welche Rolle spielen Sinneswahrnehmungen bei der Formulierung von Argumenten?

2. Argumentieren mit allen Sinnen? – Zielsetzung und Materialbasis

Der vorliegende Beitrag verfolgt das Ziel, Verben aus den Konzeptbereichen der Wahrnehmung am Beispiel des politischen Diskurses zur Öffnung der Ehe für gleichgeschlechtliche Paare in Frankreich zu untersuchen: Ausgangspunkt sind hierbei die fünf Sinne aus onomasiologischer Perspektive. Anhand eines Diskursausschnitts sollen Sinnesverben quantitativ erfasst und ihre argumentative Funktion qualitativ ausgewertet werden. Dabei gilt es, einerseits aufzuzeigen, mit welcher Logik – und letztendlich Ideologie – Argumente mithilfe von Sinnesverben in den Diskurs eingebunden werden, und andererseits zu beleuchten, wie durch lexikalisch-semantische Besonderheiten aus dem Bereich der Sinneswahrnehmung das eigene Raisonement bestärkt bzw. das der Opposition entkräftet wird. Ob die Sinnesverben in ihrer ursprünglichen Bedeutung überhaupt Verwendung finden, ob sie nicht vielmehr im übertragenden Sinne in der Argumentation gebraucht werden und ob ihre Negation überwiegt, wird dabei ebenfalls anhand der Materialbasis zu untersuchen sein.

Das zu analysierende Korpus hat politisch-institutionellen und öffentlichen Charakter: Es besteht aus dem offiziellen Protokoll zur Sitzung der Assemblée Nationale vom 29. Januar 2013, während derer die Frage der Homoehelike kontrovers von den beiden anwesenden politischen Lagern, der Linken (Befürworter) und der Rechten (Gegner) diskutiert wurde. Warum diese Sitzung gewählt wurde, bedarf einer kurzen inhaltlichen Einführung und Einbettung in den diskursiven Kontext: Als 9. europäisches Land und als 14. der Welt hat Frankreich am 18. Mai 2013 die Eheschließung für gleichgeschlechtliche Paare durch eine

gesetzliche Modifikation des Code civil legitimiert.¹ Der Weg zum *Mariage pour tous* (MPT) war allerdings ein besonders steiniger: Bereits während seiner Wahlkampagne stieß das Versprechen² von Präsidentschaftskandidat Hollande, die Ehe für alle Paare zugänglich zu machen, auf großen Widerstand. Infolge des Wahlsiegs wurde schließlich die versprochene Gesetzeserweiterung am 29. Januar 2013 von Taubira in der Assemblée Nationale vorgestellt. In ihrem Plädoyer der Gleichberechtigung nimmt die Justizministerin immer wieder Bezug auf die lautstark protestierende Opposition. Besonders der Rückgriff auf Verben der Sinneswahrnehmung charakterisieren ihren Diskurs: Das Nichtgesehenwerden bzw. das Übersehenwerden sind hierbei zentrale Elemente des Argumentierens, um einerseits den Gesetzesgegnern eine Kurzsichtigkeit vorzuwerfen und um andererseits tabubehaftete gesellschaftliche Entwicklungen sichtbar zu machen. Auf der Materialgrundlage des offiziellen Protokolls ebendieser Sitzung sollen primär die Sinnesverben in den Blick genommen und deren argumentative Funktionen dargelegt werden.

3. Alles eine Frage der Sicht – Argumentieren im politischen Diskurs

Bei einem kontroversen Thema, das – wenn es in einem politischen Kontext verortet ist – häufig in einem größeren öffentlichen Rahmen diskutiert wird, wird der eigene Standpunkt möglichst so präsentiert und verteidigt, dass Vertreter anderer Meinungen dahingehend überzeugt werden, die gleiche Sichtweise anzunehmen. Um dieses Ziel zu erreichen, wird sprachlich gehandelt: Es wird argumentiert.³

Im Folgenden sollen einleitend ein paar grundlegende theoretische Aspekte zur Argumentation erläutert werden. Auf das unter Linguisten umstrittene Verhältnis zwischen Argumentation und Rhetorik (cf. z. B. Amossy/Koren 2009; Meyer 2009) soll hier allerdings bewusst zugunsten einer synonymen Verwendung beider Begriffe nicht eingegangen werden. Ebenfalls soll auf eine universelle Logik der Argumentation, die sich lediglich auf Argumente fokussiert, die per se – d. h. für sich allein genommen – überzeugend sind, ohne dabei ihren Produktions- oder Rezeptionskontext zu berücksichtigen, verzichtet werden

1 LOI n°2013-404.

2 Cf. Wahlversprechen 31, Hollande, François, *Le changement, c'est maintenant*, 30/01/12, 22.

3 Zur Argumentation im politischen Kontext cf. insbesondere Bonnafous et al. 2003; zur Argumentation im institutionellen Rahmen cf. Krieg-Planque (2013).

(cf. Breton ⁴2006, 40). Vielmehr wird im vorliegenden Beitrag die Argumentation in ihrer diskursiven, kommunikativen Dimension betrachtet (cf. Amossy ²2013; Breton ⁴2006), wobei Diskurs⁴ in einem sehr weiten Sinne als „échange verbal“ mit dem Ziel, „[d']avoir un impact sur son public [...] [et] de le faire adhérer à une thèse“, oder mit der Absicht, „[d']infléchir des façons de voir⁵ et de sentir“ (Amossy ²2013, 3), definiert wird.

So einig sich die Wissenschaftler über den persuasiven Zweck der Argumentation sind, so vielseitig stellen sich die Formen dar, mit denen dieser verfolgt werden kann; so naheliegend es ist, dass argumentieren gleichbedeutend mit 'Argumente hervorbringen' ist, so diffizil ist es, sich darauf zu einigen, was mit Argument gemeint ist. In Übereinstimmung mit Breton ist festzustellen, dass einerseits die Form, in der die vertretene Sicht der Dinge präsentiert wird (*le contenant* oder *le moule argumentatif*), andererseits aber auch die Meinung selbst, die das Argument transportiert (*le contenu* oder der Inhalt des Arguments), impliziert werden kann (Breton ⁴2006, 40). Die erste Definition wird dem hier vorliegenden Artikel zugrunde gelegt.

Gleichzeitig verweist Breton darauf, dass Argumentieren ebenfalls darin besteht, „[d']appuyer [un] argument sur un élément déjà accepté par l'auditoire“ (id., 53). Um zu überzeugen, muss also ein gemeinsamer Rahmen (*accord préalable*, cf. *ibid.*) vorhanden sein, in dem unterschiedliche Argumentationsstrategien – darunter die beiden wichtigsten, die besonders häufig im politischen Diskurs zum Tragen kommen: das Aufwerten des eigenen Standpunktes und das Abwerten der gegnerischen Position⁶ – angewandt werden können.

4. Hypothese und Analyse

Die erstmalige Lektüre des Protokolls der Assemblée Nationale lässt die Vermutung zu, dass Sinnesverben v.a. in negierter Form auftreten. Der Gebrauch von Ausdrücken des Nichtsehens und Nichthörens als Mittel der gegenseitigen Anschuldigung scheint zu überwiegen. Zudem entsteht der Eindruck, dass das Nichtsehen für die Befürworter des MPT, d.h. für das linke Lager, zu einem Stigmaausdruck wird, um den Gegnern des MPT Ignoranz vorzuwerfen, wohingegen das Nichthören vorwiegend von den Gegnern des MPT, d.h. vom

4 Zum Begriff des Diskurses und zu der sich damit beschäftigenden Diskursanalyse cf. v.a. Maingueneau (1991) und Mazière (2005).

5 Man beachte auch hier die Verwendung des Verbes *voir*.

6 Cf. besonders Allouche (2013), dort *Chapitre 6, Les stratégies argumentatives*, 95–122.

rechten Lager, als Vorwurf der Ignoranz gegen die Befürworter des MPT verwendet wird. Daraus ergeben sich folgende hypothetische Annahmen, die es in den folgenden Abschnitten quantitativ und qualitativ zu verifizieren gilt: Die Befürworter sagen: „Ihr seht nichts!“, und meinen: „Ihr ignoriert homosexuelle Familien!“; die Gegner sagen: „Ihr hört nichts!“, und meinen: „Ihr ignoriert die Stimme des Volkes!“

4.1. Quantitative Auswertung

Um eine zahlenmäßige Erhebung der Daten durchzuführen, ist es zunächst unabdingbar, die genauen Kriterien der Suchbegriffe zu definieren. Die Analyse beschränkt sich auf die Wortart Verb, wobei die konjugierten Formen dem jeweiligen Infinitiv Präsens zugerechnet werden. Zwecks einer möglichst exhaustiven Untersuchung erweist es sich als sinnvoll, nahezu bedeutungsgleiche Verben und Verballoktionen, die in *sensu largo* einen der fünf Sinne implizieren (z. B. *porter des œillères*), miteinzubeziehen.

Der Online-Petit-Robert liefert in seinen Artikeln zu den einzelnen Sinneswahrnehmungen, die im Französischen anders als im Deutschen traditionellerweise als Substantive angegeben werden, entscheidende Hinweise auf die verbale Versprachlichung, sodass sich Folgendes daraus ergibt:

Für den Konzeptbereich des Sehens werden die Verben *voir*, *regarder*, *contempler* sowie Verbalausdrücke, die *œil/yeux/vue(s)/vision(s)* oder Derivationen davon enthalten (s. o. *œillère*), berücksichtigt; für das Hören werden die Verben *entendre*, *écouter*, *ouïr* sowie Verbalausdrücke mit *oreille(s)/ouïe* und deren Ableitungen untersucht; für das Riechen erfolgt sowohl eine systematische Suche nach den Verben *sentir*, *hummer*, *flairer* als auch nach den Verbalausdrücken, die *nez/odorat* oder eine derivierte Form davon als Bestandteil haben; für das Schmecken werden die Verben *goûter*, *déguster* und *savourer* sowie Verballoktionen mit *langue/goût* und deren Affigierungen in Betracht gezogen; für das Tasten finden die Verben *toucher*, *palper*, *tâter* und Verbalausdrücke, die *peau* (substantiviertes) *toucher* oder Ableitungen davon beinhalten, Berücksichtigung.

In Anbetracht dieser Aspekte verteilen sich die Okkurrenzen der fünf Sinneswahrnehmungen im Korpus wie folgt:

| Sinneswahrnehmung | Verb oder Verballokution | Okkurrenz | Insgesamt |
|-------------------|--|----------------|-----------|
| Sehen | <i>voir</i> | 40 | 57 |
| | <i>regarder</i> | 15 | |
| | <i>contempler</i> | 0 | |
| | <i>ouvrir les yeux</i> | 1 | |
| | <i>porter des œillères</i> | 1 | |
| | <i>vue(s) und vision(s)</i> | 0 ⁷ | |
| Hören | <i>entendre</i> | 29 | 46 |
| | <i>écouter</i> | 17 | |
| | <i>ouïr</i> | 0 | |
| | <i>oreille(s) und ouïe</i> | 0 | |
| Riechen | <i>sentir</i> | 2 | 2 |
| | <i>humer</i> | 0 | |
| | <i>flairer</i> | 0 | |
| | <i>nez und odorat</i> | 0 | |
| Schmecken | <i>goûter</i> | 0 | 0 |
| | <i>déguster</i> | 0 | |
| | <i>savourer</i> | 0 | |
| | <i>langue und goût</i> | 0 | |
| Tasten | <i>toucher</i> | 6 | 6 |
| | <i>palper</i> | 0 | |
| | <i>tâter</i> | 0 | |
| | <i>peau und substantiviertes toucher</i> | 0 | |

Tab. 1: Okkurrenzen der Sinnesverben

Um einen deutlicheren Überblick zu erzielen, wurden die Ergebnisse zusätzlich in ein Säulendiagramm übertragen:

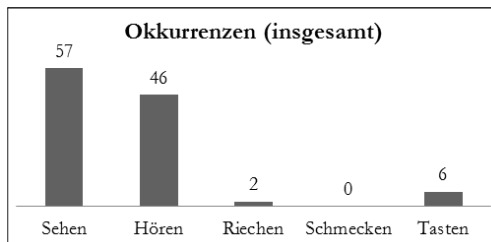


Abb. 1: Okkurrenzen in den verschiedenen Sinnesbereichen (eigene Darstellung)

7 Es sind jedoch etliche Nominalausdrücke wie *point de vue, échange de vues, vision du monde, vision de la famille, vision de la société* im Korpus vorhanden.

Aus der obigen Grafik geht eindeutig hervor, dass der Wahrnehmungsbereich des Sehens (insg. 57 Okkurrenzen) und der des Hörens (insg. 46 Okkurrenzen) ein relativ hohes Vorkommen aufzuweisen haben, die Wahrnehmungsbereiche Riechen (insg. 2 Okkurrenzen) und Tasten (insg. 6 Okkurrenzen) hingegen nur in einer geringen, nicht repräsentativen Anzahl im Korpus vertreten sind, weshalb sie im weiteren Verlauf der Arbeit keine Erwähnung mehr finden. Der Konzeptbereich des Schmeckens wird – wie nicht anders zu erwarten – im Korpus kein einziges Mal belegt.

Aus der quantitativen Analyse ergibt sich ein erstes Resultat, das nun durch eine qualitative Untersuchung komplettiert werden soll.

4.2. Qualitative Auswertung

Da das quantitative Erfassen eines Suchbegriffs noch keine Rückschlüsse auf den Verwendungskontext und die damit einhergehende inhaltlich-pragmatische Bedeutung sowie die argumentative Funktion zulässt, erscheint es angebracht, die einzelnen Belege genauer zu untersuchen. Hierbei soll zunächst das Augenmerk auf den Sinnesbereich des Sehens gelegt werden. Anschließend erfolgt die Auswertung des Konzeptbereichs Hören.

Wie die zahlenmäßige Analyse zeigt, ist das Verb *voir* mit einem Vorkommen von 40 (cf. Tab. 1) das am häufigsten im Korpus zu verzeichnende. Besonders im Sprachgebrauch der Befürworter des MPT (28 Mal) ist es vorzufinden. *Voir* wird überwiegend im Präsens (35 Mal) und insgesamt eher in der negativen (24 Mal) als in der affirmativen Form (16 Mal) gebraucht. Je nachdem, in welcher Weise es Verwendung findet, variieren sein semantischer Gehalt und somit auch sein Argumentationszweck. Im Folgenden werden die wichtigsten Verwendungsweisen exemplarisch näher beleuchtet.

Voir qqn ('jdn ansehen/anerkennen als/etw in jdm sehen'):

- (1) Taubira : Nous, nous *voyons* des citoyens avec des droits. [...] Nous ne *voyons* pas de communauté, mais des personnes ayant le droit d'organiser leur vie et d'accéder au mariage⁸. (CR,⁹ 500)

In dieser Bedeutung wird *voir* ausschließlich von den Gesetzesbefürwortern verwendet (acht Belege). Hier handelt es sich einerseits um eine bewusste Distanzierung von der geernerischen Position, was in (1) zusätzlich durch die Wie-

8 Alle kursiven Hervorhebungen in den Belegstellen stammen von der Verfasserin.

9 CR = *Compte rendu de la 2e séance de l'Assemblée Nationale du 29 janvier 2013* (cf. Materialbasis, Kapitel 2.); die darauffolgende Zahl ist die Seitenangabe.

derholung mittels des Personalpronomens „nous“ erfolgt, andererseits um den implizierten Vorwurf an die Gegner, einen Teil der Gesellschaft, hier die homosexuellen Paare, nicht in vollem Maße anzuerkennen.

Voir qqch (‘etw nachvollziehen/(an-)erkennen/einsehen (können)’):

- (2) Binet : Je ne *vois* donc pas dans votre argumentation, notamment sur le fond, de raison nouvelle justifiant le renvoi en commission. (CR, 501)

In diesem Textbeleg ist eine Abwertung der Argumentation des Gegners zu verzeichnen: Der Gegner wird disqualifiziert, indem ihm durch eine Bemerkung auf metasprachlicher Ebene vorgeworfen wird, Argumente nicht klar und überzeugend darstellen zu vermögen.

(*Cela/ça n’a rien à voir !* (feststehender Ausdruck; ‘nichts zu tun haben mit’):

- (3) Jacob : Cela n’a rien à *voir* avec l’égalité ! (CR, 477)

Dieses lexikalisierte Beispiel lässt keine inhaltlich-argumentative Funktion erkennen. Vielmehr geht es hier um die Disqualifizierung und Destabilisierung der Gesetzesbefürworter: Diese werden als inkompetent dargestellt, indem ihnen indirekt angelastet wird, das Wesentliche der Diskussion zu verkennen und *hors sujet* zu argumentieren.

Voir que (häufig als unpersönlicher Ausdruck; ‘es zeigt sich/erweist sich/stellt sich heraus, dass’):

- (4) Bertinotti : Dans tous les pays qui ont déjà ouvert le mariage et l’adoption, les sociétés se sont-elles effondrées ? Non ! *Vous voyez bien que* vous ne cherchez à jouer que sur les peurs. (CR, 492)
- (5) Taubira : L’essentiel, pour nous, c’est de convaincre [...] bien au-delà de vous, de convaincre vos électeurs ; et lorsqu’on *voit que* 63 % des Français sont favorables au mariage, il n’y a pas de doute que nous les convainquons ! (CR, 491)

Die hier vorliegende argumentative Funktion besteht darin, etwas Bestimmtes beweisen zu wollen, um dem Gegner ein Fehlverhalten zuzusprechen (cf. (4)) oder um die eigene Glaubwürdigkeit zu unterstreichen (cf. (5)). Besonders das Argumentieren mit Fakten und der Rückgriff auf Zahlen (hier: 63 %) dienen dazu, Kompetenz zu erzeugen.

Voir (qqn/qqch) (‘(jdn/etw) beachten/respektieren’):

- (6) Narassiguin : Et si les arguments sociaux et juridiques ne suffisent plus, alors regardez cette réalité que vous *refusez tant de voir* ! (CR, 492)
- (7) Taubira : Ce qui me frappe depuis quelques semaines, c’est le décalage entre la société telle qu’elle existe et les opposants au projet qui ont choisi de porter des *œillères* pour *ne pas voir* ce qu’ils refusent d’admettre. [...] Mais *nier* l’homosexualité,

nier l'homoparentalité, *nier* cette aspiration légitime à l'égalité des droits ne sert à rien. L'égalité est en marche ! (CR, 480)

Anhand der Belegstellen (6) und (7) wird deutlich, dass die Befürworter des MPT das Sinnesverb *voir* v.a. in verneinender Form gebrauchen, um den Gegnern eine Kurzsichtigkeit vorzuwerfen: „Ihr weigert euch, der Realität ins Gesicht zu sehen!“ Hierbei definieren die Verfechter des MPT Realität als Diversität der französischen Gesellschaft und ihre dadurch bedingten vielfältigen Familienformen. Daraus lässt sich folgende Ideologie ableiten: „Jeden der Gesellschaft sehen! Keinen übersehen! Nicht realitätsblind sein! Angesichts der Ungleichbehandlung nicht wegsehen!“ Insbesondere das Beispiel (7) führt deutlich vor Augen, dass *refuser de voir* gleichgesetzt wird mit *nier*, ‘verleugnen’. Der argumentative Zweck, der sich an dieser Stelle erkennen lässt, ist zu beleuchten, dass die Gesetzesgegner im Unrecht sind, da sie durch das Nichtsehen bzw. das Nichtsehen-Wollen gleichgeschlechtliche Paare ausgrenzen und somit diskriminieren.

Die sieben beispielhaften Belege haben gezeigt, wie unterschiedlich die Bedeutungen und Argumentationsfunktionen des Verbes *voir* sein können und wie sehr der eigentliche Sinn des Wortes, nämlich das *Sehen* als physische Wahrnehmung, im Sprachgebrauch durch metaphorische Verwendungen überlagert wird.

Im Anschluss an die qualitative Auswertung des Verbs *voir* soll nun *regarder*, das insgesamt 15 Mal im Korpus vorkommt, in den Mittelpunkt der Untersuchung gerückt werden: Es wird sowohl von den Gesetzesbefürwortern (9 Mal) als auch von den -gegnern (6 Mal) gebraucht und fast ausschließlich in der affirmativen Form und im Präsens (je 13 Mal).

Regarder (ce qui se passe) (‘schauen, was passiert/auf der Welt los ist’):

- (8) Guaino : *Regardez* ce qui se passe dans la société, *regardez* les déchirures ! (CR, 486)

Das Verb wird von beiden Lagern in seiner positiven Form gebraucht, wo es explizit (Imperativform, „regardez“, cf. (8–9) oder implizit (Paraphrase, „il est temps de regarder“, cf. (10)) mit einer Aufforderung verbunden ist: In Beleg (8) sollen die Verfechter die Stimmung bzw. das Meinungsbild des Volkes berücksichtigen. Die Gegner nutzen das Verb also, um den Vorwurf, nicht angemessen auf die Belange des Volkes einzugehen, vorzubringen; den Befürwortern des Gesetzes indes dient das Verb zur diskursiven Einbettung des Vorwurfs, die gesellschaftliche Wirklichkeit zu ignorieren und somit soziale Gegebenheiten nicht zu tolerieren.

Regarder la réalité ('die Realität erkennen/der Wahrheit ins Gesicht sehen'):

- (9) Narassiguin : Et si les arguments sociaux et juridiques ne suffisent plus, alors *regardez cette réalité* que vous refusez tant de voir ! (CR, 492)
- (10) Clergeau : Il est temps de *regarder la réalité en face* : les gays et les lesbiennes, comme les hétérosexuels, font notre société. (CR, 478)

Der Argumentationszweck liegt in den Beispielen (9) und (10) darin, die eigene Weltoffenheit zu demonstrieren und die gegnerische Engstirnigkeit zu beleuchten: Fortschrittsdenken (ein positives Konzept) wird hier unterbewusst Konservatismus (einem negativen Konzept) gegenübergestellt. Dies hat den Nebeneffekt, dass die eigene Gruppe aufgewertet wird, wohingegen gleichzeitig die gegnerische Gruppe devalorisiert wird.

Zwei Verballoktionen aus dem Sinnbereich des Sehens, die ebenfalls einen hohen metaphorischen Gehalt besitzen, sind *ouvrir les yeux*, 'die Augen öffnen' (cf. (11)) und *porter des œillères*, 'Scheuklappen tragen' (cf. (7)).

- (11) Narassiguin : *Ouvrez les yeux* sur l'infinie diversité des familles françaises ! (CR, 492)

In Beispiel (7) wird der Vorwurf zum Ausdruck gebracht, nichts von der Welt mitzubekommen, abgeschirmt und somit rückständig zu sein; der Beleg (11) impliziert einen Appell, die multiplen Familienkonstellationen der französischen Gesellschaft (an-)zuerkennen.

Nachdem intensiver auf den Sinn des Sehens eingegangen wurde, soll nun das Hören thematisiert werden. In Bezug auf den Sinnesbereich des Hörens ist festzustellen, dass weder *ouïr* noch eine Verballoktion mit *ouïe* oder *oreille(s)* im Korpus zu verzeichnen ist (cf. Tab. 1). Die Verben *entendre* (29 Okkurrenzen) und *écouter* (17 Okkurrenzen) sind jedoch zahlreich vertreten. Um den Rahmen des Beitrags nicht zu sprengen, sollen im Folgenden nur die prägnantesten Beispiele genauer erläutert werden.

Das Verb *entendre* findet v. a. in seiner affirmativen Form Verwendung (24 von insg. 29 Mal), ist größtenteils in einem Vergangenheitstempus konjugiert (19 Mal, davon 17 Mal *passé composé* und 2 Mal *imparfait*) und ist vorwiegend im Sprachgebrauch der Gesetzesbefürworter zu verzeichnen (18 Mal).

Entendre qqch ('etw (Gesagtes) hören'):

- (12) Binet : [N]ous les [les arguments] *avons* tous déjà *entendus*, et nous en avons déjà *débatu* en commission. (CR, 501)

In diesem Fall werden die Argumente der Gesetzesgegner insofern abgewertet, als dass sie als bereits allseits bekannt und wenig fruchtbar für die Diskussion dargestellt werden.

- (13) Taubira : Pour parler clairement, je *n'ai pas entendu* d'argument juridique ni d'argument constitutionnel. *J'ai entendu* des incantations : cela ne fait pas le droit. [...] *J'ai entendu*, non pas une motion de rejet préalable, mais simplement une motion de regret du passé. (CR, 491)

Im vorliegenden Beispiel handelt es sich um eine Art Definitionsspiel, das in die Argumentation eingebettet wird: Mithilfe des Sinnesverbs *entendre*, das hier stilistisch-repetitiv zum Einsatz kommt, wird zum Ausdruck gebracht, dass etwas nicht gleichermaßen aufgefasst, d. h. definiert wird („Ich habe X gehört, nicht Y“). Der Zweck dieses rhetorischen Mittels ist, die Argumente des Gegners zu entkräften, indem sie nicht als solche anerkannt werden.

Es ist auffällig, dass die Materialbasis lediglich einen einzigen Beleg für die ursprüngliche Bedeutung von *entendre*, ‘etwas mit den Ohren vernehmen’ vorzuweisen hat. Ebenso interessant ist die Feststellung, dass die häufigste Verwendung von *entendre* (mit 10 von 29 Okkurrenzen) in der Bedeutung ‘etwas Gesagtes mit den Ohren vernehmen und zugleich inhaltlich verstehen’ liegt. Zum physischen Prozess der lautlichen Rezeption tritt hier zusätzlich ein kognitiver: das Umsetzen, d. h. Verarbeiten der Laute im Gehirn.

Ein anderer erwähnenswerter Aspekt ist die relativ weite Entfernung bestimmter Verwendungsweisen vom eigentlichen Sinn. Der feststehende, im Korpus drei Mal zu verzeichnende Ausdruck *bien entendu* im Sinne von ‘selbstverständlich’ hat beispielsweise keinen transparenten, semantischen Bezug mehr zur Ursprungsbedeutung und dient lediglich der Verstärkung der eigenen Aussage.

Die Bandbreite an Bedeutungen von *entendre* ist – anders als zu erwarten – nicht analog für das Sinnesverb *écouter* vorzufinden. Für *écouter*, das im Korpus meistens im Präsens (14 von insg. 17 Mal) und eher von den Gesetzesgegnern verwendet wird (10 Mal) und nur selten in negierter Form auftritt (3 Mal), lassen sich lediglich zwei Verwendungsweisen dokumentieren: ‘aufmerksam zuhören’ (10 Okkurrenzen) und ‘jdn/jds Meinung anhören’ (7 Okkurrenzen).

Écouter (*qqn/qqch*) (‘jdm/einer Sache aufmerksam zuhören’):

- (14) Bartolone : S'il vous plaît, chers collègues ! *Écoutez* les arguments de Mme la garde des sceaux. (CR, 471)

Der Gebrauch von *écouter* in dieser Bedeutung ist in den meisten Fällen (13 von 17), wie auch der Beleg (14) zeigt, als Aufforderung gedacht: Der Präsident der Sitzung bittet um Ruhe und Gehör im Hemizyklus. Verbalisiert wird diese Illokution entweder direkt durch Imperativformen (insg. fünf Okkurrenzen von *écoutez* und eine von *écoutons*) oder mittels eines performativen Verbs durch Äußerungen wie: „[J]e vous demanderai [...] d'écouter l'orateur“ (CR, 491). Es

lässt sich somit feststellen, dass erstens *écouter* im ‚zurechtweisenden‘ Sinne von ‚still sein und aufpassen‘, also nahezu in der ursprünglichen physischen Bedeutung ‚die Ohren spitzen‘ gemeint ist und dass zweitens diese Verwendungsweise ausschließlich das Verhalten der Kommunikationsteilnehmer, nicht aber die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem kontrovers diskutierten Thema an sich betrifft. Daraus folgt, dass *écouter* in diesem Fall nicht zur Unterstützung der Argumentation dient, sondern erst und nur in Verbindung mit weiteren sprachlichen Mitteln eine argumentative Funktion erfüllen kann (z. B. wenn Jacob mit der Aufforderung: „Écoutez, vous vous instruirez !“ (CR, 498), die Gesetzesbefürworter zu (unmündigen) Personen degradiert, die erst noch belehrt werden müssen).

Écouter qqn (‘jdn/jds Meinung anhören’):

- (15) Guaino : Mes chers collègues, vous qui voulez toujours réhabiliter le Parlement, cessez de l’abaisser, et *écoutez* ceux qui ne sont pas d’accord avec vous ! (CR, 485)

Auch das Beispiel (15) verdeutlicht, dass die Verwendung von *écouter* den Zweck einer Aufforderung verfolgen kann. Anders jedoch als im Beleg (14) geht es hier weniger um das physische (Zu-)Hören, sondern vielmehr um den Appell, angehört zu werden. Die argumentative Funktion besteht dabei darin, den Gesetzesverfechtern Borniertheit vorzuwerfen: „Es gibt Gegenstimmen bzw. Gegenbeispiele, die ihr ignoriert.“ Zudem entsteht ein interessanter Nebeneffekt: Die Befürworter werden gleichzeitig ‚zurechtgewiesen‘, nach der Devise „Anstatt X, lieber *écouter*“, und somit in ihrer Autorität untergraben.

5. Fazit

Im Anschluss an die quantitative und qualitative Auswertung der Materialbasis kann nun Folgendes konkludiert werden:

Besonders häufig werden im Korpus die Sinnesbereiche Sehen und Hören verwendet, in den seltensten Fällen allerdings in ihrer Ursprungsbedeutung; die anderen Sinneswahrnehmungen sind unterrepräsentiert und daher zu vernachlässigen.

Der Konzeptbereich des Sehens (57 Okkurrenzen) wird insgesamt viel häufiger von den Gesetzesbefürwortern (39 Mal) im Diskurs zum MPT versprachlicht; der Sinnesbereich des Hörens (46 Okkurrenzen) ist gleichermaßen im Sprachgebrauch der beiden sich konfrontierenden Lager vorzufinden (je 21 Okkurrenzen; die restlichen 4 Belege sind weder den Befürwortern noch den Gegnern zuzuschreiben, da sie aus Wortbeiträgen der Sitzungsleiter stammen).

Die Sinneswahrnehmung des Sehens tritt insgesamt fast genauso häufig in ihrer negativen Form (27 Belege) wie in ihrer positiven Form (30 Belege) auf; die des Hörens weist eine deutliche Ungleichgewichtung auf: 38 affirmative Formen und lediglich 8 negierte.

Betrachtet man die verschiedenen Konzeptbereiche getrennt nach den einzelnen Verben, ergibt sich ein differenzierteres Bild:

Die Befürworter verwenden *voir* weitaus häufiger als die Gegner (28 zu 12 Mal); es kommt auf beiden Seiten häufiger in der negierten Form vor (17 zu 7 Mal). Der Gebrauch von *regarder* ist fast deckungsgleich: 9 Okkurrenzen (darunter ein negierter Beleg), die den Verfechtern zuzuschreiben sind, und 6 Okkurrenzen (darunter ein negierter Beleg), die auf der Seite der Gegner zu verzeichnen sind.

Entendre tritt zahlreicher im Diskurs der Gesetzesbefürworter auf (18 [darunter 2 negierte Formen] zu 11 Mal [darunter 3 negierte Formen]). *Écouter* hingegen wird v. a. von den Gesetzesgegnern verwendet (10 von insgesamt 17 Mal; davon 3 Mal in negierter Form).

Es bestätigt sich also anhand des Verbs *voir*, dass die negierten Formen der Sinneswahrnehmung des Sehens im Sinne von 'nicht sehen/übersehen' v. a. im Sprachgebrauch der Befürworter des Gesetzesentwurfes vorzufinden sind, um den Gegnern Intoleranz vorzuwerfen. Die eingangs dargelegte Annahme, dass die negierten Formen aus dem Konzeptbereich des Hörens im Sinne von 'nicht an-/zuhören' v. a. im Sprachgebrauch der Gegner des MPT vorzufinden sind, um den Befürwortern Ignoranz vorzuwerfen, bestätigt sich jedoch nicht. Der Sinnesbereich des Hörens ist weder dem Sprachgebrauch der Befürworter noch der Gegner zuzuordnen.

Was die argumentative Funktion betrifft, so ist anzunehmen, dass die Verben *voir* und *regarder* sowie *écouter* und *entendre* aufgrund ihrer Bedeutungsvielfalt nicht unbedingt diskurspezifisch sind, d. h. an sich nicht als Alleinstellungsmerkmal des Diskurses zum MPT gelten können, da sie in allen anderen Diskursen ebenso denkbar sind. Somit entfaltet die vorliegende Analyse sicherlich auch Relevanz für den argumentativen Gebrauch der untersuchten Sinnesverben im Allgemeinen. Weitergehend zu untersuchen wäre aber, ob ihre quantitative Häufung und die charakteristische Zuordnung zu Befürwortern (*voir*) und Gegnern (*écouter*) eines Diskussionsgegenstands auch in anderen Diskursen auftreten oder ob dies tatsächlich für den vorliegenden oder zumindest einen eingrenzenden Kreis an Diskursen kennzeichnend ist. Abschließend kann zusammengefasst werden, dass die Verwendung von Verben des Sehens im vorliegenden politischen Diskurs hauptsächlich zur Sichtbarmachung von gesellschaftlichen Gegebenheiten dient. Diese werden allerdings von den bei-

den sich konfrontierenden Lagern unterschiedlich gesehen bzw. ausgelegt: Was für die Verfechter des Gesetzes offensichtlich, d. h. sichtbar ist (homosexuelle Familien als integraler Bestandteil der französischen Gesellschaft), soll im Sinne der Gegner des MPT im Verborgenen, d. h. unsichtbar bleiben. Was für die Gegner wiederum eine Offensichtlichkeit darstellt, also in das Feld der Sichtbarkeit rückt (das französische Volk ist gegen den Gesetzesentwurf), wird von den Befürwortern ignoriert, also in die Unsichtbarkeit verdrängt. Folglich werden je nach Sicht der Dinge verschiedene (Un-)Sichtbarkeiten konzipiert und verbalisiert.

Die Sichtweise der Befürworter der MPT kann – in Übereinstimmung mit dem kleinen Prinzen – schließlich wie folgt resümiert werden: Ich sehe was, was du nicht siehst, und das ist Ungerechtigkeit.

Bibliografie

Primärliteratur

Compte rendu de la 2^e séance de l'Assemblée Nationale du 29 janvier 2013, <http://www.assemblee-nationale.fr/14/cri/2012-2013/20130118.asp> [10.07.2014].

Hollande, François (2012): *Le changement, c'est maintenant*, 30/01/12, <http://www.parti-socialiste.fr/articles/les-60-engagements-pour-la-France-le-projet-de-francois-hollande> [12.07.2014].

LOI n°2013-404 du 17 mai 2013 ouvrant le mariage aux couples de personnes de même sexe, JORF n°0114 du 18 mai 2013, texte n°3, NOR: JUSC1236338L, <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000027414540&categorieLien=id> [10.07.2014].

Le Petit Robert de la langue française en ligne, <http://www.lerobert.com/le-petit-robert/offre-numerique/> [14.04.2015].

Saint-Exupéry, Antoine de (1999 [1946]): *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard.

Sekundärliteratur

Allouche, Victor (2013): *Connaître et pratiquer les actes et stratégies de discours*, Paris, L'Harmattan.

Amossy, Ruth (2013): *L'argumentation dans le discours*, Paris, Colin.

- Amossy, Ruth/Koren, Roselyne (2009): „Rhétorique et argumentation: approches croisées“, in: *Argumentation et Analyse du discours 2*, <http://aad.revues.org/index561.html> [20.10.2014].
- Bonnafous, Simone et al. (edd.) (2003): *Argumentation et discours politique*, Rennes, Presses Universitaires.
- Breton, Philippe (2006): *L'argumentation dans la communication*, Paris, La Découverte.
- Krieg-Planque, Alice (2013): *Analyser les discours institutionnels*, Paris, Colin.
- Maingueneau, Dominique (1991): *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette.
- Mazière, Francine (2005): *L'Analyse du discours*, Paris, Presses Universitaires Françaises.
- Meyer, Michel (2009): „Comment repenser le rapport de la rhétorique et de l'argumentation?“, in: *Argumentation et Analyse du discours 2*, <http://aad.revues.org/211> [10.04.2015].

VI. (Un-)Sichtbarmachung individueller Identitäten und kollektiver Diskurse

Anna Isabell Wörsdörfer

(Un-)Sichtbarkeiten in der ritterlich-höfischen Welt: Chrétien de Troyes: *Yvain* (~1180), Baculard: *Sargines* (1772), Zink: *Déodat ou la transparence* (2002)

Le monde chevaleresque peut être considéré comme l'une des sociétés primitives (au sens de Jan Assmann) dont la mémoire se fonde clairement sur les visibilités comme le montrent, par exemple, les tournois courtois, vrais spectacles médiévaux. Cet article traite de trois textes narratifs représentant les milieux chevaleresques et courtois dans lesquels les protagonistes, à un certain moment de l'action, ne sont plus visibles, deviennent ou demeurent transparents dans la mémoire communicative. À l'aide de ces exemples issus du Moyen Âge, du siècle des Lumières et des temps (post-)modernes, l'analyse se penche sur deux aspects centraux : d'une part, il s'agit de révéler comment l'individu médiéval construit son identité perdue ou inexistante dans chaque texte. D'autre part, il est question de rendre visibles les différences entre les textes et de reconstituer le développement concernant l'attitude à l'égard de la société courtoise à travers les siècles.

1. Einladung zur mittelalterlichen ‚Besichtigungstour‘

Die ritterlich-höfische Welt des Mittelalters ist per se ein auf Sichtbarkeiten und kommunikative Präsenz ausgerichteter Lebensbereich: Am fürstlichen Hofe als politischem und kulturellem Zentrum gilt es, einander zu sehen und gesehen zu werden, in aller Munde zu sein und zu bleiben, was etwa an der ausgeprägten Festpraxis erkennbar ist. So werden ritterliche Turniere zur Prachtentfaltung vor aller Augen als große Spektakel inszeniert (cf. Fleckenstein 1985; Thomasset 1991), mittels derer die höfische Gesellschaft ihre Ideale gemeinschaftsstiftend in einem sichtbaren symbolischen Akt vergegenwärtigt und im kollektiven Gedächtnis verankert: In dieser mittelalterlichen Welt herrscht die Verquickung von identitätsstiftender Reputation und visueller Präsenz bzw. Gegenwärtigkeit im kommunikativen Gedächtnis vor, welche den einzelnen nach Ansehen strebenden Ritter zu seiner Perfektionierung anspornt, indem er öffentlich Großtaten begeht und von sich reden macht.

Doch was geschieht, wenn der Prozess der ritterlichen Auszeichnung gestört ist und sich Erinnerungsbrüche ergeben, Mechanismen des Vergessens ablaufen? Was, wenn der Ritter aus dem Blickfeld des Hofes verschwindet, wenn es sich um einen unbekanntenen Ritter ohne Namen handelt oder er vor der Ge-

meinschaft ganz unsichtbar ist? Und schließlich: Was sagt der Stellenwert, der der (Un-)Sichtbarkeit beigemessen wird, über die höfische Gesellschaft selbst aus? Mit diesen Fragen beschäftigt sich der Beitrag anhand von drei Werken: *Yvain (ou Le Chevalier au lion)*, einem aus der zweiten Hälfte des 12. Jh.s stammenden *roman courtois* von Chrétien de Troyes, *Sargines*, einer sentimentalen Ritternovelle von Baculard aus dem 18. Jh., und *Déodat ou la transparence*, einem ‚Gralsroman‘ von Michel Zink aus dem Jahr 2002. Doch bevor die Lebenswege der Titelhelden im Fokus stehen, ist es zunächst nötig, den Zusammenhang zwischen (Un-)Sichtbarkeit und Erinnern/Vergessen innerhalb der höfischen Gesellschaft zu erläutern.

2. (Un-)Sichtbarkeiten und das kollektive Gedächtnis der höfischen Gesellschaft: Das Beispiel des Turniers

Mit Jan Assmann kann die höfische Gesellschaft als eine der frühen Kulturformen bezeichnet werden, die sich im Gegensatz zu Schriftkulturen primär durch Ritus und Fest organisiert (cf. Assmann 1992, 57). Folglich gründet sie die Akte ihres Erinnerns stark auf Sichtbarkeiten. Das Turnier¹ als eine solche visuelle Erinnerungsform dient – werden die assmannschen Begriffe auf dieses angewandt (cf. id., 56s.) – dem Individuum wie auch der ganzen Gemeinschaft zu Einheitsstiftung und Handlungsorientierung und besitzt drei Komponenten: poetische Form, rituelle Inszenierung und kollektive Partizipation.

Im höfischen Kontext bedeutet Einheitsstiftung ritterliche Identitätsfindung durch Integration, Renommee und Ansehen durch Bewährung. Handlungsorientierung meint die Festsetzung ritterlicher Tugenden wie Kampfesfeier und Frauendienst als Wertemaßstab. Auch in Bezug auf die drei Komponenten lässt sich der Erinnerungsakt der höfischen Gesellschaft am Beispiel des Turniers konkretisieren: Die poetische Form umfasst seine Bestandteile, den Ablauf des Kampfes (Lanzenstechen, Schwertkampf) und die konstitutiven Elemente nach dem Kräfitemessen (Siegerehrung, Mahl). Hinsichtlich der rituellen Inszenierung, die Wiederholung und Vergegenwärtigung beinhaltet, kann das Turnier als Spiel nach festen Regeln verstanden werden, die sich in regelmäßig stattfindenden symbolischen Akten äußern. Die kollektive Partizipation besteht beim Turnier in gemeinschaftlicher Zusammenkunft und persönlicher Präsenz des Einzelnen.

1 Einen Überblick über Entwicklung und Funktionen des historischen Turniers und dessen Ästhetisierung in der höfischen Epik bietet Neumeyer (1998).

Gemäß der thematischen Akzentuierung ist zu betonen, dass in allen drei Komponenten Sichtbarkeiten – wörtlich oder metaphorisch – eine große Rolle spielen. Die poetische Form wird durch den performativen Akt visualisiert, die rituelle Inszenierung basiert auf Wiedererkennung und bei der kollektiven Partizipation geht es um Ostentation, um Sehen und Gesehenwerden. Damit ist der semantische Bogen angedeutet, in dem das Begriffspaar der ‚(Un-)Sichtbarkeiten‘ verwendet wird: Dieses bezeichnet einerseits tatsächlich (in-)visible Phänomene wie physische An-/Abwesenheit und körperliche Hervorhebung/Verfremdung. Andererseits wird es aber auch übertragen im Sinne von ‚Bedeutsamkeit‘/‚Bedeutungslosigkeit‘ gebraucht, sodass Aspekte wie soziale Vor-/Nachrangigkeit, Tatendrang/Tatenlosigkeit und Sprechen/(Ver-)Schweigen ebenso darunter verstanden werden. Entsprechend fatal gestaltet sich das Unsichtbar-/Vergessenwerden für einen renommierten Ritter, wie nun an Chrétien *Yvain* aufgezeigt werden soll.

3. *Yvain* – Anerkennung durch abenteuerliche Bewährung

Beim *Chevalier au lion* handelt es sich um die Geschichte des Artusritters Yvain, der nach bestandenem Quellenabenteuer zum gefeierten Helden und Laudines Ehemann wird. Doch verliert er ihre Gunst, als er eine Rückkehrfrist verpasst, wird wahnsinnig und führt ein wildes Dasein im Wald: Für den Hof ist er unsichtbar. Nachdem Yvain einem Löwen das Leben gerettet hat, erholt er sich und macht sich unter dem Pseudonym des ‚Löwenritters‘, in einer anonymen Identität, einen neuen Namen. Nach vielen Bewährungen wird er wieder als ‚Yvain‘ erkannt, von Laudine begnadigt und in die Gesellschaft reintegriert.

Yvains Unsichtbarwerden vollzieht sich wie folgt: Nach seiner abenteuerlichen Prüfung ist der Artusritter bei Hofe ‚in aller Munde‘, bis ihn eine Botin in Laudines Namen verstößt. Es kommt zum Bruch mit der Gesellschaft:

Il voudrait avoir fui, tout seul, dans une terre si sauvage que l'on ne sût où le chercher [...]. Il quitte ses nobles compagnons, car il craint, parmi eux, de perdre la raison; ignorant tout de son état, ils le laissent partir seul: [...] Il erre tant que le voilà fort loin des tentes et des pavillons. Alors il lui monte à la tête un tel vertige que sa raison le quitte; il déchire et lacère ses vêtements, s'enfuit par les champs et par les labours [...]. Et le malheureux court à toutes jambes jusqu'à ce qu'il trouve, près d'un enclos, un valet [...]. Yvain s'approche du valet pour lui ravir le petit arc et les flèches qu'il avait à la main. Cependant il n'avait plus souvenir d'aucun de ses actes passés. À l'affût des bêtes dans la forêt, il les tue et se repait de la venaison toute crue. (Chrétien de Troyes ²1997 [1887], 110s.)

Es wird deutlich, dass Yvain durch einige Veränderungen für die Hofgesellschaft unsichtbar wird. Einerseits findet ein Ortswechsel vom Hof an einen wilden Ort statt: Yvain entfernt sich von Zelten und Pavillons, durchstreift Wiesen und Felder und kommt im Wald an. Dass die Veränderung keine rein örtliche ist, zeigt sich andererseits am Persönlichkeitswandel: Yvain verschwindet aus der Gesellschaft und lebt fortan in einer Einöde unter Tieren. Er nähert sich in gleich dreierlei Weise seiner neuen Lebensform an, Yvain wird vom Höfling zum Wilden Mann:² Er zerreißt seine Kleidung, tauscht das höfische Gewand mit Nacktheit, er verwendet zur Nahrungsbeschaffung Pfeil und Bogen, kämpft nicht mehr mit Lanze und Schwert, sondern nutzt primitive Jagdinstrumente, und er ernährt sich von rohem Fleisch und legt die feinen Tischsitten ab: Die Animalität bricht vollends in ihm durch.

Erinnerungskulturwissenschaftlich betrachtet steht der Vorgang in Beziehung zu Gedächtnis und Visualität: Yvain selbst verliert durch den Wahnsinn³ sein Erinnerungsvermögen: Er kennt bzw. erkennt sich nicht mehr. Und ebenso wie er sich vergisst, vergisst ihn auch die Gesellschaft. Durch Yvains Verschwinden droht auch sein Andenken im kollektiven Gedächtnis zu verblasen:

Il fut trouvé endormi par deux demoiselles, suivantes d'une dame qu'elles escortaient. Vers cet homme qu'elles voient nu, l'une des trois se précipite, après avoir mis pied à terre ; mais elle l'examina longuement avant de découvrir quelque signe qui lui révélat son identité ; cependant, pour l'avoir vu si souvent, elle eût vite fait de le reconnaître, s'il eût été aussi richement vêtu qu'il l'était de coutume. Elle tarda fort à l'identifier ; toutefois, elle le contempla si longtemps qu'enfin elle avisa une cicatrice qu'il avait au visage ; or, elle en était sûre, mon seigneur Yvain en portait une semblable, elle l'avait bien souvent remarquée. Devant ce signe indiscutable, elle n'hésite plus : c'est lui. (id., 112)

Yvain hat sich bis zur Unkenntlichkeit verändert, er besitzt nichts Höfisches mehr. Einzig eine unvergängliche Narbe ist das sichtbare Zeichen seiner Identität.

Nach Betrachtung von Yvains Unsichtbarwerden stellt sich die Frage, wie der Prozess wieder rückgängig gemacht wird. Der Schlüssel ist das typisch mittelalterliche Modell der ritterlichen Bewährung: die *aventure* (cf. grundlegend Köhler ³2002 [1956], 66–89). Doch da Yvain seine frühere Identität verloren hat, führt sein Weg nur über ein Pseudonym: Er muss sich als *Chevalier au lion*

2 Zur Figur des Wilden Mannes, seiner Differenz zur zivilisierten Gesellschaft und den Erscheinungsformen seiner Wildheit/Bestialität cf. Hintz (1999).

3 Zu den Symptomen und Deutungen von Yvains Wahnsinn in mittelalterlicher Perspektive cf. Hunsaker Hawkins (1992).

einen neuen Namen machen; erst als ‚Löwenritter‘⁴ kann er von sich reden machen, wie ein Dialog mit Verwandten seines Freundes Gauvain nach Yvains Sieg über ihren Feind belegt:

Nous nous conformerons en tout point à vos ordres, mais permettez, seigneur, cette seule question : quand nous serons en sa présence, de qui donc nous louer si nous ne savons votre nom ?

– Il vous suffira, répond-il, de lui déclarer, en vous présentant devant lui : le Chevalier au lion, voilà son nom, tel qu’il nous l’a dit ; je vous prierai aussi d’ajouter de ma part qu’il me connaît parfaitement comme je le connais moi-même, bien qu’il ignore qui je suis. (Chrétien de Troyes ²1997 [1887], 144)

Yvain ist zum Löwenritter geworden. In seiner neuen Identität gelingt es ihm, erneut Anerkennung von der höfischen Gesellschaft zu erlangen, in die er am Ende wieder aufgenommen wird. Dies ist die ursprüngliche Lösung, der mittelalterliche Weg aus der Unsichtbarkeit. Wie andere höfische Figuren aus nachmittelalterlichen Werken mit dieser umgehen, soll nun zunächst am Beispiel von Sargines beleuchtet werden.

4. **Sargines – Mit sentimentaler Erziehung ins Blickfeld der höfischen Gesellschaft**

Der Titelheld stammt aus einer renommierten Ritterfamilie Frankreichs, doch will der träge Spross nicht in die Fußstapfen seiner Ahnen treten und vegetiert auf einem obskuren Landgut vor sich hin: Er ist für die höfische Welt unsichtbar. Sargines ändert seinen müßigen Lebenswandel erst, als er Sophie, die sich für Ritter begeistert, kennenlernt: Sie lehrt ihn zu reiten, kämpfen, lesen – und zu lieben. Erst durch sie und die Liebe zu ihr wird er zum idealen Ritter und beweist sich auf einem Turnier.

Zwei neue Elemente treten in der Novelle im Hinblick auf die ritterliche Welt in Erscheinung: Lehre und Erziehung auf der einen und *sensibilité* auf der anderen Seite. Beginnend mit dem ersten Aspekt lässt sich eine Ermahnungsepisode anführen, in welcher der Bezug zwischen Gedächtnis und Visualität deutlich ist. Sargines’ Vater redet seinem Sohn im Waffensaal des Schlosses ins Gewissen – in der Hoffnung, dass der Junge den Vorfahren durch Belehrung nacheifern und sich in die Familientradition einschreiben wird:

4 Zu den symbolischen Bedeutungen des Löwen und den Implikationen für Yvains neue Identität cf. Rieger (1994).

Jettez vos regards près de ces deux cottes de mailles, sur cette cuirasse ensanglantée : c'est l'armure d'un de vos braves aïeux, qui suivit Robert à la conquête du duché de Bourgogne, & qui s'élançant dans les bataillons ennemis pour sauver son maître, fut percé du coup destiné au monarque : mort glorieuse, que tout gentilhomme François doit envier ! Cette épée, dont la rouille atteste l'antiquité, est celle d'un Raoul de Sargines qui, sous Lothaire, combattit avec Geoffroi, comte d'Anjou, dans cette fameuse journée où l'empereur Othon perdit le fruit de ses conquêtes. Votre intrépide ancêtre s'ouvrit un passage jusqu'à l'aigle impériale, & la fit tomber de nos remparts pour y substituer sa bannière. (Baculard ²1773 [1772], 322)

Die Aussagen von Sargines senior betreffen das Familiengedächtnis (cf. Coenen-Huther 1994; Welzer 2001, 160–178), er nimmt eine uneingeschränkte Heroisierung der Vorfahren vor. Da es der altehrwürdigen Adelsippe nicht an illustren Familienmitgliedern mangelt, führt der Vater dem Sohn eine Ahnenreihe vor Augen, die ausnahmslos aus (Kriegs-)Helden besteht, wobei die ritzerlichen Utensilien metonymisch für deren Taten stehen. Denn an jedem im Waffensaal quasi museal ausgestellten Rüstungsgegenstand⁵ sind Erinnerungen geknüpft, welche die treuen Dienste der Familie für das Königtum und dessen Konsolidierung bezeugen. Vor allem die Kampf- und Gebrauchsspuren sind sichtbare Zeichen des tapferen Einsatzes der Vorfahren, die ihr Leben für die Monarchie aufs Spiel setzten und mitunter heroisch auf dem Schlachtfeld ließen.

Der Kontrast zwischen den ruhmreichen Urahnen und ihrem jüngsten Spross, der im Gespräch schweigt, unsichtbar bleibt, könnte größer nicht sein, weshalb ihn der alte Sargines vorwurfsvoll als ‚schwarzes Schaf‘ der Familie brandmarkt:

Et vous, quel monument devez-vous laisser ici ? [...] Non, non ... je n'ai point de fils. [...] Mon fils se seroit déjà distingué ; [...] il porteroit le nom de Sargines. [...] Tu le traineras dans l'oisiveté, tu l'éteindras dans l'oubli, dans l'avilissement, ce nom si respectable. (Baculard ²1773 [1772], 323s.)

„Ich habe keinen Sohn“ – zu diesem resignierenden Urteil gelangt der Vater aufgrund der Lethargie seines einzigen Nachkommens, er diagnostiziert dessen Unsichtbarkeit. Für ein statusorientiertes, auf visuelle Distinktion bauendes Adelsgeschlecht wie das der Sargines hat ein solcher Bruch mit der Tradition weitreichende Folgen. Die Untätigkeit des Jungen wird nicht nur zur individuellen, sondern zur die Sippe betreffenden Schmach, da die vom Vater retrospektiv

5 In Adelsfamilien des statuszentrierten Gedächtnistyps ist gar von einem ritualistischen Umgang mit Erinnerungsobjekten (Wappen, Stammbäumen) auszugehen (cf. Coenen-Huther 1994, 182–187; 205–207).

entworfenen Kontinuitätslinie keine Zukunft zu haben droht. Die Tilgung der Sargines aus dem kollektiven Gedächtnis steht dem Adelsgeschlecht bevor, sollte die ermahrende Geschichtslektion keine Wirkung zeitigen.

Auch in *Sargines* wird also wie im *Yvain* die Frage aufgeworfen, wie der Protagonist zur Sichtbarkeit gelangt. In der Novelle des 18. Jh.s, dem Zeitalter der *sensibilité* (cf. Baasner 1988) ist die Antwort in der sentimentalischen Erziehung zu finden. Es ist die traditionsbewusste Sophie, die Sargines aus seiner dunklen Existenz ins Leben ruft:

Le premier objet qui frappe & attache les regards, l'ame entiere de Sargines, c'est Sophie brodant un manteau de chevalier. La foudre n'est pas plus prompte que le trait dont fut atteint le jeune homme ; il a reçu une existence nouvelle ; c'est de ce moment, qu'il a commencé de vivre, de sentir, de penser. (Baculard ²1773 [1772], 350)

... *et de se rendre visible*, ließe sich hinzufügen. Sophies positive Wirkung kommt in Wortfeldern zum Ausdruck, die den Wandel als Zauber, Wunder und Erweckung zum bzw. zu neuem Leben beschreiben: „L'enchanteresse Sophie“ (id., 364) zieht den jungen Mann ganz in ihren Bann; die märchenhafte Umschreibung für dessen Faszination dient der wunderbaren Explikation des Wandels, des „miracle“ (id., 358), für den es offenbar keine einfache Erklärung geben kann – Sargines selbst betrachtet ‚die göttliche Sophie‘ als seine Schöpferin. Unter dieser Voraussetzung können Sargines' Erziehung zum moralisch exemplarischen Ritter (cf. Mortier 1990, 475s.) und seine Sichtbarwerdung erfolgen. Unter Anleitung seiner Mentorin gelingt es ihm, das Kämpfen zu erlernen: Sophie „l'aidoit de ses conseils, lui apprenoit [...] à se servir adroitement de la lance & de l'épée“ (Baculard ²1773 [1772], 364). Doch ist es nicht die kriegerische (Aus-)Bildung, die in den Lektionen im Zentrum steht, sondern die amouröse, die an die Entwicklung von Sargines' Lese- und Schreibfähigkeit – der aufklärerische Einfluss macht sich bemerkbar – gekoppelt ist: Mithilfe des (vermeintlich)⁶ altüberlieferten Fabliau „Force d'amour“ entwickelt der Jüngling literale und sentimentale Kompetenzen und lernt mit fortschreitendem Leseerfolg, seine Gefühle für Sophie in Worte zu fassen:

Un jour que Sophie étoit à ces paroles du jeune banneret : „c'est que vous ayme d'amour à mourir“ ; Sargines redit plusieurs fois ces mots d'une voix tremblante. Il regarde ensuite Sophie, que cette altération de ton avoit frappée ; le manuscrit lui échappe des mains, & il

6 Dawson stellt Baculars Novelle in die Tradition des *genre troubadour*, eine der Ausdrucksformen der Mittelaltermode im 18. Jh. V.a. das Fabliau habe die Merkmale (didaktische Intention, Darstellung des *bon vieux temps*, augenscheinlich mittelalterlicher Provenienz, doch vom Autor durch archaische Wendungen nur als ‚mittelalterlich‘ stilisiert) der Gattung (cf. Dawson 1976, 492–518).

tombe aux pieds de sa maîtresse, privé de connoissance. Revenu à lui, il s'écrie en versant des pleurs, & en voulant embrasser les genoux de mademoiselle d'Apremont : oui, je vous aime d'amour à mourir ; oui, j'en mourrai. (id., 387)

In empfindsamer Pose und unter Tränen gesteht der mittelalterliche Protagonist, der somit Sensibilität und Rittertum (Männlichkeit) miteinander verbindet (cf. Astbury 2006), Sophie seine Zuneigung. Die Liebe ist Sargines' Lehrmeisterin, durch die er als idealer Ritter in die Öffentlichkeit tritt und Ansehen erlangt. Eine Hinterfragung dieser Form von Sichtbarkeit findet hingegen in *Déodat*, dem letzten Beispiel, statt.

5. *Déodat* – Postmoderne Weigerung der Sichtbarwerdung

Bei *Déodat* handelt es sich um den zweitgeborenen Sohn eines nachrangigen Bastards, der den Mörder seines Bruders sucht. Am Artushof wird er, das Kind, nicht wahrgenommen: *Déodat* ist für die Gesellschaft transparent – doch nimmt er diese bei seiner Recherche sehr genau wahr und erkennt, dass sie alles andere als ideal ist: Brutalität und Ruhmsucht sind an der Tagesordnung. *Déodat* begreift am Ende, dass es gut ist, unsichtbar und vergessen zu sein, denn so bietet sich die Möglichkeit, die eigene Existenz jenseits pervertierter Werte zu entwerfen.

In Zinks Roman,⁷ in dem die Transparenz schon im Titel explizit auftaucht, nimmt die (Un-)Sichtbarkeit eine soziale Färbung an: Es sind einzig die edlen Ritter mit untadeliger Blutslinie und die hohen Damen, die bei Hofe gesehen werden, angesehen sind. Mitgliedern von niederem Rang wird (ungeachtet ihrer Leistungen) keinerlei Beachtung geschenkt. Deutlich geht diese Erkenntnis aus einem Gespräch zwischen dem Titelhelden und Lunette, Laudines (aus dem *Chevalier au lion* bekannte) Zofe, hervor, nachdem *Déodat* von ihrer Herrin abgewiesen wurde.

- Quelle réponse porterai-je à Monseigneur Yvain ? Je n'ai pu saisir ses paroles.
- Ce n'était pas à vous qu'elles étaient adressées. Elle ne vous a même pas vu. Comprenez-vous à présent ? Croyez-vous qu'elle puisse vous reconnaître un jour ? Pensez-vous habiter sa mémoire ? Yvain y est présent. Elle ne peut le tuer. Mais vous ...
- Je sais bien que je n'existe aux yeux de personne [...]. Vous, pourtant, ajouta-t-il timidement, vous m'écoutez et vous me parlez.

7 Bislang ist Zinks Roman von der Forschung nahezu unentdeckt geblieben. Neben den wissenschaftlichen Artikeln von Wodianka (2009, 2006) existieren bisher lediglich einige ausnahmslos positive Rezensionen (cf. Letellier 2002; Ollivier 2002; Seaman 2004).

– Oui, moi. Moi, si peu habituée à ce qu'on me remarque que j'ai sauvé Yvain seulement parce qu'il m'avait un jour prêté attention, et encore, pas assez pour s'en souvenir. Moi qui suis comme vous, transparente. [...] On peut mourir d'être transparent, d'être traversé par le regard des autres sans jamais le retenir. On peut mourir de n'être jamais regardé. (Zink 2002, 62s.)

Die geschilderte ständisch-soziale Misere lässt sich auch mit einem Blick auf Déodats Stammbaum – in Gegenüberstellung mit dem des Löwenritters – gut erkennen: Während Yvain der eheliche, anerkannte Sohn des Königs Urien ist, der als Spross einer royalen Familie eine lange Ahnenreihe vorweisen kann, liegen Déodats Familienverhältnisse im Dunkeln, sind unbekannt und daher für die Gesellschaft unsichtbar: Déodat und Cahus sind Geschwister und Söhne von Yvain l'Avoutre, ‚Bastard‘. Dessen Mutter, Déodats Großmutter, wurde außerehelich von einem unbekanntem Ritter schwanger, der sich nicht öffentlich zu seinem Sohn bekannte. Somit sind dessen Nachfahren adeliger, doch ungewisser Abstammung – und genau dieses Defizit macht Déodat transparent:

Il ne s'adossaient pas à cette suite des générations, à cette lignée, à ce lignage, qui donnaient à chacun autour d'eux une assurance qu'ils enviaient, le sentiment d'être à sa place au premier rang, parmi les grands, auprès du roi, non par un mérite personnel qui l'aurait distingué, mais parce qu'il se fondait dans la succession de ses aïeux et qu'il était le dernier de leur lignée. (id., 23)

Klingt in dieser Passage schon leichte Kritik an den Rittern an, die sich auf den Lorbeeren der Vorväter ausruhen, wird diese im Romanverlauf immer lauter: Zahlreiche Desillusionierungen (Vergewaltigungen, Leichenberge) lassen keinen Zweifel daran, dass die geballte Inszenierung von Tod und Vergänglichkeit eine kritische Mythenrenarration ist (cf. Wodianka 2006, 252–256), was die augenscheinlich propagierten Werte der Ritterwelt somit als scheinheilig entlarvt.⁸ Diese Kritik kulminiert, als das Rätsel um Déodats ungewisse Vergangenheit gelüftet und sein obskurer Stammbaum beleuchtet wird: König Urien war der unbekannte Ritter, der mit Déodats vermeintlicher Großmutter, eigentlich seine Mutter, den Bastard Yvain und zudem noch zwei weitere Söhne zeugte, Cahus und Déodat. Die bislang angenommenen Familienverhältnisse offenbaren sich als große Lüge, die auf einer Vertuschungsaktion Uriens basiert, eines der angesehensten Mitglieder der Hofgesellschaft.

8 Ähnlich ist auch die Kritik im italienischen Roman, *Il cavaliere inesistente* (1959) von Italo Calvino: Der Titelheld, Ritter Agilulf, ist ein Musterbeispiel an Perfektion, doch ist die Substanz hinter seiner strahlenden Rüstung inexistent/unsichtbar: Die höfischen Werte dienen lediglich als Fassade, im Kern befindet sich bloß Leere.

Am Ende wendet sich Déodat von einer solch verlogenen Gesellschaft ab. Diese ist dekadent, kann nur noch rückwärtsgewandt existieren und besitzt ein ‚totes‘ Gedächtnis, das für den Einzelnen nicht mehr anschlussfähig ist – die Identitätskonstruktion erfolgt nicht mehr auf kollektiver, sondern individueller Ebene; ein ‚lebendiges‘ Gedächtnis ist in der Zukunft im Privaten erst noch zu konstituieren (cf. Wodianka 2009, 434–443). In der Schlussepisode begegnet Déodat einem Mädchen, das ebenso unbedeutend ist wie er:

Voyez : vous êtes transparente. Comme moi. Ils croient tous qu’être transparent, c’est ne pas exister. Comme si on ne pouvait exister que dans leur regard ! [...] Je crois que c’est tout le contraire. La vraie présence est transparente. (Zink 2002, 152)

Déodat und die Namenlose brechen mit der höfischen Gesellschaft, erstreben ihre Sichtbarkeit gar nicht erst, bleiben transparent: Im letzten Satz reichen sie sich die Hände, sie können sich paradoxerweise spüren – obwohl sie ‚unsichtbar‘ sind. Und mit dieser Aktion endet auch der Roman: Mit der individuellen Abkehr von der Artus-Welt wird die Zukunft der Figuren auch für den Leser unsichtbar.

6. Acht Jahrhunderte voller ritterlich-höfischer (Un-)Sichtbarkeiten

Ein Blick auf die (Un-)Sichtbarkeiten in der mittelalterlichen Welt ermöglicht es, die verschiedenen Wege der Protagonisten hinsichtlich ihrer Identitätsfindung noch einmal zu resümieren und mit einer diachronen Sichtweise auf die jeweiligen Epocheneinflüsse der Texte die großen Entwicklungslinien in Bezug auf die Einstellung zu Gesellschaft und kollektivem Gedächtnis nachzuzeichnen: Yvains Unsichtbarkeit resultiert aus dem Wahnsinn, er wird vom berühmten Ritter zum vergessenen Wilden Mann. Er überwindet die Unsichtbarkeit, indem er sich unter dem Decknamen des Löwenritters auf Abenteuersuche begibt und sich auf herkömmlich mittelalterliche Weise bewährt, um bei Hofe reintegriert zu werden. Sargines’ Unsichtbarkeit äußert sich in seiner Lethargie, die in Kontrast zu den Ruhmestaten seiner Ahnen steht. Der Weg aus der Unsichtbarkeit heraus ist im Zeitalter von Aufklärung und *sensibilité* ein anderer als im Mittelalter: Ausbildung und Empfindsamkeit sind die Leitbegriffe, Sargines erlangt Sichtbarkeit durch sentimentale Erziehung. Déodats Unsichtbarkeit ist sozialer Natur, da er ein unbedeutender Bastardsohn ist. Eine Sichtbarwerdung findet im postmodernen Kontext nicht mehr statt, denn das Individuum löst sich von der korruptierten Gemeinschaft und ihren pervertierten Idealen. Damit aber wird deutlich: Die ritterlich-höfische Gesellschaft kann über das

kollektive Gedächtnis nur noch vor der Französischen Revolution als für den Einzelnen verbindlicher Wertemaßstab gesetzt werden. Nach 1789 ist der Bruch mit dem Alten irreversibel vollzogen – was folgt, ist eine neue Ära, in der jeder individuell seine persönlichen identitätsstiftenden Erinnerungen schaffen und seinen eigenen Weg beschreiten muss.

Bibliografie

Primärliteratur

Baculard d'Arnaud, François-Thomas-Marie de (²1773 [1772]): „Sargines, Nouvelle“, in: id.: *Les Épreuves du Sentiment*, vol. 2, Neuchâtel, Imprimerie de la Société Typographique, 317–436.

Chrétien de Troyes (²1997 [1887]): *Le chevalier au lion (Yvain)*. Roman traduit en français moderne par Claude Buridant et Jean Troitin, Paris, Champion.

Zink, Michel (2002): *Déodat ou La transparence. Un roman du Graal*, Paris, Seuil.

Sekundärliteratur

Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck.

Astbury, Katherine (2006): „Masculinity and Medievalism in the Tales of Baculard d'Arnaud“, in: Damian-Grint, Peter (ed.): *Medievalism and Manière Gothique in Enlightenment France*, Oxford, Voltaire Foundation, 37–51.

Baasner, Frank (1988): *Der Begriff der „sensibilité“ im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg, Winter.

Coenen-Huther, Josette (1994): *La mémoire familiale. Un travail de reconstruction du passé*, Paris, L'Harmattan.

Dawson, Robert L. (1976): *Baculard d'Arnaud: Life and Prose Fiction*, 2 vol., Oxford, Voltaire Foundation.

Fleckenstein, Josef (1985): „Das Turnier als höfisches Fest im hochmittelalterlichen Deutschland“, in: id. (ed.): *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 229–256.

- Hintz, Ernst Ralf (1999): „Der Wilde Mann – ein Mythos vom Andersartigen“, in: Müller, Ulrich/Wunderlich, Werner (edd.): *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, St. Gallen, UVK, 617–626.
- Hunsaker Hawkins, Anne (1992): „Yvain’s madness“, in: *Philological Quarterly* 71, 377–397.
- Köhler, Erich (³2002 [1956]): *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen, Niemeyer.
- Letellier, Sandrine (2002): „Déodat ou La transparence. Michel Zink“, in: *Magazine littéraire* 410, 58.
- Mortier, Roland (1990): „Aspects du rêve chevaleresque de La Curne de Sainte-Palaye à Madame de Staël“, in: id.: *Le cœur et la raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 469–491.
- Neumeyer, Martina (1998): *Vom Kriegshandwerk zum ritterlichen Theater. Das Turnier im mittelalterlichen Frankreich*, Bonn, Romanistischer Verlag.
- Ollivier, Eric (2002): „Michel Zink. La geste du vagabond“, in: *Le Figaro*, 20.06.2002, o. S.
- Rieger, Dietmar (1994): „Il est a moi et je a lui. Yvains Löwe – ein Zeichen und seine Deutung“, in: Ertzdorff, Xenia von (ed.): *Die Romane vom Ritter mit dem Löwen*, Amsterdam, Rodopi, 244–285.
- Seaman, Gerald (2004): „Michel Zink. Déodat ou La transparence. Un roman du Graal“, in: *The French Review* 77, 1022s.
- Thomasset, Claude (1991): „La chevalerie et l’ostentation dans l’évocation de la fête“, in: Altenburg, Jörg/Jarnut, Jörg/Steinhoff, Hans-Otto (edd.): *Feste und Feiern im Mittelalter. Paderborner Symposion des Mediävistenverbandes*, Sigmaringen, Thorbecke, 181–192.
- Welzer, Harald (2001): „Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch“, in: id. (ed.): *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg, Hamburger Edition, 160–178.
- Wodianka, Stephanie (2006): „Mythos und memento mori: Zum Zusammenspiel zweier alter Erinnerungsformen“, in: Wodianka, Stephanie/Rieger, Dietmar (edd.): *Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*, Berlin, De Gruyter, 247–263.
- Wodianka, Stephanie (2009): *Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifität der Mittelalterkonjunktur*, Berlin, De Gruyter.

Burglinde Hagert

Zwischen Zugehörigkeit und Abgrenzung: Jüdisch-italienische Männlichkeiten im frühen Novecento

La relazione tra minoranza ebraica e maggioranza non-ebraica si configura come piena di tensioni nella letteratura primo-novecentesca di scrittori italiani ebrei o percepiti come tali. ‚Visibilità‘ e ‚non-visibilità‘ sono due immagini ideali per figurarci la situazione degli italiani ebrei dell’epoca: nella loro letteratura un desiderio di visibilità così come quello di non-visibilità sono infatti chiaramente riconoscibili. Si tratta di un doppio desiderio: da un lato desiderio di appartenere alla maggioranza e di essere da essa riconosciuti; dall’altro desiderio di differenziarsi mantenendo una particolarità ebraica, qualunque essa sia. Suddetto doppio desiderio diviene tangibile – così la tesi del mio contributo – considerando le concezioni di ‚mascolinità ebraica‘ che vorrei analizzare in maniera dettagliata nei romanzi *Shylock senza maschera* (1924) di Graziadio Foà e *Jom Hakkippurim* (1926) di Giuseppe Morpurgo.

1. Jüdische Männlichkeit in der Krise

[I]n deed, when we examine the Jewish self-representations of masculinity at the turn of the century, the problem of self-questioning of masculinity seems always to be present,

bemerkt Sander L. Gilman (1993, 196) mit Blick auf die deutschsprachige Literatur um die Wende zum 20. Jh. und deutet an, dass sich ‚jüdische Männlichkeit‘¹ um 1900 im Wandel, gar in einer Krise befindet. Diese rührt zum einen aus dem Aufeinandertreffen eines traditionellen jüdischen Männlichkeitsideals, das David Boyarin mit dem Begriff *edelkayt* umschreibt, und einem ‚harten‘, soldatischen Ideal her, das der Mitte der nichtjüdischen bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft entspringt. Zum anderen ist sie durch eine negative Stereotypisierung jüdischer Männer hervorgerufen, deren Kern die Zuschreibung von ‚Unmänn-

1 ‚Männlichkeit‘ versteht Gilman nicht als statische oder natürliche Gegebenheit, sondern als Resultat historischer und gesellschaftlicher Wandlungs- und Normierungsprozesse. Zum Konstruktionscharakter sowie zur Krise von ‚Männlichkeit‘ um die Jahrhundertwende siehe Mosse (1996, besonders 77–106).

lichkeit² ist und die eine Neukonzeptionierung ‚jüdischer Männlichkeit‘ zu erfordern scheint. Auch in Italien ist die Sichtweise auf den jüdischen Mann als ‚verweiblicht‘ weit verbreitet: „[L]’Ebreo“, erklärt Alberto Cavaglion (2005, 354),

viene a configurarsi come simbolo di una eterna passività – e questo già assai prima del ’38. Si potrebbe dire che, nell’immaginario collettivo, l’Ebreo venga ‘femminilizzato’.

2. Juden als Gegenstand der Wissenschaft

Wissenschaftliche Abhandlungen aus der Zeit um 1900 befassen sich obsessiv mit der Frage mutmaßlicher ‚Menschenrassen‘ und ihrer angeblichen physischen wie mentalen Unterschiede. Im Gegensatz zu ihrem erklärten Anspruch können sie ihre Befunde keineswegs empirisch belegen, weshalb sie, wenn sie Juden darzustellen meinen, tatsächlich kaum mehr als ihre eigenen Fantasien und Projektionen auf ein angenommenes jüdisches Kollektiv beschreiben. Von der Existenz ‚rassisch‘ verschiedener Kollektive ist man jedenfalls überzeugt, und auch wenn der Begriff der ‚Rasse‘ selbst unscharf bleibt, gehört die klare Unterscheidung von ‚ariani‘ und ‚semiti‘ zum wissenschaftlichen Standardrepertoire der Zeit. Exemplarische Vertreter dieses Diskurses sind Cesare Lombroso mit *L’antisemitismo e le scienze moderne* von 1894, Edogardo Morpurgo mit *Sulle condizioni somatiche e psichiche degli Israeliti d’Europa* von 1903 und *Psicologia e psicopatologia degli Ebrei* (1905); beispielhaft sind weiterhin Paolo Mantegazzas 1885 publizierte Artikel zu mutmaßlichen Eigenheiten der Juden und zum Antisemitismus sowie Guglielmo Ferreros Reisebericht *L’Europa giovane: Studi e viaggi nei paesi del Nord*, 1903, dessen vierter Teil mit dem suggestiven Titel „La lotta tra due razze e di due ideali. L’Antisemitismo“ sich ebenfalls mit angenommenen Besonderheiten der jüdischen Bevölkerung und dem Antisemitismus befasst.

Gemeinsam ist diesen Texten, dass sie Juden als anders, fremdartig und erklärungsbedürftig porträtieren. Diesen Eindruck erwecken sie bereits dadurch, dass sie die Bezeichnungen ‚ebreo‘ (auch ‚semita‘ oder ‚israelita‘) und ‚italiano‘ (gelegentlich synonym zu ‚ariano‘ oder ‚cristiano‘ gebraucht) konsequent in Opposition zueinander verwenden. Nationale italienische und jüdische Zugehörigkeit erscheinen durch einen solchen Gebrauch der Begriffe als Gegensät-

2 Keinesfalls ein Einzelfall, aber für seine Drastik und Abschätzigkeit in der Kopplung von Jüdischsein und Weiblichkeit berüchtigt, ist Otto Weinigers *Geschlecht und Charakter* von 1903.

ze.³ Insofern es in erster Instanz angenommene Merkmale der Juden sind, die in solchen ‚rassetheoretischen‘ Schriften zusammengetragen werden (Jüdinnen werden in der Literatur weit weniger thematisiert), erscheinen sie in den Forschungstexten als markiert gegenüber einer vermeintlichen nichtjüdischen Normalität und interessanterweise macht es in der Regel keinen Unterschied, ob der jeweilige Verfasser sich selbst als jüdisch identifiziert oder nicht.⁴

Ein zentrales Verfahren der Konstruktion jüdischer Andersheit in der wissenschaftlichen Literatur ist die Markierung der Juden als krank, wobei ihnen v. a. eine Neigung zu mentalen Krankheiten und besonders zur Nervosität nachgesagt wird.⁵ Die Nervosität gilt ihrerseits nicht nur als moderne, sondern auch als ‚weibliche‘ Krankheit. Monika Rütters erläutert diese Verknüpfung sehr anschaulich:

Der fromme, vergeistigte Jude galt nun als unmännlich, ja ‚weibisch‘. [...] Die ‚arische‘ Rassenkunde und ein Teil der zeitgenössischen Medizin schrieb den männlichen Juden die schlechten ‚weiblichen‘ Eigenschaften der Unstetigkeit und Schwäche zu, die Unehrllichkeit, die Simulation, Irrationalität, Kraftlosigkeit, Erschöpfung und Nervosität mit sich brachten. [...] Bestimmte körperliche Merkmale des ‚häßlichen‘, unmännlichen Juden gingen damit einher: ungesunde Blässe, eine schwächliche Konstitution, Plattfü-

-
- 3 Die genannten stellen lediglich eine Auswahl der vielen Arbeiten dar, die seit Mitte des 19. Jh.s erscheinen und angebliche Besonderheiten der jüdischen im Vergleich zur nichtjüdischen Bevölkerung auflisten, die weit über die Religionszugehörigkeit hinausgehen. Der italienischsprachige Diskurs um angebliche jüdische Sondereigenschaften ist im europäischen Vergleich im Übrigen keine Ausnahme, sondern die Unterscheidung in eine jüdische und eine nationale Identität, die den Eindruck jüdischer Fremdheit erzeugt, ist auch in anderen europäischen Ländern gängig.
- 4 Auch folgende Beobachtung Gilmans gilt gleichermaßen für die italienische Literatur: „Among the Jewish and non-Jewish writers there is no question that representations of Jewish men are immediately and always identifiable. [...] In this German fantasy of difference, whether positive or negative, the Jewish male body is indelibly marked and is therefore always recognizable. And it seems to make little difference whether the authors employing these stereotypes are male or female, Jewish or non-Jewish“ (Gilman 1993, 195).
- 5 Charakterisierungen von Juden als nervös oder neurasthenisch finden sich zuhauf bei Morpurgo (1903 und 1905); Ferrero schreibt über einen mutmaßlichen „carattere nazionale degli ebrei“, der durch „nevrosi ebraica“ gekennzeichnet ist (Ferrero 1903, 358 und 385), und auch Momigliano attestiert den Juden Nervosität, die er in seinen Artikeln von 1898 und 1901 allerdings zur Folge sozialer (Miss-)Verhältnisse erklärt. Wie Kaiser (2003) überzeugend nachzeichnet, scheint die Überzeugung, Juden neigten zur Nervosität und gar zur Hysterie, im Arbeitsumfeld des Nervenarztes Jean Martin Charcot an der Pariser Salpêtrière entstanden zu sein.

ße und Hakennase. ‚Weibische‘ Männer wie die Juden besaßen eine besondere Neigung zu ‚weiblichen‘ Krankheiten: Freuds Lehrer Jean-Martin Charcot bescheinigte der ‚jüdischen Rasse‘ eine besondere Anlage zur Hysterie. (Rüthers 1998, 325)

Über das Tertium Comparationis der Nervosität konnte die Assoziation von jüdischen Männern mit Weiblichkeit nicht nur aus einem traditionellen jüdischen Männlichkeitsideal abgeleitet werden, in dem Gelehrsamkeit, aber auch Emotionalität gegenüber körperlicher Stärke und Härte favorisiert wurden, sondern scheinbar auch medizinisch, d. h. wissenschaftlich belegt werden.

Eine solche medizinische Einschätzung hatte in einer Zeit, in der die Naturwissenschaften eine beispielhafte Aufwertung erfuhren, erhebliches Gewicht. Schlüssig erscheint darum Klaus Hödls Beobachtung, dass die spezifische „Entwicklung der Judenfeindlichkeit nicht zuletzt als Folge des Wissenschaftsprozesses“ und damit auch als „Ergebnis einer unkritischen Wissenschaftsgläubigkeit“ zu verstehen sei (Hödl 1997, 49).

3. Männlichkeiten in der ‚jüdischen Literatur‘

Vor dem Hintergrund des umrissenen wissenschaftlichen Diskurses sollen auf den folgenden Seiten exemplarisch zwei Romane erörtert werden, die zeigen, wie die Problematisierung ‚jüdischer Männlichkeit‘ auch in die fiktionale Literatur jüdischer oder als jüdisch rezipierter Autoren⁶ des Untersuchungszeitraumes eingegangen ist.

Besonders prägnant zeigt sich das Ringen um ‚Männlichkeit‘, wenn die Figuren diesbezüglich einen Wandel durchlaufen. Eine solche Figur ist der Protagonist eines Romans aus dem Jahr 1924 mit dem reißerischen Titel *Shylock senza*

6 Eine der wenigen Autorinnen, die sich literarisch mit der Situation jüdischer Italiener/innen im postemanzipierten Italien auseinandersetzt, ist Betta Isas. Ihr Roman *Il Signore è nostro Dio* von 1926 rückt bezeichnenderweise keine männliche Figur in den Mittelpunkt der Erzählung. Der Formulierung ‚jüdisch oder als jüdisch rezipiert‘ bediene ich mich, weil nicht von allen Autor/inn/en bekannt ist, ob sie sich selbst als jüdisch verstanden oder ob ihre Einordnung eine Fremdzuschreibung (möglicherweise auf der Basis ihres Familiennamens oder aufgrund der in ihren Werken dargestellten Gegenstände) darstellt. Ähnlich problematisch ist der Begriff ‚jüdische Literatur‘, weil er – in den Worten Giorgio Romanos – „su elementi estremamente soggettivi e opinabili“ basiert; ich möchte mich darum seiner Bemerkung, dass „l’unico elemento sicuro che possiamo adottare come criterio di scelta è quello dell’argomento: la tematica ebraica nelle opere di scrittori ebrei“ (Romano 1967, 186) mit der Einschränkung anschließen, dass auch die Entscheidung darüber, wer als ‚jüdischer Autor‘ zu gelten habe, schwierig zu beantworten ist.

maschera. Die Wahl des Namens *Shylock* ist ein offensichtlicher intertextueller Bezug auf Shakespeares Stück vom *Kaufmann von Venedig*, dessen Darstellung eines Juden Graziadio Foàs Roman möglicherweise widersprechen möchte, indem er das ‚wahre Gesicht‘ der Juden enthüllt. Die jüdische Figur hinter der Maske ist Amos Sacerdote, der im Fortgang der Handlung eine Metamorphose durchläuft, in deren Verlauf er einige derjenigen Merkmale erwirbt, die in der zeitgenössischen Vorstellung einen ‚richtigen‘, einen ‚normalen‘ Mann charakterisierten.

Zu Beginn des Romans ist Amos ein unsteter, zweiflerischer Charakter, dessen hochtrabende künstlerische Ambitionen von starken Unzulänglichkeitsgefühlen gehemmt werden. Amos diagnostiziert sich selbst eine „ipersensibilità nervosa“ und erklärt seine Nervosität dem zeitgenössischen Ansatz entsprechend zum Ergebnis historischer jüdischer Verfolgungserfahrungen, die ihm als „sorta di mania di persecuzione“ gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen sind (Foà 1924, 332).

Im Laufe des Romans erlebt er nun eine Wandlung, die sich auch als ‚Vermännlichung‘ im Sinne des nichtjüdischen Idealbildes begreifen lässt. Bald vereint Amos Eigenschaften in sich, die Hillel Kieval als charakteristisch für ein neues jüdisches Männerideal beschreibt, das nun genau diejenigen „key features“ beinhaltet,

that in European culture have defined a man as manly: physical strength, martial activity and aggressiveness, and contempt for and fear of the female body. (Kieval 2000, 147)

Diese Verwandlung bedeutet für Amos die Stärkung seiner Willenskraft, die mit der Überwindung seiner Emotionalität einhergeht und sich in der Selbstver-sagung jeglicher romantischer Bedürfnisse zeigt. Amos wird zu einem „uomo puro, un giusto che resisteva a tutte le tentazioni della carne“ (Foà 1924, 345). Besonders aber wächst seine Begeisterung für Nationalismus und Krieg. Vom unsicheren Zweifler wandelt er sich zum willensstarken Kämpfer fürs Vaterland: Aus dem Schöngeist wird der Soldat.

Kernelement der neuen soldatischen Identität von Amos ist die Bejahung des Nationalismus – und zwar jeglichen Nationalismus. Nicht nur brauche jede Nation ihren eigenen Staat, sondern ihn zu wollen mache die eigentliche Qualität eines Volkes aus. Der Verzicht auf eigenen Boden und die Bejahung der Diaspora sind für Amos empörende Konzepte. Er betont darum, dass auch Juden Nationalisten seien und ihr ureigener Nationalismus nach einem jüdischen Staat verlange. Die Verwirklichung dieses Anliegens erhofft sich Amos vom Ersten Weltkrieg, den er der bekannten Wendung Marinettis ähnlich euphorisch als „incendio purificatore“ feiert (id., 367). Als Soldat im Ersten Weltkrieg

nimmt Amos gleichermaßen die Rolle des hitzigen italienischen Patrioten, der sich freiwillig meldet und sich bei einem Kamikazeflug märtyrerhaft opfert, und des jüdischen Patrioten ein, der für einen Staat Israel ficht. Wichtig für Amos ist hervorzuheben, dass auch Juden aktive, kriegerische Schöpfer sind. Den Willen zum jüdischen Staat will Amos darum nicht als Folge des Antisemitismus verstanden wissen. Im Gegenteil stellt sich für Amos, da er im Nationalismus eine grundjüdische Eigenschaft sieht, der Weltkrieg als eine Art jüdisches *Risorgimento* dar.

In zweierlei Hinsicht fungiert der Erste Weltkrieg für Amos als Vehikel der Unsichtbarmachung seiner anfänglich gefühlten Differenz: Zum einen kann er seine ‚Normalität‘ beweisen, indem er sich als jüdischer Nationalist präsentiert und damit dem antijüdischen Stereotyp der ‚Wurzellosigkeit‘ widerspricht, auf das auch im nächsten Abschnitt noch eingegangen wird. Zum anderen dient ihm der Weltkrieg als Mittel, sich als italienischer Patriot in die Gemeinschaft der Italiener hineinzukämpfen, wodurch der Krieg im Roman tatsächlich als „culmine del processo di italianizzazione degli ebrei“ (Molinari 1991, 34) erscheint.

‚Unsichtbarwerdung‘ strebt auch Giorgio Hassid, Protagonist des 1926 erschienenen Romans *Jom Hakkippurim* von Giuseppe Morpurgo, an. Der Versuch, seine Sichtbarkeit als Jude auszulöschen, scheitert jedoch grandios an der unüberwindlichen christlich-jüdischen Differenz und macht den Roman damit zu einer Warnung vor der Verleugnung jüdischer Identität.

Die gefühlte Notwendigkeit einer Nivellierung von Differenz setzt freilich voraus, dass Differenz zunächst wahrgenommen wird. Da sie im Roman besonders von den Körpern der Figuren angezeigt wird, die der zeitgenössischen Vorstellung entsprechend Auskunft über das ‚Wesen‘ erteilen, erscheint Differenz neuerlich als ‚natürlich‘. Wie in vielen Romanen sind auch hier die jüdischen Figuren durch ihre dunklen Haare und Augen sowie charakteristischen Nasen markiert, während die nichtjüdischen an ihren hellen Haaren und blauen Augen zu erkennen sind. (Amos’ katholische Gattin Rosetta ist ebenfalls eine zarte Blondine mit blauen Augen.) Auch der Verlust der jüdischen Identität, für den Giorgios Werdegang steht, wird durch einen Körper, nämlich den seiner Tochter symbolisiert, die nicht nur schwächlich, sondern außerdem blond wie ihre Mutter ist und „occhioni [...] azzurri, viola come due fiori di lillà“ (Morpurgo 1926, 285) hat. Das Fortleben der jüdischen Tradition zeigt sich umgekehrt an der Optik und der kräftigen Konstitution von Giorgios Neffen, Sohn jüdischer Eltern, der zu einer „splendida creatura dai grandi occhioni scuri, dai capelli ricci e neri e dalle carne fresche e brune“ (Morpurgo 1926, 289) heranwächst.

Giorgios Versuch der ‚Unsichtbarwerdung‘ steht die Verwandlung seines Bruders Gabriele in einen ‚neuen jüdischen Mann‘ gegenüber. Gabriele hält die Akkulturationsversuche seines Bruders für Verrat an einem Judentum, das er erhalten möchte und das er zu Beginn des Romans gemeinsam mit beider Vater Rabbi Reuben Ben Ieoshua repräsentiert. Der Rabbi ist zwar eine sympathische Figur, die allerdings vollkommen aus der Zeit gefallen ist und dem fortschreitenden Zerfall des Judentums nichts entgegenzusetzen hat. Schwer getroffen, weil er den Abfall von jüdischem Glauben und Kultur selbst in der eigenen Familie nicht verhindern konnte, gerät Gabriele in eine tiefe Krise, die er erst durch eine radikale Abkehr von seinem bisherigen Leben bewältigen kann.

Gabrieles Krisenbewältigungsstrategie ist die Alija, die Auswanderung nach Palästina. Hier gelingt ihm nicht nur eine Revitalisierung des jüdischen Glaubens, sondern auch der Neuentwurf des jüdischen Menschen, der mit Gabriele zunächst ein jüdischer Mann ist. Zu den Eigenschaften dieses ‚neuen Juden‘ gehört, dass er die Zweifel und die passive Melancholie seines Lebens in der Diaspora hinter sich lässt und zu seinem handlungsfähigen, zielstrebigem Schöpfer wird. Er verabschiedet sich von der vergeistigten Gelehrsamkeit der Galut und wird zum ‚Haluz‘, zum Pionier, der seine Aufgabe in der „conquista della terra“ (id., 282) sieht. Gabriele schildert den Zurückgebliebenen euphorisch, wie „la nostra antichissima fede s’è ravvivata e rinnovata, spogliandosi di quel rigo-rismo esteriore che nel galuth si rende necessario alle sua conservazione“ (id., 295).

Damit erklärt Gabriele den physisch starken, körperlich arbeitenden Mann zur ursprünglichen, den vergeistigten Juden der Galut hingegen zur entfremdeten Daseinsform des jüdischen Mannes und kehrt so das geistige Stärke bevorzughende Männlichkeitsideal der Diaspora gerade um.

3.1. Der ‚neue jüdische Mann‘

Ein solcher Neuentwurf ‚jüdischer Männlichkeit‘ bei Morpurgo ist keineswegs ein Einzelfall, sondern Reformvorschläge ‚jüdischer Männlichkeit‘ wurden inner- wie außerhalb Italiens sowohl in der fiktionalen Literatur formuliert als auch in wissenschaftlichen Arbeiten theoretisiert. Von großer Strahlkraft war hierfür das von dem österreichischen Arzt Max Nordau (bekannt v. a. für seine prozionistischen Vorträge und Schriften wie *Der Zionismus* aus dem Jahr 1919) propagierte Bild des ‚Muskeljuden‘, das über weite Strecken „dem in mitteleuropäischen Nationalbewegungen gängigen Männlichkeitsideal“ (Haumann 1998, 43) entspricht und auch als Gegenwehr gegen die oben umrissene antisemitische Vorstellung des ‚weibischen Juden‘ verstanden werden kann.

Neben der körperlichen Kraft ist es gerade die sogenannte produktive Arbeit, die den ‚Muskeljuden‘ auszeichnet. Als produktive Arbeit par excellence gilt Landarbeit, die in der kollektiven Vorstellung der Zeit sogenannter unproduktiver Arbeit gegenübergestellt wird, zu der man beispielsweise Tätigkeiten im Bankensektor oder im Handel zählte, die wiederum als ‚jüdische Domänen‘ galten. Da ‚unproduktive Arbeit‘ stark negativ konnotiert ist, soll die ‚neue jüdische Männlichkeit‘ nicht nur vom Stigma der mangelnden Virilität, sondern auch vom Ruch der ‚unproduktiven Arbeit‘ befreit sein.

Die Privilegierung bestimmter Arbeiten deutet bereits an, dass für den Neuentwurf ‚jüdischer Männlichkeit‘ dem Boden eine wachsende Bedeutung beigemessen wurde, was sich auch in der Übernahme der in Europa um 1900 fest verankerten Überzeugung zeigt, dass jedes wie auch immer definierte Volk seines eigenen nationalen Territoriums bedürfe. Während die alternative Vorstellung einer über- oder transnationalen Existenz, die das Fehlen eines solchen Nationalstaates gerade nicht als Mangel empfindet, laut Nicolas Berg in der ironischen Selbstbeschreibung als ‚Luftmenschen‘ zunächst einen positiven Ausdruck fand, büßte diese Vorstellung, nachdem sie sich von Nichtjuden und -jüdinnen zur Beschreibung des mutmaßlich Jüdischen angeeignet wurde, sukzessive ihre positiven Implikationen ein. Der Prestigeverlust des Begriffs und der Lebensweisen, die er bezeichnete, lässt sich gerade anhand jener Verwurzelungsdebatten nachvollziehen, die innerhalb der jüdischen Bevölkerung geführt wurden. Daraus resultierende Versuche, die angeblich heimatlosen Juden ‚einzuwurzeln‘, zeigen – so Berg –, wie sich das als jüdisch geltende Luftmenschentum nicht nur in den Augen von Nichtjuden und -jüdinnen zusehends in etwas Bedrohliches verwandelte.⁷

Der eigentümliche Begriff der Einwurzelung beschreibt nun treffend, was Gabriele Hassid in *Jom Hakkippurim* im Zuge seiner Auswanderung nach Palästina tut. In Briefen an seine Familie schildert er, wie er sich ganz unmittelbar mit Pflug und Spaten in den Boden der neuen jüdischen Heimat gräbt und wie es ihm so endlich gelingt, sein diasporisches Luftjudentum und alle damit verbundenen Identitätszweifel hinter sich zu lassen. Mit seiner nun ‚produktiven‘, körperlich-schöpferischen Arbeit verschwinden nicht nur seine Niedergeschlagenheit und seine Zweifel, sie führt auch eine Verwandlung seines Körpers herbei:

7 Über die Auf- und Abwertung bestimmter Arbeitstypen sowie ihre Charakterisierung als (nicht-)jüdisch schreibt Berg im Kapitel „Debatten um Produktivität“; für die Verknüpfung von Arbeit und Boden siehe Abschnitt „Verwurzelungskontroversen“ in Berg (2008, 85–152 bzw. 139–144).

Se tu mi vedessi ora! Rude, nero, robusto, sempre all'aperto, guido l'aratro, semino, falcio l'erba, potol alberi come non avessi mai fatto altro in vita mia, (Morpurgo 1926, 293)

schreibt er seiner Mutter, kurz bevor er ihr freudig verkünden kann: „Sono guarito della mia angoscia, come si guarisce d'una malattia“ (id., 294). So gelingt Gabriele, was Monika Rüthers als Ziel des politischen Zionismus der Jahrhundertwende ausgibt: „Die ‚Gartenstadt Palästina‘ sollte [...] dem ‚Luftvolk‘ einen Boden unter die Füße geben“ (Rüthers 1998, 329).

3.2. ‚Vermännlichung‘ als Anpassungsstrategie

Aus dem eben Ausgeführten wird ersichtlich, dass um die Wende zum 20. Jh. von jüdischer Seite Versuche unternommen wurden, ‚jüdische Männlichkeit‘ neu zu definieren und ein neues Bild ‚jüdischer Männlichkeit‘ zu etablieren. Die Neukonzipierung jüdischer Idealmännlichkeit, des ‚Muskeljuden‘, wie ihn Nordau nannte, bedeutete eine Annäherung an eine nichtjüdische Männlichkeitsvorstellung, zu deren Kernelementen u. a. physische Stärke, Handlungsfähigkeit, Selbstkontrolle, überschäumender Patriotismus, Kriegsbegeisterung und die tendenzielle Ablehnung alles weiblich Konnotierten zählten.

Die Schaffung⁸ des neuen jüdischen Italieners, von der auch Carlotta Ferrara degli Uberti in ihrer gleichnamigen Arbeit *Fare degli ebrei italiani* (2011) spricht, hatte dabei zwei Facetten. Zum einen diente sie als Abwehrstrategie gegen die Negativstigmatisierung des jüdischen Mannes als neurotisch und ‚unmännlich‘. Der Versuch der Etablierung eines neuen jüdischen Männerideals, des ‚Muskeljuden‘, lässt sich, so Rüthers, somit

auch als Reaktion auf die Stereotype vom ‚weibischen‘ Juden verstehen, der von der Rassenlehre außerdem als ‚entnervt‘ und ‚hysterisch‘ beschrieben wurde. Der jüdische Muskelmann sollte keine Spuren von Weib und Wahnsinn aufweisen. (Rüthers 1998, 320s.)

Zum anderen kann die Aufnahme obiger Eigenschaften in ein jüdisches Männerideal als Strategie verstanden werden, eine von Nichtjuden und -jüdinnen behauptete, aber durchaus auch von der jüdischen Bevölkerung selbst empfundene Andersartigkeit zu überwinden. Diese Überwindung wiederum stellte die Bedingung dar, um in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s Einlass in die nichtjüdischen Mehrheitsgesellschaften zu erlangen.⁹ Bereits in den Debatten im Vorfeld

8 Mit Begriffen wie Strategie, Konzeptualisierung oder Schaffung möchte ich nicht behaupten, dass diese Prozesse immer vollkommen bewusst abliefen. Ich gehe im Gegenteil davon aus, dass dies oftmals nicht der Fall war.

9 Rüthers (1998, 319) beschreibt das Phänomen mit einem Begriff von Shulamit Volkov als „Verbürgerlichung“ der Juden.

des *Risorgimento*, dessen Anhänger die jüdische Emanzipation zumeist befürworteten, wurde diese an die Erwartung einer Assimilation der jüdisch-italienischen an die Mehrheitsbevölkerung geknüpft.¹⁰

Auch wenn viele europäische Juden und Jüdinnen dieser Erwartung entsprachen, provozierte sie gleichzeitig eine große Sorge um das Fortbestehen jüdischer Traditionen und Kultur. Der Wunsch nach Unsichtbarmachung einer gefühlten Differenz um der Anerkennung als Gleiche willen bestand parallel zu dem Wunsch nach Sichtbarkeit als Juden, ohne deswegen von der gesellschaftlichen Teilhabe ausgeschlossen zu werden. Dieser doppelte Wunsch erzeugte eine Ambivalenz, die, so scheint es, im Italien um 1900 nicht aufgelöst werden konnte. Es fehlen Modelle, die eine gleichzeitige Zugehörigkeit zum jüdischen *und* zum italienischen Kollektiv erlauben. Eine solche Doppelzugehörigkeit ist im Falle der christlichen Italiener und Italienerinnen offenkundig kein Problem, da ‚italienisch‘ und ‚christlich‘, anders als ‚italienisch‘ und ‚jüdisch‘, nicht als Gegensätze empfunden wurden.

So kommt es, dass in den untersuchten literarischen Texten beide Zugehörigkeiten unversöhnt bleiben, und Figuren, die eine Verschmelzung beider anstreben, fast immer scheitern. Gabriele Hassid muss Italien verlassen, um Jude sein zu können. Seine Figur durchläuft zwar hinsichtlich ihrer ‚Männlichkeit‘ eine Anänelung an die nichtjüdische Mehrheit, kann ihr Jüdischsein aber nicht mit einem Leben in Italien übereinbringen. Sein Bruder Giorgio hingegen versucht, voll und ganz in der italienischen Gesellschaft aufzugehen, was ihm jedoch nur unter Verleugnung seiner jüdischen Zugehörigkeit erfolgsversprechend erscheint. Letztlich misslingt ihm die Verwischung der Unterschiede jedoch und er scheitert an unüberbrückbaren Differenzen, die in *Jom Hakkippurim* einmal mehr ‚rassisch‘ gedeutet werden: „Mi forza a far questo“, ruft Giorgio, als er vor den Trümmern seiner Ehe steht, „vorrei dimenticare la mia nascita e la tua: non posso! Appartengo, purtroppo, ad una razza tenacemente orgogliosa“ (Morpurgo 1926, 333). In *Shylock senza maschera* scheint Amos Sacerdote eine für ihn selbst zufriedenstellende Identität als überzeugter Jude und italienischer Patriot zu finden. Diese allerdings führt die Figur in den Tod. Das Verhältnis von jüdischer und italienischer Zugehörigkeit bleibt im Roman ungeklärt, denn es werden zumindest zwei verschiedene, einander ausschließende Utopien vorgebracht: Zum einen hängt Amos Sacerdote der Idee an, jedes Volk brauche einen eigenen Staat. Im Epilog wird diese Idee allerdings zugunsten einer anderen Vision revidiert, in der der zuvor euphorisch bejahte Nationalismus überwun-

10 Detlev Claussen spricht gar von einer „Verschränkung von Emanzipationsversprechen und Assimilationszwang“ (Claussen 1988, 10s.).

den und die Erde nicht mehr in Staaten unterteilt ist. Wie sich die Idee von den künftigen „Stati uniti d'Europa“ (Foà 1924, 367) mit der Vision einer „internazionale vera“ (id., 368) verträgt, bleibt gänzlich nebulös. Diese eigentümliche Nebeneinanderstellung einer nationalistischen und einer internationalistischen Vision ist meines Erachtens gerade ein Effekt der eingangs beschriebenen Spannung zwischen dem Wunsch nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und damit Ausdruck des „Interessenkonflikt[s] zwischen der Identifikation mit dem Universalismus („wir auch“) und der Behauptung einer partikularen Existenz („wir dagegen““ (Rossi-Doria 1998, 158), in dem sich die Juden und Jüdinnen der Postemanzipationsära sahen.

Bibliografie

Primärliteratur

- Ferrero, Guglielmo (1903): *L'Europa giovane: Studi e viaggi nei paesi del Nord*, Milano, Treves.
- Foà, Graziadio (1924): *Shylock senza maschera*, Ferrara, Taddei.
- Lombroso, Cesare (1894): *L'antisemitismo e le scienze moderne*, Torino, Roux.
- Mantegazza, Paolo (1885a): „La questione antisemitica“, in: Soria, Benjamino (ed.): *Due articoli e quattro lettere comparse nel Fanfulla della domenica*, Roma, Stabilimento tipografico dell'opinione, 5–9.
- Mantegazza, Paolo (1885b): „La razza ebrea davanti alla scienza“, in: Soria, Benjamino (ed.): *Due articoli e quattro lettere comparse nel Fanfulla della domenica*, Roma, Stabilimento tipografico dell'opinione, 11–16.
- Momigliano, Felice (1898): „Le cause sociali del nervosismo semitico“, in: *Il Vessillo Israelitico* 46, 44–46.
- Momigliano, Felice (1901): „Antisemitismo e Semitismo in Italia“, in: *Il Vessillo Israelitico* 49, 423–426.
- Morpurgo, Edgardo (1903): *Sulle condizioni somatiche e psichiche degli Israeliti d'Europa*, Modena, Biblioteca dell'idea sionista.
- Morpurgo, Edgardo (1905): „Psicologia e psicopatologia degli Ebrei“, in: *Rivista di Psicologia applicata alla Pedagogia ed alla Psicopatologia* 3, 156–175.

Sekundärliteratur

- Berg, Nicolas (2008): *Luftmenschen: Zur Geschichte einer Metapher*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Boyarin, Daniel (1997): *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, Berkely/Los Angeles, University of California Press.
- Cavaglion, Alberto (2005): „Maschilità del fascismo. In margine alla questione del razzismo spirituale“, in: Parente, Luigi/Gentile, Fabio/Grillo, Rosa Maria (edd.): *Giovanni Preziosi e la questione della razza in Italia*, Salerno, Rubinetto, 347–368.
- Clausen, Detlev (1988): „Vom Judenhass zum Antisemitismus“, in: id. (ed.): *Vom Judenhass zum Antisemitismus: Materialien einer verleugneten Geschichte*, Darmstadt, Luchterhand, 7–46.
- Ferrara degli Uberti, Carlotta (2011): *Fare gli ebrei italiani. Autorappresentazione di una minoranza (1861–1918)*, Bologna, Il Mulino.
- Gilman, Sander L. (1993): „Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt and the Modern Jewess“, in: *The German Quarterly* 66/2, 195–211.
- Haumann, Heiko (1998): „Zionismus und die Krise des jüdischen Selbstverständnisses. Tradition und im Judentum“, in: id. (ed.): *Der Traum von Israel. Die Ursprünge des modernen Zionismus*, Weinheim, Beltz Athenäum, 9–64.
- Hödl, Klaus (1997): *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle*, Wien, Picus.
- Kaiser, Céline (2003): „Ursprungszenarien der Nervositätsdebatte um 1900“, in: Kaiser, Céline/Wünsche, Marie-Luise (edd.): *Die Nervosität der Juden und andere Leiden an der Zivilisation. Konstruktionen des Kollektiven und Konzepte individueller Krankheit im psychiatrischen Diskurs um 1900*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 89–109.
- Kieval, Hillel J. (2000): „Imagining ‚Masculinity‘ in the Jewish Fin de Siècle“, in: Frankel, Jonathan (ed.): *Jews and Gender: The Challenge to Hierarchy*, Oxford u. a., Oxford University Press, 142–155.
- Molinari, Maurizio (1991): *Ebrei in Italia: un problema di identità (1870–1938)*, Firenze, Giuntina.
- Mosse, George L. (1996): *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York u. a., Oxford University Press.

- Romano, Giorgio (1967): „L'elemento ebraico in romanzi di scrittori ebrei italiani“, in: Carpi, Daniel (ed.): *Scritti in memoria di Leone Carpi: saggi sull'ebraismo italiano*. Jerusalem, Fondazione Sally Mayer, 185–207.
- Rossi-Doria, Anna (1998): „Jüdische Identität und Geschlechtsidentität im Zeitalter des Positivismus“, in: Miething, Christoph (ed.): *Judentum und Moderne in Frankreich und Italien*, Tübingen, Niemeyer, 144–155.
- Rüthers, Monika (1998): „Von der Ausgrenzung zum Nationalstolz. ‚Weibische‘ Juden und ‚Muskeljuden‘“, in: Haumann, Heiko (ed.): *Der Traum von Israel. Die Ursprünge des modernen Zionismus*, Weinheim, Beltz Athenäum, 319–329.

Marita Rainsborough

(Un-)Sichtbarkeiten. Ästhetik des Verschwindens und Geschichte des Unsichtbaren in den Romanen *O Vendedor de Passados* und *Teoria Geral do Esquecimento* von José Eduardo Agualusa

Os romances de José Eduardo Agualusa mostram uma poética de desaparecimento e esquecimento e tematizam assim, simultaneamente, a questão de uma cultura de lembrança e esquecimento em contextos coloniais e pós-coloniais. Trata-se de conhecimento e não-conhecimento que se interligam, tal como a deslocação dos seus limites e transições. Em causa estão, simultaneamente, a questão de realidade e sua percepção, a capacidade de lembrança e da constituição das memórias cultural e política em contextos de formação de identidade, tanto pessoal como nacional. Significa esta invisibilização topográfica, social e/ou cultural ao mesmo tempo uma lacuna na consciência histórica? Como se pode construir a história com base em (in-)visibilidades? Pode haver uma história do invisível?

1. Einführung

Im Roman *O Vendedor de Passados* (2004) des in Angola geborenen und heute in Brasilien lebenden Autors José Eduardo Agualusa verkauft der Antiquar und ‚Genealoge‘ Felix Ventura fingierte Biografien insbesondere an Politiker, Großgrundbesitzer, Militärs und Geschäftsleute, die dadurch ihre Lebensbedingungen in der veränderten gesellschaftlich-historischen Situation nach der Befreiung von der Kolonialherrschaft und nach dem Ende des Bürgerkrieges¹ sichern und verbessern wollen und gesellschaftlichen Aufstieg anstreben. Die neue Bourgeoisie Angolas will ihre Vergangenheit unsichtbar und/oder in einer fingierten, inszenierten Weise sichtbar machen. In Agualusas Roman *Teoria Geral do Esquecimento* (2012) steht das Verschwinden von Ludovica Fernandes Mano seit dem Vorabend der Unabhängigkeit von Angola im Jahre 1975 im Mittelpunkt des Geschehens. 28 Jahre lang lebt sie eingemauert, verborgen vor den Augen der anderen in ihrem Haus in Luanda, der Hauptstadt Angolas.

1 Der Bürgerkrieg in Angola begann nach der Unabhängigkeit von Portugal im Jahre 1975 und dauerte mit Unterbrechungen bis zum Jahre 2002. Ihm war ein von 1962 bis 1974 dauernder Unabhängigkeitskrieg vorausgegangen.

Die Romane verkörpern eine Poetik des Verschwindens und Vergessens und thematisieren damit gleichzeitig die Frage nach einer Kultur der Erinnerung bzw. des Vergessens in (post-)kolonialen Zusammenhängen. Damit geht es gleichzeitig um das Wissen bzw. Nichtwissen, das sich konstituiert, und deren Innen und Außen,² das Verschieben der Grenze bzw. Übergehen ineinander. Die Ästhetik der Leere und Abwesenheit muss dabei jeweils in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten³ und hinsichtlich ihrer zeitlichen Dimension⁴ verortet werden. Gleichzeitig ist die Frage nach der Wirklichkeit und ihrer Wahrnehmung betroffen und die nach der Erinnerungsfähigkeit und der Konstitution des kulturellen Gedächtnisses. Diese Momente hängen auch mit dem Phänomen der sozialen und kulturellen (Un-)Sichtbarkeit im Hinblick auf das Theorem der Anerkennung und dessen Bezug zur Leib- bzw. Körperlichkeit zusammen. Bedeutet das topografische, soziale und kulturelle Unsichtbarwerden von Personen, Gegenständen, Ereignissen etc. gleichzeitig eine Lücke im historischen Bewusstsein? Wie kann Geschichte sich aus (Un-)Sichtbarkeiten konstituieren? Kann es eine Geschichte des Unsichtbaren – in den Romanen Agualusas im Hinblick auf Angola – geben? Es wird die These aufgestellt, dass (Un-)Sichtbarkeit im Kontext des Zusammenhangs von Erinnerung und Identität sowohl im persönlichen wie im nationalen Bereich zu verorten ist und Geschichte mitkonstituiert. Dabei kommt es zu permanenten Grenzverschiebungen und Umschichtungen in Bezug auf das (Un-)Sichtbare.

2. Soziale und kulturelle (Un-)Sichtbarkeit

Honneth bettet das Unsichtbarmachen in eine Theorie der Anerkennung als Bestandteil seiner Konzeption von Intersubjektivität ein und betont neben der physischen Unsichtbarkeit die soziale Unsichtbarkeit, eine „Nichtexistenz in einem sozialen Sinne“ (Honneth 2003, 8). Er betont die Verletzbarkeit durch Unsichtbarsein und das Gefühl des nicht Wahrgenommenwerdens z. B. durch Unaufmerksamkeit, Ignoranz oder missachtendes ‚Hinweschauen‘, die er als

2 Ich recurriere hier auf Foucaults Raumtheorie des Wissens. Das Unsagbare und Undenkbare einer Zeit wird dem Außen zugeordnet. Beide Bereiche sind in ständiger Bewegung und Verschiebung begriffen zu denken.

3 Byung Chul Han (2007) macht in seinem Werk *Abwesen: Zur Kultur und Philosophie des Fernen Ostens* auf diesen Aspekt aufmerksam.

4 Virilios *Ästhetik des Verschwindens* betont die ‚abwesende Zeit‘ und hinsichtlich des Verschwindens und Wiederauftauchens des Wirklichen die ‚Loslösung von der Dauer‘ und damit die zeitliche Dimension des Phänomens (cf. Virilio 1986, 9, 24).

performative Akte ansieht. Unsichtbarkeit stellt eine Demütigung dar. Ähnlich ausgerichtet stellt Judith Butler (2006) in ihrer Theorie der Anrufung fest, dass wir lieber negativ angerufen werden als gar nicht, somit die Ablehnung der Unsichtbarkeit vorziehen. Im Unterschied zu Honneth ist der Akt der Anerkennung bei ihr unmittelbar mit dem Wahrnehmungsprozess verbunden, der in sich schon wertende und normierende Momente enthält und deshalb nicht als zur unmittelbaren Wahrnehmung hinzukommender Akt interpretiert werden kann. Dieser setzt aber das Sichtbarsein, das Zeigen und ggf. Zurschaustellen voraus, denn er muss der Wahrnehmung zugänglich sein bzw. zugänglich gemacht werden. Somit hängt soziale (Un-)Sichtbarkeit auch mit kultureller (Un-)Sichtbarkeit zusammen. Wahrnehmung, Gefühle und Erkenntniskategorien sind soziohistorisch geprägte Phänomene bzw. Konstrukte, die Einschätzungen und Bewertungen beinhalten, die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit implizieren und gleichzeitig mit Anerkennung verbunden sind bzw. Anerkennung vorenthalten. Butler betont darüber hinaus besonders deren mediale Seite, die mediale (Un-)Sichtbarkeit,⁵ ein Aspekt, der im Roman *O Vendedor de Passados* insbesondere in Form der Medien Denkmal und Fotografie evoziert wird. Fanons Theorie der (Un-)Sichtbarkeit rekuriert auf den wertenden Blick (cf. Fanon 1992), der mit kategorialen Zuweisungen in Bezug auf das Weiß- bzw. Schwarzsein verbunden ist und in diesem Prozess gleichzeitig Anerkennung bzw. fehlende Anerkennung und deren psychosoziale Konsequenzen in (post-)kolonialen Situationen, wie sie in den Romanen von Agualusa thematisiert werden, beinhaltet. Merleau-Ponty weist darüber hinaus in seiner Philosophie des Sichtbaren und Unsichtbaren auf die Bedeutung des Leibes in seiner Fleischlichkeit für das Wahrnehmen des (Un-)Sichtbaren hin, er spricht von einer „präreflexiven und präobjektiven Einheit meines Leibes“ (Merleau-Ponty³2004, 186) als Voraussetzung für das Empfindende und Empfindbare. Auch Butler betont von Foucault ausgehend den Aspekt der Körperlichkeit, insbesondere der körperlichen Einschreibung von Prozessen des Sehens. In den Romanen von Agualusa verbindet sich die Ästhetik des Verschwindens mit der Frage nach der Anerkennung in den hier angesprochenen Dimensionen des Psychosozialen in (post-)kolonialen Zusammenhängen, der Körperlichkeit etc., der sozialen und kulturellen (Un-)Sichtbarkeit und der Frage des Vergessens und Erinnerns in individueller wie gesellschaftlicher Hinsicht. So ist gerade bei der Protagonistin Ludovica Fernandes Mano des Romans *Teoria Geral do Esquecimento* die körperliche Einschreibung von fehlender Anerkennung bzw. Missachtung insbesondere nach

5 Für Butler (2006) geht es hierbei insbesondere um das Sichtbarwerden des Leidens von Menschen, dadurch dass es in Printmedien, Fernsehen etc. präsent ist.

ihrer Vergewaltigung von herausragender Bedeutung für die narrative Analyse ihres Unsichtbarmachens in der (post-)kolonialen Situation, hier den Genderaspekt involvierend, das vor dem Hintergrund der angesprochenen Theorien von Leiblichkeit⁶ bzw. Körperlichkeit bei Merleau-Ponty, Foucault und Butler in seinem Bezug zur Gedächtnisfrage – im Sinne eines körperlichen Gedächtnisses – deutbar wird. Im Roman *O Vendedor de Passados* exemplifizieren insbesondere die in der Folter zugefügten Brandmale der Romanfigur Ângela Lúcia⁷ die Körperbezogenheit der Erinnerung im Kontext der Frage von Anerkennung bzw. fehlender Anerkennung bis hin zur Vernichtung.

Das Sich-der-Sichtbarkeit-Entziehen kann in diesem Kontext als Schutzmaßnahme des Individuums interpretiert werden, das diesem Prozess entgehen will: Verhüllen, Sich-Zurückziehen und Verstecken sind unterschiedliche Formen dieses Vorgangs. Unsichtbarkeit bedeutet danach in bestimmten Fällen, nicht im Wahrnehmungsfeld einer anderen Person vorhanden zu sein, entsprechend einer Unsichtbarkeit im topografischen Sinne, was gleichzeitig ein Vermeiden des Bewertetwerdens darstellt. Des Weiteren kann es zu einem Versuch der Steuerung des Sichtbarwerdens – ggf. in manipulativer Weise – kommen, indem Einfluss auf die soziale Sichtbarkeit, den Prozess der Anerkennung, genommen wird, die mit einer gleichzeitigen Umbildung von Identität und Gedächtnis verbunden ist, einer ‚Manipulation des Gedächtnisses‘ (cf. Assmann 2003, 62, 65).

6 Bei Merleau-Ponty heißt es dazu: „[D]ies ist möglich, sobald man das Empfinden nicht mehr in erster Linie durch seine Zugehörigkeit zu ein und demselben ‚Bewußtsein‘ definiert, sondern es im Gegenteil als Rückkehr des Sichtbaren zu sich selbst, als fleischliches Verhaftetsein von Empfindendem und Empfundene[m], von Empfundene[m] und Empfindendem versteht“ (Merleau-Ponty 2004, 187).

7 Sie wird als Baby vor den Augen ihrer Mutter, die an den Folgen der Folter stirbt, von Mitarbeitern der Staatssicherheit im kommunistischen Angola gefoltert und von einer Tante großgezogen. Sie versteckt ihre durch Zigaretten auf Brüsten, Bauch und Rücken zugefügten Brandmale zumeist unter einem T-Shirt. Auch ihr Vater José Buchmann alias Pedro Galveia wurde gefoltert. Beide treffen sich bei Felix Ventura wieder. Ângela Lúcia tötet den in den Abwasserkanälen Luandas lebenden Folterer Edmundo Barata dos Reis, der selbst sieben Jahre im portugiesischen Konzentrationslager Tarrafal auf den Kapverden verbrachte und seine Ausbildung in Havanna, Ost-Berlin und Moskau erhielt, aber im veränderten Angola nunmehr zum ‚Störfall‘ geworden ist, als der ihren Vater im Hause Venturas angreift. Seine Leiche wird im Garten des Hauses vergraben.

3. Ästhetik des Verschwindens im Roman *Teoria Geral do Esquecimento*

In den Romanen Agualusa sind zur narrativen Inszenierung topografischer, sozialer und kultureller (Un-)Sichtbarkeit Metaphern der Unsichtbarkeit von entscheidender Bedeutung. Die Ästhetik des Verschwindens lässt sich im Allgemeinen in verschiedenen Formen ausmachen, für die Phänomene und Metaphern wie Schleier, Vorhang, Nebel, Transparenz, Opakheit, Flüchtigkeit, Geschwindigkeit stehen, die ein Halbwissen bzw. Ahnen andeuten. Demgegenüber kennt die Ästhetik des Verschwindens auch Verstecke unterschiedlicher Art wie Häuser, Schneckenhäuser, Muscheln, Kästen, Kommoden etc. Während sich Virilio (1986) hauptsächlich mit den Übergangsformen und Andeutungsformen auseinandersetzt, beschäftigt sich Bachelard (⁶2001) in seiner poetischen Raumtheorie insbesondere mit den Orten des Versteckens. Licht und Schatten bzw. Dunkelheit spielen in beiden Bereichen gleichermaßen eine zentrale Rolle. Sie dokumentieren in ihrer Beweglichkeit auch in besonderer Weise den transitorischen Charakter der beschriebenen Phänomene. Dies entspricht dem Lüften des Schleiers, dem Sich-Verziehen des Nebels, der Verringerung der Geschwindigkeit bis hin zum Stillstand, dem Übergang von der Transparenz zur Klarheit, dem Öffnen der Muschel, dem Herauskommen aus dem Schneckenhaus, dem Öffnen des Kästchens etc. Diese Prozesse sind mit dem Sich-dem-Blick-des-anderen-Aussetzen verbunden wie umgekehrt das Herunterziehen des Schleiers, das Vorziehen des Vorhangs, das Sich-ins-Schneckenhaus-Zurückziehen etc. als gegenläufige Prozeduren betrachtet werden können. Hiermit sind gleichzeitig Affekte wie das Wecken und Empfinden von Begehren, Scham, Betroffenheit, das Empfinden von Anerkennung bzw. fehlender Anerkennung verbunden. Agualusa greift in seinen Romanen auf diese Raummetaphorik zurück.

Die Protagonistin des Romans, die Portugiesin Ludovica Fernandes Mano, lebt von 1975 an, dem Jahr der Unabhängigkeit Angolas von der portugiesischen Kolonialherrschaft, 28 Jahre lang versteckt in einem Gebäude. Sie wohnt in einem Teil der vorher von ihrer Schwester Odete und deren verwitweten, kinderlosen Mann Orlando, einem im Diamantengeschäft⁸ tätigen Angolaner, gemeinsam mit ihr bewohnten Wohnung im obersten Stock eines Hauses in der Hauptstadt Luanda. Nach der Tötung eines schwarzen, jungen Einbrechers

8 In einer schwarzen Kiste findet sie Diamanten ihres Schwagers, die sie als Köder für Tauben benutzt, von deren Tötung sie zunächst hauptsächlich lebt. Das Diamantengeschäft war für die Kolonialmächte zur Schaffung von Reichtümern von großer Bedeutung. Hier wird der Diamant auf die Funktion des bloßen Überlebens reduziert.

und dem Vergraben seiner Leiche, mauert sie sich selbst mit für den Bau eines Schwimmbeckens vorgesehenen Baumaterialien ein. Ihr einziger Begleiter ist der weiße deutsche Schäferhund Fantasma, ein Albino.⁹ Ihr Versteck gleicht einem Tagebuch, die Wände sind mit Kreide beschrieben und zeigen – in einer besonderen ästhetischen Qualität – ihre Gedanken aus fast 30 Jahren isolierten Lebens. Schon seit ihrer Kindheit sucht Ludo den Schutz in Gebäuden oder unter Schirmen, da offene Plätze bei ihr Angst auslösen. Dies spricht schon aus den ersten Sätzen des Romans.

Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu. Em criança, já a atormentava um horror a espaços abertos. Sentia-se, ao sair de casa, frágil e vulnerável, como uma tartaruga a quem tivessem arrancado a carapaça. Muito pequena, seis, sete anos, recusava-se a ir para a escola sem a proteção de um guarda-chuva negro, enorme, fosse qual fosse o estado do tempo. ...] Mais tarde, melhorou. Até que aconteceu aquilo a que ela chamava *O Acidente* e passou a olhar para esse pavor primordial como uma premonição. (Aqualusa 2012, 13, Herv. i. O.)

Als Schutz vor fremden Blicken benutzt sie einen großen, schwarzen Regenschirm. Die Metapher der Schildkröte ohne Panzer drückt ihre Furcht vor freien Plätzen aus. Eine von ihr als Unfall bezeichnete Vergewaltigung, die sie als junges Mädchen erlebte, verstärkt Ludos Tendenz des Rückzugs und Versteckens vor anderen. Sie vermeidet Fenster, Türen, Gärten und Terrassen, Orte des Übergangs von Innen nach Außen bzw. umgekehrt.

Die Protagonistin entflieht in ihren Räumlichkeiten dem „ungesehenen Gesehenwerden“ (Seel 1996, 68), um den Gefahr verheißenden Blicken der anderen, die mit Bewertungen verbunden sind und Anerkennung zuweisen oder entziehen, zu entgehen und selbst die Beobachtende zu sein, wenn auch nur in eingeschränkter Weise. Schließlich wird sie von dem siebenjährigen Jungen Sabalu gefunden. Danach wird sie auch vom Journalisten Daniel Benchimel, der sich auf das Auffinden verschwundener Menschen und Gegenstände spezialisiert hat und der von Ludos Tochter,¹⁰ der klinischen Psychologin Maria

9 Der Hund kann als ein Symbol für die im Versteck nur imaginierte Sicherheit und den Ausschluss gesellschaftlicher Realität, worauf sein Name hindeutet, betrachtet werden. Gleichzeitig wird auf das Vergessen der deutschen Kolonialinteressen im Hinblick auf Angola angespielt, wie sie im Angola-Vertrag von 1898, der 1913 erneuert wurde, sichtbar werden. Hierbei geht es um Ansprüche auf Gebiete Angolas als Sicherheit für mögliche deutsche Kredite.

10 Ludo erwartet nach der Vergewaltigung ein Kind, das zur Adoption freigegeben wird. Ihr Vater schlägt und beschimpft sie wegen der Vergewaltigung, für die er sie verantwortlich macht, und redet bis zu seinem Tod nicht mehr mit ihr. Sie fühlt sich schuldig und beschämt und verlässt das Haus kaum noch.

da Piedade Lourenço, mit der Suche nach ihrer Mutter beauftragt wurde, von ihrem Nachbarn und von ihrer Tochter in ihrem Versteck aufgesucht.¹¹ Gegen Ende des Romans rückt die Aufklärung über das mit dem Kampf um die Unabhängigkeit Angolas einsetzende Verschwinden und Verstecken¹² durch das Aufdecken von Geheimnissen und Zusammenhängen und das Auftauchen versteckter, verschwundener Menschen bzw. der Klärung ihrer wahren Identität und/oder ihres Schicksals ins Zentrum des Interesses, und damit entsteht auch die Möglichkeit zu einem friedlichen Miteinander der Menschen im sich verändernden Angola.¹³

4. Zum kulturellen Gedächtnis in José Eduardo Agualusa Romanen *O Vendedor de Passados* und *Teoria Geral do Esquecimento*

Nach Assmann bildet jede Kultur eine konnektive Struktur aus, die in sozialer wie zeitlicher Hinsicht verknüpfend wirkt, dadurch dass sie „einen gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum bildet“ (Assmann 2005, 16), wobei die Momente ‚Erinnerung‘, ‚Identität‘ und ‚kulturelle Kontinuierung‘ mit ihren normativen wie narrativen Aspekten involviert sind. In diesem Kontext entwickelt er den Begriff des ‚kulturellen Gedächtnisses‘, bei dem es primär um Symbole, Ikonen und Repräsentationen wie z. B. Denkmäler und Grabmale geht. Das kulturelle Gedächtnis formt die Traditionen und die Kommunikation der Menschen in einer Gesellschaft, es führt aber auch zu „negativen Formen des Vergessens durch Auslagerung und eines Verdrängens durch Manipulation, Zensur, Vernichtung, Umschreibung und Ersetzung“ (id., 23).

Agualusa thematisiert dies in seinen Romanen immer wieder in unterschiedlicher Form. So verkauft der Protagonist seines Romans *O Vendedor de Passados* (2004), der alte Antiquar Félix Ventura, ein Albino, nach der Revolution in Angola konstruierte Vergangenheiten insbesondere an diejenigen, die in der Vergangenheit z. B. mit den Kolonialisten kooperierten, Unrechtstaten begin-

11 Die Tätigkeiten des Journalisten und der Psychologin können als Sinnbilder der Aufklärung sowohl äußerer, zeitgeschichtlicher als auch innerer, mit traumatischen Erfahrungen zusammenhängender Vorgänge gedeutet werden.

12 Selbstverständlich kann hiervon auch in Bezug auf das koloniale Angola gesprochen werden.

13 Zeichen dafür ist die Freundschaft zwischen Ludo und Sabalu, eine Beziehung wie zwischen Großmutter und Enkel, und dass Ludo sich nunmehr verstärkt im Außenraum aufhält, z. B. am Strand spazieren geht.

gen und/oder im Bürgerkrieg auf der Seite der Verlierer standen, was insbesondere dem Anstreben einer neuen Karriere im unabhängigen Angola im Wege steht. Andere wollen ihre unspektakuläre Herkunft durch würdevolle Vorfahren aufwerten, besonders beliebt sind afrikanischstämmige Vorfahren, gerne auch aus Brasilien, mit sozialem oder kulturellem Renommee. Ventura beschreibt die Zusammensetzung seines Kundenstamms mit folgenden Worten:

Procurava-o, explicou, toda uma classe, a nova burguesia. Eram empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, gerais, gente, enfim, com o futuro assegurado. Falta a essas pessoas um bom passado, ancestrais ilustres, pergaminhos. Resumindo: um nome que ressoe a nobreza e a cultura. Ele vende-lhes um passado novo em folha. Traça-lhes a árvore genealógica. Dá-lhes as fotografias dos avôs e bisavôs, cavalheiros de fina estampa, senhoras do tempo antigo. Os empresários, os ministros, gostariam de ter como tias aquelas senhoras, proseguiu, apontando os retratos nas paredes – velhas donas de panos, legítimas bessanganas –, gostariam de ter um avô com o porte ilustre de um Machado de Assis, de um Cruz e Sousa, de um Alexandre Dumas, e ele vende-lhes esse sonho singelo. (Aqualusa ¹³2014, 27)

Er recurriert bei seiner Arbeit auf ein Archiv aus Zeitungsartikeln, Fotografien und Videokassetten etc., Dokumente, die er akribisch sammelt und sowohl bei seinen Kunden als auch bei sich selbst in neue biografische Zusammenhänge einbringt. „Das Archiv ist nicht nur ein Ort, wo Dokumente aus der Vergangenheit aufbewahrt werden, sondern auch ein Ort, wo Vergangenheit konstruiert, produziert wird“ (Assmann 2003, 21).¹⁴ Die zum größten Teil aus der Sicht eines Geckos¹⁵ geschilderten Ereignisse thematisieren (Un-)Sichtbarkeit auch im Hinblick auf die Erzählsituation. Nach dessen Tod¹⁶ wird deutlich, dass der Gecko als imaginiertes Erzähler wesentliches Zeichen für die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers Ventura ist. Gegen Ende des Romans fängt Ventura an, Tage-

14 Und weiter heißt es bei Assmann (2003, 23): „Der Abfall ist für das Archiv strukturell ebenso wichtig wie das Vergessen für das Erinnern.“

15 Der Gecko ist ein verwandelter Mensch, der sich an seine menschliche Existenz erinnert und menschliche Eigenschaften beibehalten hat. Seine Verwandlung zu einem Gecko erlaubt ihm eine außergewöhnliche Beobachterposition. Er stellt keine kritische moralische Instanz dar, seine Haltung ist von Wohlwollen dem Protagonisten gegenüber getragen. Für den Protagonisten Ventura wird er, nachdem er durch ein Lachen auf ihn aufmerksam wurde, als Zuhörer bedeutsam.

16 Am Schluss des Romans findet der Protagonist den Gecko Eulálio, wie er ihn nennt, mit einem Skorpion zwischen den Zähnen tot vor seinem Bett. Auch die sechs Träume des Romans verstärken den Eindruck der Unzuverlässigkeit des Erzählers. Auf die Bedeutung der Tiermetaphorik im Roman kann hier nur verwiesen werden, so werden Kröten z. B. als Symbole für Veränderung und das Chamäleon als Symbol für

buch zu schreiben und damit eine neue, authentischere Form des Erzählens zu entwickeln. Der Gecko als ‚unsichtbarer‘ Erzähler berichtet von Figuren, die das Sichtbare konstruieren wollen, indem sie Vergangenes unsichtbar machen und Fingiertes der allgemeinen Sichtbarkeit anbieten. Dabei geht es über die individuelle Dimension hinaus gleichzeitig auch um die Konstruktion des kulturellen und des politischen Gedächtnisses¹⁷ von Angola in Bezug auf das Erinnern und Vergessen, im Hinblick auf die historischen Momente Kolonisation, antikolonialer Kampf um Unabhängigkeit und das neue postkoloniale Angola. Dies zeigt sich insbesondere an der Intention des Besitzers der Bäckereikette *União Marmimba*, seinem fingierten Vorfahren ein Reiterdenkmal mit Marmorsockel aus Bronze vor einer Schule zu setzen, die einmal dessen Namen trug, und diese Schule wieder umzubenennen – ein Prozess der manipulativen Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses. Seine Memoiren, die von Ventura geschrieben werden, sollen ihn durch eine kreative Umschreibung seiner Vergangenheit, die insbesondere sein politisches Engagement im Kampf um die Unabhängigkeit und im Aufbauprozess des Landes beinhalten, zum Helden des postkolonialen Angolas stilisieren. Im Unterschied zu diesem wünscht sich ein namenloser Mann mit operiertem Gesicht eine unauffällige Vergangenheit, die ihm Anonymität und damit eine neue Freiheit schenkt.

Der Roman erzählt von der Verdrängung des historisch Erlebten, der Manipulation von Fakten, der ‚Parteilichkeit der Erinnerung‘ (cf. id., 65) und einer kreativen Umgestaltung des Vergangenen bei der Konstruktion einer natio-

den Täuschungscharakter bzw. die Lügenhaftigkeit der Natur angesehen (cf. Agualusa ¹³2014, 152, 138). Gleichmaßen verdient die Namensgebung der Romanfiguren, die zum Teil mit der Tiermetaphorik in Zusammenhang steht, eine genauere Betrachtung im Hinblick auf die in ihnen enthaltene Symbolik.

17 Jan Assmann (⁵2005, 52) führt den Begriff erläuternd aus: „Das kulturelle Gedächtnis, im Unterschied zum kommunikativen, ist eine Sache institutionalisierter Mnemotechnik.“ Assmann unterscheidet zwischen personaler und kollektiver Identität. Letztere erläutert Assmann (⁵2005, 134) folgendermaßen: „Eine kollektive Identität ist nach unserem Verständnis reflexiv gewordene gesellschaftliche Zugehörigkeit. Kulturelle Identität ist entsprechend die reflexiv gewordene Teilhabe an bzw. das Bekenntnis zu einer Kultur.“ Das politische Gedächtnis ist mit der konkreten politischen Formierung des Staates und mit politischen Entscheidungen verbunden. Da diese für alle Bürger eines Staates verbindlich gelten und ggf. mit Gewalt durchgesetzt werden können, ist die politische Gedächtnisbildung von besonderer Bedeutung für die Lebensqualität des Einzelnen. Diese Form des Gedächtnisses ist mit der politischen Frage der Regierungslegitimität und der Stabilität politischer Ordnungen verbunden. Cf. dazu *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (Assmann ²2014).

nalen und persönlichen Identität und gleichzeitig auch von einem Gegenwärtigsein des Vergangenen trotz aller Versuche des ‚negativen Vergessens‘. Das Verdrängte taucht demnach unerwartet erneut auf und bestimmt das gegenwärtige Geschehen: Vergessen, Verdrängen und Umschreiben von Geschichte gelingen demnach nie vollständig bzw. können misslingen. Im Roman bildet sich sowohl im Hinblick auf Täter als auch auf Opfer das Fehlen einer Erinnerungskultur ab; die Frage, was nicht vergessen werden soll oder darf, bleibt ungeklärt. Vergangenheit wird dabei ‚sozialkonstruktivistisch‘ aufgefasst: „eine soziale Konstruktion, die sich aus den Sinnbedürfnissen und Bezugsrahmen der jeweiligen Gegenwart ergibt, Vergangenheit steht nicht naturwüchsig dar, sie ist eine kulturelle Schöpfung“ (Assmann ⁵2005, 47s.). Im Roman wird ein individueller Kampf um Erinnern und Vergessen in kommunikativen Prozessen deutlich, ausgehend von der Annahme eines Zusammenhangs zwischen Erinnerung und Identität (cf. Assmann 2003, 28). Die Rekonstruktion der (post-)kolonialen Erinnerung ist vom individuellen Überlebenskampf, von Macht und dem Wunsch nach Erfolg und Anerkennung geprägt, nicht primär von einem gesellschaftlichen Konsens oder Disput über das Erinnerungswürdige. Auch die Schaffung einer neuen nationalen Identität unterliegt diesen Mechanismen.

Es wird deutlich, dass Erinnerungen an vergangene Erfahrungen trotz aller Versuche, diese auszulöschen, das gegenwärtige Leben entscheidend prägen und die Art der Vergangenheitskonstruktion mitbestimmen. Vergangenheit bleibt in unterschiedlichen Formen immer präsent; auch die Träume zeigen dies. So ist Venturas Statement am Schluss des Romans, dass Martin Luther Kings Zukunftsvision „*eu tive um sonho*“ eigentlich „*eu fiz um sonho*“ (Agualusa ¹³2014, 203) heißen müsste, ein Zeichen für den Konstruktcharakter der Zukunftsvisionen im Träumerischen. Venturas Animismus, ein wichtiges Element afrikanischer Kultur, ist ein Zeichen seines Glaubens an das Potenzial und die Kraft der menschlichen Seele und des Wunsches im zeitlichen Kontinuum von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; ein Potenzial, das trotz der traumatischen Erfahrungen der Vergangenheit Träume auf ein glückliches Leben und deren Realisierungsversuche zulässt. Die – vielleicht erträumte – Reise des Protagonisten nach Brasilien, wo er seine Geliebte wiedertreffen will, bildet diese Hoffnung ab.

5. Historisches Bewusstsein – Geschichte des (Un-)Sichtbaren im Roman *O Vendedor de Passados*

(Un-)Sichtbarkeit weist durch ihre Konstruktivität deutlich soziohistorische Dimensionen auf. So kann durchaus von einer Geschichte der (Un-)Sichtbar-

keit – u. a. auch hinsichtlich der Verdrängung aufseiten der Täter und des Nicht-mitteilbaren aus Scham und Traumatisierung aufseiten der Opfer – gesprochen werden. Es gilt, die zugrunde liegenden, im historischen Wandel befindlichen Momente, die Wahrnehmung, Affekte und Erkenntnis strukturieren und formen, herauszuarbeiten und sie dadurch als *historisches Apriori* der geschichtlichen Aufarbeitung zugänglich zu machen und damit gleichzeitig ins Feld der Sichtbarkeit zu überführen. Foucaults archäologische und genealogische Methoden zielen auf das Herausarbeiten des Unsichtbaren im Diskursiven und in Machtkontexten.¹⁸ Es geht ihm dabei um das Auffinden der Wissen strukturierenden Regeln und der Machtstrategien, die gleichermaßen für die Konstituierung von Subjektivität in den jeweiligen soziohistorischen Situationen verantwortlich sind. Grundlage seiner Archäologie des Wissens ist das Archiv als Sammlung aller Aussagen einer Zeit in einem spezifischen Bereich. Die Monumente stehen zunächst für sich, bevor sie einer Elemente des Sagbaren und Sichtbaren und Zusammenhänge herausfilternden Analyse unterworfen werden, die auf der Herausarbeitung des *historischen Apriori* ausgerichtet ist, die Wissen strukturierenden Regeln und Paradigmen einer Zeit.

Der im Roman *O Vendedor de Passados* von Agualusa zu beobachtende Umgang des Protagonisten mit dem Archiv von Dokumenten steht im Gegensatz zu Foucaults Vorgehen. Ventura benutzt die einzelnen Dokumente nicht im Sinne von Monumenten zur Analyse von zugrunde liegenden und strukturierenden Elementen, sondern in kreativ-funktionaler und manipulativer Weise zum ökonomisch-sozialen Vorteil seiner Kunden und seiner selbst. Geschichte ist dem konkreten Verwertungsinteresse einzelner Individuen ausgesetzt. Auch seine genealogische Arbeit, mit der er für seine Kunden fingierte Stammbäume schafft, weist den Protagonisten des Romans Felix Ventura als einen literarisch-fiktionalen Anti-Foucault aus. Ihm geht es nicht um das Herausarbeiten von Machtstrategien und Machtformen, sondern um eine machtstrategische Ausnutzung der Daten zur individuellen Bereicherung. Agualusas Roman zeigt im Literarischen, wie archäologische und genealogische Verfahren zu einer Geschichte der Lüge dienen können, die prägenden Einfluss auf die (fiktionale) Realität haben. Die Geschichte verdeutlicht fiktional, wie die machtstrategische

18 Siehe zu Foucaults archäologischem Vorgehen insbesondere Foucault (1974, 1981) und zu seinem genealogischen Verfahren z. B. Foucault (2002). Auch der im Folgenden verwendete Archivbegriff rekurriert auf Foucault. Nach ihm ist das Archiv ein System der Formation und Transformation aller Aussagen einer Zeit, denen besondere Formationsregeln als jeweils zeitspezifische Bedingungen zugrunde liegen (cf. Foucault 1981).

Kreation von Wissen Realität schafft und somit den von Foucault konstatierten Zusammenhang von Wissen und Macht, wonach Wissen Macht konstituiert und umgekehrt. Foucault macht in seiner Philosophie deutlich, wie historisch-soziale Realitätskonstruktionen analytisch aufgearbeitet werden können. Er schafft in verschiedenen Bereichen wie z. B. hinsichtlich des Wahnsinns, der Delinquenz und des medizinischen Wissens, die einer machtstrategisch ausgerichteten Konstruktion von Wissen unterliegen, Beispiele für eine Geschichte der (Un-)Sichtbarkeit, die sichtbar gemacht wird. Im Roman *Teoria Geral do Esquecimento* ist es besonders die detektivisch arbeitende literarische Figur des Journalisten Daniel Benchimel, spezialisiert auf mysteriöse Fälle des Verschwindens, die für die aufdeckende Arbeit der Sichtbarmachung des Verschwundenen, Verborgenen und Vergessenen und die Prozesse der Verschiebung und Umschichtung des (Un-)Sichtbaren steht. In Agualusas Romanen wird somit fiktional sowohl das Unsichtbarmachen als auch das Sichtbarmachen und Sichtbarwerden thematisiert.

6. Fazit

Die Ästhetik des Verschwindens ist im Roman *Teoria Geral do Esquecimento* eng mit dem Schreiben, der Schrift und den Medien wie Buch bzw. Wand verbunden, ästhetische Spuren des Vergangenen und Erinnerungswerten bzw. Erinnerungsbaren. Im Unterschied dazu wird im Roman *O Vendedor de Passados* besonders eine fotografische, filmische und diagrammbezogene Bildlichkeit des Vergangenen evoziert, bildhafte ästhetische Spuren in collagener Zusammenstellung. Die Ästhetik des Verschwindens ist gleichzeitig eine des bildhaften Aufscheinens und der bildnerischen Täuschung. Agualusa rekurriert in seiner Literatur auf den zu beobachtenden Paradigmenwechsel hinsichtlich der Gedächtniskonzeption: Die Auffassung von Gedächtnis geht weg von der Vorstellung der dauerhaften Einschreibung hin zu einer des fortgesetzten Überschreibens (cf. Assmann 2003, 20). Gleichzeitig stellt seine Literatur den Zusammenhang von Literatur und Gedächtnis¹⁹ dar, indem sie Historisches im Fiktiven und mittels des Fiktiven erinnerbar macht, eine Literatur, die auf die Notwendigkeit einer Kultur des blinden Flecks in Angola hinweist.

In ihrer Zielperspektive führen diese Aspekte zur Idee einer *Kultur des blinden Flecks*. Das wäre eine Kultur, die prinzipiell für Ausschlüsse, Verwerfungen, Andersheiten sensibel wäre. Sie verschiebe sich nicht einem Kult des Sichtbaren, Evidenten, Glänzenden, Prangenden – nicht also dem gegenwärtigen Ästhetisierungsstrudel –, sondern dem

19 Siehe hierzu Lachmann (1990).

Verdrängten, den Leerzonen, den Zwischenräumen, der Alterität. Dem würde sie ihre Aufmerksamkeit nicht nur in ästhetischen, sondern ebenso in lebensweltlichen, sozialen, politischen Kontexten zuwenden. (Welsch 1994, 20)

Agualusa literarisches Plädoyer für die Schaffung eines angolanischen kulturellen und politischen Gedächtnisses, das der (post-)kolonialen Erfahrung im Erinnern gerecht wird und Historisches literarisch-fiktional im Rezeptionsprozess erlebbar macht, wirbt für einen reflektierten Umgang mit Geschichte, der Erinnern und Vergessen auch im Hinblick auf den Konstruktcharakter von Erinnerung und die Formen des ‚negativen Vergessens‘ bewusst macht, für eine ‚Geschichtsschreibung als Gedächtnisarbeit‘ (cf. Assmann 2003, 133). Dabei geht es insbesondere um die Aufarbeitung des bisher topografisch, sozial und kulturell (Un-)Sichtbaren und die damit verbundene Zuweisung bzw. Verweigerung von Anerkennung im Kontext der Frage nach einer persönlichen und nationalen Identität im sich verändernden Angola. Denn Erinnertes ist nicht nur durch seinen Verweischarakter in Richtung Vergangenheit gekennzeichnet, sondern prägt gleichzeitig sowohl die Gegenwart als auch die Zukunft in entscheidender Weise.

Bibliografie

- Agualusa, José Eduardo (2012): *Teoria Geral do Esquecimento*, Alfragide, Dom Quixote.
- Agualusa, José Eduardo (¹³2014): *O Vendedor de Passados*, Alfragide, Dom Quixote.
- Assmann, Aleida (2003): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck.
- Assmann, Aleida (²2014): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, Beck.
- Assmann, Jan (⁵2005): *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck.
- Bachelard, Gaston (⁶2001): *Poetik des Raumes*, Frankfurt a. M., Fischer.
- Butler, Judith (2006): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Fanon, Frantz (1985): *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1981): *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

- Foucault, Michel (2002): „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: Defert, Daniel/Ewald, François (edd.): *Dits et Ecrits II*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Han, Byung-Chul (2007): *Abwesen: Zur Kultur und Philosophie des Fernen Ostens*, Berlin, Merve.
- Honneth, Axel (2003): *(Un)Sichtbarkeit: Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Merleau-Ponty, Maurice (³2004): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, Wilhelm Fink.
- Seel, Martin (1996): *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Virilio, Paul (1986): *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin, Merve.
- Welsch, Wolfgang (1994): „Ästhet/hik: Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik“, in: Wulf, Christoph/Kamper, Dietmar/Gumbrecht, Hans Ulrich (edd.): *Ethik der Ästhetik*, Berlin, Akademie Verlag, 3–22.

Sandra Hettmann

**„¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?“
Zur (Un-)Sichtbarkeit von Männlichkeitskonstruktionen in Cristina Peri Rossis *La nave de los locos* (1984): Eine queer-feministische Relektüre**

En el discurso académico, la novela *La nave de los locos* (1984), de Cristina Peri Rossi, aparece como ejemplo paradigmático de la literatura latinoamericana del exilio. Debido a esto, muchas de las lecturas que se han realizado hacen énfasis en diversos aspectos relacionados con el exilio, así como en los efectos derivados de tal condición. En este contexto resulta llamativo que la compleja discusión sobre las construcciones de género que este texto lleva a cabo, haciendo hincapié particularmente en las (in-)visibles construcciones de masculinidad, quede en la sombra y que esta invisibilidad sea reproducida. El hilo conductor del presente artículo sigue los movimientos del protagonista, Equis, quien con su doble mirada de hombre y refugiado propone una concienciación sobre las poderosas relaciones de género en una sociedad dominada por hombres. Desde una perspectiva feminista-queer y poniendo el foco en el sueño repetitivo de Equis, en el que se enfrenta a la enigmática pregunta “¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?”, se discutirán sus pasos y los acontecimientos en el camino de solucionar el enigma.

1. Einleitung

Der im Jahr 1984 erschienene Roman *La nave de los locos* von Cristina Peri Rossi wird in der Forschung als paradigmatisches Beispiel für lateinamerikanische Exilliteratur verhandelt (cf. Cánapa 1989). Emanzipatorische Perspektiven auf Geschlecht und die Aushandlung von Vergeschlechtlichungsprozessen werden dabei allerdings oftmals nicht nur übersehen, sondern geradezu ‚verunsichtbart‘. Die in den Text eingeflochtenen Subversionen, wie z. B. Konstruktionsweisen von Geschlecht aufzuzeigen und die Vielfalt sexueller Identitäten zu thematisieren, fungieren als Parallel- und Komplementärstruktur in der Auseinandersetzung mit Exilerfahrungen. Vor dem Hintergrund der Exilthematik diskutiert der vorliegende Beitrag daher verstärkt Aspekte einer genderanalytischen Relektüre und zielt auf deren Sichtbarmachung. Der Fokus ruht hierbei

auf dem Protagonisten*¹ Equis, dessen doppelter und zugleich transpartikularer Blickwinkel als geflüchteter Mann* im Exil den Ausgangspunkt und zugleich die Ankerstelle des Romans bildet. Seine Wahrnehmungen geben entscheidende Impulse für eine queer-feministische Lesart vor. Im Kapitel „El Viaje XIX: Londres“ erscheint Equis im Traum folgende Frage als eine Art Rätsel: „¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?“ (Peri Rossi 1989, 163). Das Huldigungsrätsel kann hier als Umkehrung von Freuds Rätsel über die Weiblichkeit und seinen Fragen danach, was die Frau* wolle (cf. Freud ⁵1969, 120), gelesen werden. Equis' Ziel besteht fortan darin, das Traumrätsel zu lösen. Die Suchbewegungen und Anstrengungen, die des Rätsels Lösung fordern, sind zugleich Motor und Gegenstand seiner Reflexionen und bestimmen die Textkomposition.

Der Beitrag zielt im Folgenden darauf ab, das Netz der Wegverläufe nachzuzeichnen, welches sich auf der Suche nach der Antwort spannt. Dabei richten sich die Überlegungen an der zentralen These aus, dass Equis sich sukzessive mit Geschlechterentwürfen auseinandersetzt, dabei insbesondere Männlichkeitsanforderungen infrage stellt und sich der unsichtbaren hegemonialen Männlichkeitskonstruktion allererst bewusst wird. Folgende Fragen rahmen die These ein und bilden den Hintergrund der Reflexionen: Kann die herrschende männliche Ordnung durch Entwürfe von Geschlechtsidentitäten, die von unsichtbaren Normen abweichen, sowie durch das Spiel mit polymorphen Sexualitäten (cf. Quindeau 2014, 53) destabilisiert werden? Und wie tragen solche Destabilisierungen und Subversionen dazu bei, den leitmotivisch wiederkehrenden Rätseltraum zu entschlüsseln und schließlich zu lösen?

1 Die Schreibweise mit Sternchen* soll – ähnlich dem *„Unterstrich/gender gap“* – darauf verweisen, dass es verschiedene Identitätskonzepte, Entwürfe und Subjektivierungsweisen von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie Menschen gibt, die sich nicht in der Zweigeschlechtlichkeit wiederfinden. Gleichzeitig sollen die Norm und das soziale wirkmächtige Verhältnis des Zweigeschlechtersystems benannt werden und der Konstruktionscharakter von Geschlecht aufgezeigt werden. Das Sternchen* steht auch für das Durchkreuzen und Que(e)ren von Geschlechtervorstellungen: Die Prozesshaftigkeit geschlechtlicher Positionen wird akzentuiert. Folglich geht es um Positionierungen in diesem vermachteten Verhältnis und nicht um Essentialisierung bzw. Naturalisierung und Biologisierung von Geschlecht. Das lateinische Präfix *cis-* (‘auf dieser Seite, diesseits, binnen, innerhalb’) bildet das Antonym von *trans-* (‘über-, hinüber-, durch-, hindurch’). *Cis-* und Begriffe wie *cisgender* wurden von der Trans*Bewegung eingeführt, um Trans* nicht immer als Abweichung von der Norm zu definieren.

Eingeleitet und durchflochten von Equis' Träumen endet der Roman mit dem Traum, in welchem Equis die Antwort auf die wiederholt geträumte rätselhafte Frage einbringen kann: „[u]n sueño que se repetía dos o tres veces por semana, con la opresiva presencia del enigma sin respuesta precisa“ (Peri Rossi 1989, 189). Darauf bezugnehmend wird dieser Beitrag mit einer Interpretation der Antwort schließen. Denn das Rätsel und des Rätsels Lösung haben auf Equis' Männlichkeitsentwurf – so die erste erkenntnisleitende Annahme – eine notwendig destabilisierende Wirkung. Schließlich führt diese Destabilisierung – und dies stellt die zweite argumentative Bewegung meines Anliegens dar – zu einer Vision von emanzipatorischer Männlichkeit.

2. Männlichkeit und hegemoniale Männlichkeitskonstruktionen

Nach David Gilmore ist Männlichkeit kein natürlicher Zustand, der nur durch biologische Reifung eintritt. Sie wird in gesellschaftlichen Zusammenhängen durch Rituale und Sozialisationsprozesse konstruiert, bleibt immer neu erlernbar und variiert kulturell (cf. Gilmore 1999, 11). In ähnlicher Stoßrichtung bestimmt auch Raewyn Connell die Herstellung von Männlichkeit als kulturelle Konstruktion, die sich stets in Abgrenzung zu Weiblichkeit bewegt und konstituiert. Gleichwohl gibt es im zumeist zweigeschlechtlich überformten Geschlechterverhältnis nicht *die* Männlichkeit: Männlichkeitsentwürfe bleiben immer relational sowie kulturellen und gesellschaftlichen Dominanzverhältnissen und Abhängigkeitsdynamiken in den Geschlechterentwürfen unterworfen. Vor diesem Ausgangshintergrund hat Connell das Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ entworfen. Demnach existiert eine Binnenhierarchie innerhalb der Männlichkeitsentwürfe: Stets sticht ein Entwurf als Ideal hervor und dominiert. Hegemoniale Männlichkeit entsteht infolgedessen durch die Entsprechung von kulturellem Ideal und institutionalisierter Macht (Connell 1999, 98). Abweichende, andere Formen von Männlichkeit, z. B. homosexuelle oder queere, werden marginalisiert, stigmatisiert, abgewertet und gar beschädigt. Aufgrund der immer noch bestehenden, wirkmächtigen Hierarchie zwischen Männern* und Frauen* sowie ferner allen Trans-*, Inter-* und Cis-Geschlechtern haben dennoch alle diversen Männlichkeiten, ob hegemonial oder marginalisiert, einen Vorteil. Um diesen Dominanzzusammenhang zu fassen, führt Connell daher die „patriarchale Dividende“ ein: „Männer profitieren vom Patriarchat durch einen Zugewinn an Achtung, Prestige und Befehlsgewalt. Sie profitieren aber auch materiell“ (id., 103). In diesem geschlechterasymmetrischen Dominanzverhältnis liegt für Bourdieu *Die männliche Herrschaft* (2005, *La Domination*

masculine [1998]) begründet. Der Konvergenzpunkt von Connell und Bourdieu zeigt sich in deren Übereinkunft, dass Geschlecht eine soziale, eine gesellschaftliche Praxis ist. Diese wiederum richtet sich an gesellschaftlichen Normzusammenhängen sowie vergeschlechtlichten Rollenerwartungen aus, schreibt sich nicht zuletzt sowohl im inneren als auch äußeren Erleben des Einzelnen ein und wird so sukzessive inkorporiert. Infolgedessen wird das patriarchale Geschlechterverhältnis somatisiert (cf. id., 90).²

3. *La nave de los locos* queer-feministisch gelesen

Die einzelnen Kapitel des Romans sind in Equis' 21 Reisen – „el viaje I, II, III ...“ – eingeteilt, die autonom funktionieren und unabhängig voneinander verständlich sind. Gleichwohl werden die Reisen immer wieder unterbrochen, indem ein mittelalterliches Gobelin, *el tapiz de la creación*, der sich in der Kathedrale von Gerona befindet, beschrieben wird. Diese fragmentarischen Beschreibungen ziehen sich durch den ganzen Roman und bilden somit einen Strukturhintergrund, eine metareflexive Einfassung. Des Weiteren ist *La nave de los locos* formal gespickt von erzählerischen Sprüngen zwischen Ereignissen, Zeitebenen und Orten. Die Leser*innen sind mit vielen Zeitraffungen und Zeitdehnungen sowie Ellipsen konfrontiert. So lässt sich die Erzählstruktur als Mischform verschiedener Genres – Prosa, Poesie, Tagebucheinträge, Lieder, journalistische Elemente etc. – charakterisieren. Diese Stilmittel verdeutlichen, dass Cristina Peri Rossi möglichst viel Offenheit und Pluralität zu bewahren suchte und vermeiden wollte, den Text in sich geschlossen zu gestalten. Zahlreiche Traumepisoden verstärken diese fluktuierenden und ineinandergreifenden textuellen Strategien noch.

Aus dezidiert feministischer Warte sticht die Erzählsituation in *La nave de los locos* ins Auge. Nicht ein*e Ich-Erzähler*in, sondern ein*e auktoriale*r, heterodiegetische*r Erzähler*in behält stets den Überblick. Im Zuge dessen ermöglicht die gewählte Erzählperspektive, mit der Verkörperung des Protagonisten* durch Equis, einerseits auf die Geschlechterhegemonie des dichotomen, heteronormativen Zweigeschlechtersystems im patriarchalen Herrschaftsverhältnis zu verweisen (cf. Kantaris 1995, 61); andererseits kann sich so aber auch ein subversives Moment der Reflexion entfalten. Nuanciert wird, dass Equis sich spürbar unwohl und überfordert fühlt, wann immer er sich in der Rolle des mächtigen Männlichen wiederfindet. Als Exilant*, als aus politischen Gründen

2 Cf. zu hegemonialen Männlichkeitskonstruktionen Müller (2014, 15–17) sowie weiterführend Pohl (2004).

Geflüchteter* ist er dazu verdammt, als Außenseiter* zu leben. Als Dissident* befindet er sich, wie alle anderen Figuren auch, auf Reisen. Diese sind ungewollt und ohne bestimmtes Ziel, werden mit einer „inconclusa peregrinación“ (Peri Rossi 1989, 28) verglichen. Schon der Name Equis, im Deutschen *Iks* (so auch der Romantitel der deutschen Übersetzung), der drittletzte Buchstabe des Alphabets, verweist unweigerlich phonetisch auf die mit den Exilerfahrungen verknüpften Begleiterscheinungen wie „extranjeridad, extrañío, exilio, extranjero, ex, extrañamiento“ (cf. id., 10s.), evoziert aber auch ein Durchkreuzen von Geschlecht. Aus Equis' Doppelposition, zum einen als Stellvertreter* tradierter Hierarchien und vermachteter Geschlechterstrukturen, folglich als hegemoniales Subjekt, sowie zum anderen als Geflüchteter*, als von gesellschaftlichen Machtprivilegien ausgeschlossener Exilant*, also als ‚Objekt‘, als der Andere ergibt sich für die Analyse ambivalenter Männlichkeiten ein intersektional männlicher Blickwinkel.

Am Beispiel des Kapitels „Equis, III: El hombre es el pasado de la mujer“ lässt sich nun diese ambivalent männliche Doppelposition und das von Widersprüchen gezeichnete Verhalten von Equis veranschaulichen. Equis sitzt mit Vercingetórix im Kino. Während Julie Christie auf der Kinoleinwand erscheint und das Monster ihr im Zimmer auflauert, bereit, sie als „máquina fálica“ (id., 24) im Großformat zu vergewaltigen, kündigt Vercingetórix an: „– No la aguanto más. Me voy. Ya tuve bastante“ (id., 23). Equis hingegen befindet sich in einer Art Rauschzustand:

Solo y anhelante, escuchando su propia respiración amplificada por el resuello de la máquina excitada; solo con el temor de que sus propias fantasías aparezcan ahora en la pantalla, y dividido entre el amor a Julie Christie, el deseo de salvarla y la secreta, maligna complacencia con lo que va ocurrir, la máquina rompiendo, destructora e implacable [...] convirtiendo en hojarasca el vestido de Julie Christie, riendo cuando ella queda desnuda, indefensa [...]; la máquina que, atronadora y múltiple la aplasta contra la cama entre las luces refulgentes del rayo láser.

Todo parecía irremediamente estúpido alrededor, en la pantalla, salvo aquel acto descomunal y polimorfo, brutal como la conquista de Leda por el cisne. Todo parecía irremediamente estúpido al lado de la cosmogónica deflagración del orgasmo macho, especialmente los hombres tontos y ciegos, incapaces de oponerse a la máquina y su furor, que la habían dejado sola. (id., 23s.)

Als Equis das Kino verlässt, sieht er draußen ein Plakat, das einige Frauen* am gegenüberliegenden Gebäude befestigt haben. Auf diesem verkünden Großbuchstaben: „EL HOMBRE ES EL PASADO DE LA MUJER“ (id., 24). Der manifestartige Satz auf dem Banner vor dem Kino problematisiert den Zwischenfall im Kino. Da diese Situation sich zudem bereits am Anfang des Ro-

mans ereignet, zeichnet sich in Equis' widersprüchlicher Gefühlslage – „solo con el temor de que sus propias fantasías aparezcan ahora en la pantalla, y dividido entre el amor a Julie Christie, el deseo de salvarla y la secreta, maligna complacencia con lo que va ocurrir, la máquina rompiendo, destructora e implacable“ (id., 23) – ein Reflexionsvermögen ab und ein Potenzial zur möglichen Transformation wird sichtbar gemacht (cf. Mattalia 2003, 243). Für diese Annahme spricht, dass Equis sich in der Textpassage über die Auslieferung Julie Christies an die „máquina fálica“ und über das Verlassen, das Im-Stich-Lassen der „hombres tontos y ciegos“ bewusst wird. Vor diesem Ausgangspunkt gilt es nun zu eruieren, dass und wie tradierte Geschlechterbeziehungen und diesbezügliche Vorstellungen in *La nave de los locos* infrage gestellt und herausgefordert werden.

Im Kapitel „El viaje XII: El ángel caído“ verführt Equis in einer bewegenden und aufwühlenden Passage eine 35 Jahre ältere Frau. Kantaris kommt zu der Einschätzung, dass diese Liebesbegegnung eine ganz besondere darstelle: „the whole scene is set in the tone of the most delicate and beautiful of love scenes imaginable“ (Kantaris 1995, 65). Die gesamte, und insbesondere die an das Verführungsritual anschließende sexuelle Szene ist sehr dicht beschrieben und bestimmt von der Genauigkeit der körperlichen Details; dabei lässt die gegenseitige Anziehung zwischen Equis und der älteren Dame konventionelle sexuelle Normen und Schönheitsbilder sowie Klischees hinter sich:

Es usted una mujer bellísima [...]. Es posible que ella no haya entendido lo que dijo Equis ni le contestara nada acerca de su nombre, edad, religión, partido político, país de procedencia e impuesto de la renta [...]. Asiéndola contra sí, sin dejar de sostenerla por el talle, Equis se inclinó y hundió su mano bajo el vestido. Rozando fantásticas moles de carne blanda y tersa que parecían deshacerse – tibiamente – entre sus dedos, avanzando por nubes de algodón que al tocarlas mostraban pozos negros, como la luna, Equis llegó hasta el borde mismo del calzón. (Peri Rossi 1989, 78–83)

Indem hier auf die Körperlichkeit und Sexualität der älteren Frau* fokussiert wird, entsteht die Möglichkeit, einer heteronormativen Reduktion Widerstand zu leisten und gleichzeitig die Topografie der sexuellen Wünsche neu zu umreißen. Die Unfähigkeit, sich aufgrund der Unkenntnis der jeweils anderen Sprache zu unterhalten, führt zu einem nonverbalen Austausch, der in eine körperliche Verschmelzung mündet. Diese besondere sexuelle Vereinigung weckt Assoziationen zu Kristevas psychoanalytisch-literaturwissenschaftlichem Kon-

zept der *chora*.³ Weil die Liebesszene mit dem Changieren zwischen An- und Abwesenheit des präödipalen Subjekt-Objekt- und Raum-Zeit-Kontinuums spielt: „[r]ozando fantásticas moles de carne blanda y tersa que parecían deshacerse – tibiamente – entre sus dedos“, und somit an eine Artikulation von Triebenergien erinnert, evoziert der Liebesakt allererst die verdrängte Präsenz der *chora*: „mundo de carne, espacio materno, casa de la infancia, posesión beatífica“ (Mattalia 2003, 240). Diese hervorgebrachten Präsenz- und Erinnerungseffekte fungieren als Vehikel in der Rätseldynamik: Sie tragen zur Sichtbarmachung mannigfaltiger Begehrensformen bei und konturieren infolgedessen die Möglichkeit anderer Männlichkeitsentwürfe.

3.1. Das Erkennen patriarchaler Machtzusammenhänge

Als Equis eine neue Arbeit findet und dafür verantwortlich ist, schwangere Frauen* in einem Reisebus nach London zu begleiten, die dort heimlich sehr teure Abtreibungen vornehmen lassen, weil es in ihrem Land keine straffreie Abtreibung gibt, fängt er an, über die phallogozentrische Ordnung, folglich über patriarchale Machtzusammenhänge zu reflektieren. Plötzlich sieht er sich von allen Seiten mit dem dadurch verursachten Leiden konfrontiert. Mal sind es die schwangeren Frauen*, die ihre „Geschenke“ loswerden wollen und die Equis an die mit schwangeren Frauen* vollbeladenen Todeszüge erinnern, welche die Nazis für Abtreibungsexperimente an die Firma Boyer geschickt hatten (cf. Peri Rossi 1989, 169s.). Mal sieht er die Genitalverstümmelungen der Mädchen, auf die ihn Graciela aufmerksam macht, mal die Ehebrecherinnen*, die in Griechenland gesteinigt wurden (cf. id., 177–180). Am meisten nimmt ihn jedoch der Fall einer jungen Frau* mit. Lucía braucht dringend einen Platz im Bus nach London. Obwohl dieser schon ausgebucht ist, gibt Equis ihr die Möglichkeit, noch mitfahren zu können. Lucía nimmt seine Hilfe an, lehnt jedoch jegliche freundschaftliche Beziehung ab, es scheint, sie hat genug von Männern*:

3 Die semiotische *chora* (griechisch: leerer Raum), ein von Julia Kristeva entworfenes Konzept, wird als der dunkle Ursprung, aus dem die symbolische, gesellschaftliche Ordnung hervorgegangen ist, bezeichnet. Ihre Stabilität muss die symbolische Ordnung stets gegen diese semiotische *chora* behaupten, in der es noch keine Differenzierungen und keine Strukturen gibt (cf. Suchsland 1992, 111). Mütterlich ist die *chora* für Kristeva deswegen, weil diese bei ihr für den „körperliche[n] Ursprung“ steht und weil das kleine Kind sich und seine Umgebung, den Körper der Mutter, zunächst als „undifferenziertes Kontinuum“ empfindet, in dem es noch keine festen Strukturen zwischen Körper und Außenwelt gibt (id.).

– No. Nunca más permitiré que el azar se deslice en una gota. Pero, ¿hay algo que yo pueda impedirle? La humillación no es sólo este autobús, el viaje silencioso, la clínica con su rápida intervención. La humillación es saberse víctima del azar, otra opresión. Jamás, jamás volveré a acostarme con un hombre. A través de ellos el azar entra en nuestras vidas, sometiéndonos. Venenosa intromisión, jamás, jamás. A través de ellos la esclavitud se propaga, se difunde, nos encadena. Jamás, jamás. Equis calló. Entraban a la parte de la ciudad sin árboles, como hombres sin falo. (id., 176)

Die nachdrücklichen Wiederholungen – „Nunca más“, „Jamás, jamás“, „La humillación“, „azar“ – und die Verweise auf die Unterdrückungszusammenhänge unterstreichen hier Lucías Distanznahme eindrücklich.

Später, in einer Bar sitzend und Bier trinkend, fragt Equis sich, was Frauen* eigentlich machen, wenn sie traurig sind:

Se metió en un bar, donde no había mujeres, y pidió una cerveza. ¿Qué hacían las mujeres cuando estaban tristes? ¿A qué lugares iban? ¿Dónde ventilaban su melancolía? Había pocos lugares públicos para las mujeres: seguramente debían consumir su estado de ánimo en soledad, junto a los trastos y la máquina de lavar. (id., 177)

So führt die Suche nach der Antwort auf die textleitende Rätselfrage zwar über Umwege, jedoch unweigerlich über die Figur Lucía, die den Weg zur Lösung des Rätsels ebnet. Das Kapitel „El viaje, XXI: el enigma“ wird wieder einmal durch den Rätseltraum eingeleitet, an den sich die Begegnung mit einer armen, älteren Sexarbeiterin* in einem billigen Speiselokal anschließt. Nach einem Mittagessen verlassen diese und Equis gemeinsam das Lokal und, ihre Einladung annehmend, begleitet Equis sie noch auf ihr Zimmer. Dort gesteht er ihr seine Impotenz:

– ¿Vas a quedarte vestido? – preguntó ella, por fin, inquieta, sublevada.

Él la miró firmemente a la cara. Después habló:

– Hace mucho tiempo que no tengo una erección – declaró, con voz neutra –. Y no me importa. No voy a hablar de eso ahora ni en ningún otro momento [...]

[Ella:] – Por si te importa, te diré que encuentro en la impotencia una clase de armonía. [...] Se quitó la ropa casi con esmero, para no arrugarla. No tenía mucha y era mejor cuidarla. Quedó desnudo, con el sexo flácido entre las piernas, que no merecía ninguna observación de parte de nadie. (id., 188)

Als Equis die Sexarbeiterin* verlässt, fühlt er sich des Rätsels Lösung näher. Während er anschließend durch die Stadt schlendert, entdeckt er folgendes Schild, auf dem Großbuchstaben zu einem Vergnügungsspektakel einladen:

SENSACIONAL ESPECTÁCULO

TRES PASES CONTINUOS

PORNO-SEXY: SENSACIONALES TRAVESTIS

¿MUJERES O HOMBRES?

VÉALOS Y DECIDA USTED

MISMO. (id., 189)

Er betritt den Club, in dem er tatsächlich Lucía wiedertrifft. Ist der „Club de travestis“ die perfekte Metapher für einen heterotopischen Versuch, sich – zumindest vorübergehend – von patriarchalen Machtverhältnissen zu lösen? Mitten in diese männliche Ordnung gesetzt, nämlich in ein pornografisches Spektakel für Männer*, parodiert und unterläuft die Handlung die festgesetzte und vermeintlich natürliche Geschlechterordnung und stellt so einen idealen Raum her, in welchem Geschlechter-De/Konstruktionen möglich sind (cf. Kantaris 1995, 73). In einer erotisch aufgeladenen und pornografischen Bühnenszene imitiert Lucía, in Drag⁴ als Mann* gekleidet, in einem performativen Akt Charlotte Rampling in *Nachtportier*, die wiederum Helmut Berger in den *Verdammt* imitiert, der Marlene Dietrich in Drag, also in Frack und Hut im *Blauen Engel* imitiert. Ihr*e Partner*in auf der Bühne wiederum stellt in einer geschlechtskritischen Parodie die berühmte Dolores del Río dar:

Y Lucía imitaba a Marlene y alguien (un hombre disfrazado de mujer, o una mujer, un travesti, uno que había cambiado sus señas de identidad para asumir la de sus fantasías, alguien que se había decidido a ser quien quería ser, y no quien estaba determinado a ser) era Dolores del Río. (Peri Rossi 1989, 191)

Nach Judith Butler parodieren die kulturellen Praktiken der Travestie, des Kleidertauschs und der sexuellen Stilisierung der butch/femme-Identitäten⁵ sehr häufig die Vorstellungen von einer ursprünglichen oder primär geschlechtlich bestimmten Identität. Die Performanz der Travestie spiele mit der Unterscheidung zwischen der Anatomie des/der Darsteller*in (Performer) und der dargestellten Geschlechtsidentität: „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz“ (Butler 1991, 201s.), also die Möglichkeit, dass sie auch anders aussehen könnte. Der Transvestitenclub als Metapher und die sich dort vollziehenden performativen Akte können als Ausdruck des Wunsches verstanden werden, der symbolischen Ordnung zu entfliehen sowie die wirkungsmächtige Konkordanznorm, welche die Übereinstimmung von Anatomie, Geschlechtsidentität und Begehren konstruiert, aufzuweichen.

4 „Drag bezeichnet die kulturelle Praxis der gegengeschlechtlichen Verkleidung in homosexuellen Subkulturen“ (Kroll 2002, 73).

5 „Lesbische Paarkonstellation, in der die *Femme* eine feminine und die *Butch* eine maskuline Rolle übernimmt“ (id., 45).

3.2. Des Rätsels Lösung

Equis' Besuch im Transvestitenclub entpuppt sich als Klimax, um das Rätsel schließlich lösen zu können. Als oft überlesene Schlüsselszene eines systematischen Übersehenwerdens und Nichtwissens über weibliche Sexualität und Lust figuriert dabei folgende Szene auf der Bühne, die im Anschluss an Equis' vorangegangenes Impotenzgeständnis eine Umkehrung von tradierten Virilitätsvorstellungen vornimmt, indem hier eine weibliche Ejakulation beschrieben wird:

[...] la lengua da unos picotazos cortos y agudos, entra y sale de su estuche lanzando saliva, pica y regresa, avanza y retrocede, muerde, la lengua araña, a veces se yergue con algunos pelos en las fauces como el león que devora a su presa, los enseña al público, vellos casi dorados, introduce la punta en la oquedad del pubis, afilando la extremidad se hunde, da vueltas, gira, las luces blancas iluminan el círculo donde la lengua penetra y profundiza, alguien del público ruge, otro brama, una huella húmeda se agranda en el suelo, Marlene se da vuelta, queda de espaldas, Dolores introduce su mano entre las piernas. (Peri Rossi 1989, 194)

Obwohl an dieser Stelle als Fetischkategorie für das pornografische Bühnenspektakel eingeführt, ist das Spritzen, der Freudenfluss – „la lengua penetra y profundiza, [...] una huella húmeda se agranda en el suelo“ – als Errungenschaft zu werten. Der sich im Text ausbreitende Fleck steht nicht zuletzt für die Sichtbarmachung diverser und polymorph-perverser Sexualitäten. Es ist jedoch nicht ausschließlich die Performance auf der Bühne, die Equis die Antwort finden lässt, sondern insbesondere das Zusammentreffen mit Lucía *nach* der Show in der Künstler*innengarderobe. Er sieht sie dort, noch immer als Mann* gekleidet, und fühlt sich bezaubert und gleichzeitig sehr angezogen von ihrer Ambiguität:

Vestida de varón, con la mirada azul muy brillante, acentuada por la línea oscura que dibujaba los ojos, las mejillas empolvadas y dos discretos pendientes en las orejas, era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos documentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados, de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos. Más aún: era consciente de que la belleza de uno aumentaba la del otro, fuera el que fuera. Como si dos pares de ojos miraran, cuatro labios murmuraran, dos magníficas cabezas lo envolvieran con su ritmo. La revelación era casi insoportable. Impregnaba todas las cosas. Pero delante de ella, sólo sabía ser humilde. (id., 195)

Equis wird mit simultaner Binarität konfrontiert. Die Ambivalenz, die er angesichts der geschlechtlichen Oszillationsbewegungen empfindet, unterstreicht die Verwobenheit scheinbarer Widersprüche. Es ist dieser Augenblick, der die Simultaneität einer potenziellen Vielgeschlechtlichkeit verdeutlicht, in dem

Equis die Lösung des Rätsels erscheint: „¿Cuál es el tributo, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama? La respuesta es: su virilidad“ (id., 196). Jenseits der Sichtweisen, die darin einen symbolischen „corte de falo“ (Olivera-Williams 1986, 89) sehen, schlage ich eine argumentative Stoßrichtung vor, in der die Antwort beides bedeuten kann: das Aufgeben der Männlichkeit sowie das Anbieten der Männlichkeit; das Auflösen der kulturellen und ökonomischen Verschränkung von Autorität, Macht und Männlichkeit, ohne die Männlichkeit dabei freilich zu zerstören. So kann die Dekonstruktion und Entmachtung von Männlichkeit, insbesondere von hegemonialen Männlichkeitsvorstellungen, die Abwertung von Weiblichkeit sowie von nichtmännlichen Identitäten bzw. Geschlechtlichkeiten aufheben. Männlichkeit zu entmachten und den Androzentrismus aufzubrechen kann zu tiefen Rissen im Patriarchat führen und entscheidend zum Abbau der Dominanzverhältnisse zwischen den Geschlechtern, gar zur Äquivalenz mannigfaltiger Geschlechtlichkeiten beitragen. Die Fesseln ‚normalen‘ heteronormativen Begehrens und kultureller Zwangsmatrix in der sichtbaren und wirkmächtigen Erscheinungsform des Zweigeschlechtersystems können gelöst werden.

In diesem Sinne habe ich mit Gilmore, Connell und Bourdieu gezeigt, dass Männlichkeit, dass Geschlecht auf spezifischen, jedoch nicht ahistorischen Konstruktionsweisen basiert. Judith Butlers Ansatz veranschaulicht, dass – und dabei auch wie – Geschlechtsidentitäten durch Performance, *cross-dressing* und Travestie parodiert werden können und so der Konstruktionscharakter und die Kontingenz von Geschlechtlichkeit überhaupt sichtbar werden. Die Geschlechterparodie offenbart, dass das, was imitiert wird, letztlich selbst nur eine Imitation ohne Original ist. In *La nave de los locos* kann Equis das Rätsel nur lösen, weil er seinen eigenen Blickwinkel ändert. Er wird sich den machtvollen hegemonialen Männlichkeitserwartungen bewusst und setzt sich mit ihnen auseinander. Dabei erkennt er nach und nach, dass die Norm trotz ihrer eigenen Inkonsistenz, aber aufgrund ihrer zumeist unhinterfragten Selbstverständlichkeit und folglich Unsichtbarkeit sowie Unmarkiertheit, immer das Abweichende, das Deviante, das Andere markiert.

4. Schlussbetrachtung

Equis kann das Rätsel also deshalb lösen, weil er sich sowohl auf Lucía als auch auf ihre komplexe *Genderperformance* einlässt. In ihrer Person, ihrer Ambiguität besonders in Drag erkennt er, dass die wirkungsmächtige Konstruktion der verunsichtbarten hegemonialen Männlichkeit an sich problematisch ist. Da Männlichkeit als komplementär zu Weiblichkeit und dieser überlegen

konstruiert wird, sollte eine Dekonstruktion immer auch eine Machtabgabe, einen Privilegienverzicht umfassen. Aufgrund seines Namens Iks stellt Equis selbst in gewisser Weise die Verkörperung des Rätsels dar. Dieses X, das Name, Herkunft und Sexualität verknüpfen will und die Geschlechtsproblematik unterstreicht, löst sich folglich mit auf, als Equis schließlich auch im letzten Traum die gefundene Antwort auf das Rätsel herausschreien kann:

Entonces Equis se yergue, en el sueño sus ojos brillan triunfadores, se aproxima, sigilosa, al viejo rey y le grita a la cara, le anuncia, lentamente: '¿El tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama, es su virilidad'. Se oyen truenos, relámpagos alados cruzan el cielo, una pesada piedra cae y abre el suelo, animales extraños huyen por los cerros, '¿Su virilidad!', grita Equis. (Peri Rossi 1989, 196)

Equis ist kein *x-beliebiger* Mann* mehr, sondern hat die unsichtbaren Mechanismen zum Machterhalt im Patriarchat durchdrungen. Er ist bereit, sich dem Vollzug der Dekonstruktion, der Reflexion seiner Männlichkeit hinzugeben. Mit Luca di Blasis (2013, 9s.) Überlegungen zum Konzept eines ‚Transpartikularismus‘ als Möglichkeit der Bearbeitung des spezifischen und paradoxen Verhältnisses zwischen Partikularismus und Universalismus ließe sich abschließend argumentieren, dass Equis einen verantwortlichen Umgang mit seiner „privilegierenden Unmarkiertheit“ (id., 73) als heterosexueller Mann* und „Geschonter“ und einhergehend „einer Geschichte der Gewalt und Dominanz“ (id., 87) finden möchte. Dass hierbei seine partikulären Perspektiven als politisch verfolgter Exilant* bzw. Geflüchteter* entscheidend miteinfließen und seine Reflexionen unterfüttern, sei an dieser Stelle ebenso betont, wie dass der Privilegienabbau nicht mit einer Diskriminierung zu verwechseln ist (cf. id., 8).

Bibliografie

- Bourdieu, Pierre (2005): *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Cánapa, Gina (1989): „Claves para una lectura de una novela de exilio: La nave de los locos de Cristina Peri Rossi“, in: *Anales Instituto Ibero Americano, Universidad de Gotemburgo* 1, 117–130.
- Connell, Raewyn (1999): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Opladen, Leske und Budrich.
- Di Blasi, Luca (2013): *Der weiße Mann. Ein Anti-Manifest*, Bielefeld, transcript.

- Freud, Sigmund (⁵1969): „33. Vorlesung: Die Weiblichkeit“, in: id.: *Gesammelte Werke, Band XV. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1933)*, Frankfurt a. M., Fischer, 119–145.
- Gilmore, David (1995): *Mythos Mann: Rollen, Rituale, Leitbilder*, München, Artemis und Winkler.
- Kantaris, Geoffrey Elia (1995): *The Subversive Psyche. Contemporary Women's Narrative from Argentina and Uruguay*, Oxford, Clarendon Press.
- Kroll, Renate (2002): *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, Metzler.
- Mattalia, Sonia (2003): *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert.
- Moraña, Mabel (1986): „La nave de los locos de Cristina Peri Rossi“, in: *Texto Crítico* 34–35, 204–213.
- Müller, Christoph (2014): „Aggression und Männlichkeit: Geschlechtertheoretische Überlegungen zum Förderschwerpunkt Emotionale und Soziale Entwicklung“, in: *Zeitschrift für Heilpädagogik* 1, 15–21.
- Olivera-Williams, María Rosa (1986): „La nave de los locos de Cristina Peri Rossi“, in: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 2, 81–89.
- Peri Rossi, Cristina (1988): *Iks*, aus dem Spanischen von Bettina Kobold und Margrit Klingler-Clavijo, Zürich, Eco-Verlag.
- Peri Rossi, Cristina (1989): *La nave de los locos*, Barcelona, Seix Barral Biblioteca de Bolsillo.
- Pohl, Rolf (2004): *Feindbild Frau. Männliche Sexualität, Gewalt und die Abwehr des Weiblichen*, Hannover, Offizin.
- Quindeau, Ilka (2014): *Sexualität*, Gießen, Psychosozial-Verlag.
- Suchsland, Inge (1992): *Julia Kristeva zur Einführung*, Hamburg, Junius.

Kerstin Kloster

Le désir, « vrai moteur de l'histoire »¹ – Sexualité et pouvoir dans *La Chair du maître* de Dany Laferrière et *Vers le sud* de Laurent Cantet

Dieser Beitrag untersucht die Darstellung von Sexualität und der damit verbundenen Macht im Roman *La Chair du maître* (1997) von Dany Laferrière sowie im darauf basierenden Film *Vers le sud* von Laurent Cantet (2005). Die mannigfaltigen Spielarten und Wirkungsweisen des Begehrens sind Schlüsselthemen der untersuchten Werke. Der Beitrag zeigt auf, dass von einem „sexuellen“ Kapital in Anlehnung an Pierre Bourdieu gesprochen werden kann. Ziel der Protagonisten ist es, die (un-)sichtbaren Grenzen des sozialen Raumes, der sie umgibt, zu überwinden. In der filmischen Umsetzung des Romans wird nicht nur das Begehren sichtbar gemacht, sondern der Haupthandlungsort, ein Hotelkomplex, entwickelt sich zu einer Heterotopie des Begehrens in Analogie zu Michel Foucault.

1. Introduction : classes sociales et pouvoir sexuel

Dès son premier roman *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), l'auteur haïtien Dany Laferrière formule, dans la provocation, une idée qu'il développera à plusieurs reprises dans son œuvre ultérieure. Comme l'explique le personnage homodiegétique de ce texte initial, volontairement truffé de stéréotypes et de clichés racistes, il existerait une échelle hiérarchique d'ordre 'sexuel' :

La Blanche est inférieure au Blanc et supérieure au Nègre. Ce n'est pas sorcier, avec lui elle peut aller jusqu'au bout. Il n'y a de véritable relation sexuelle qu'inégale. LA BLANCHE DOIT FAIRE JOUIR LE BLANC, ET LE NÈGRE, LA BLANCHE. (Laferrière 1985, 43s.)

L'auteur y insiste notamment sur la fascination que les femmes nord-américaines éprouvent envers la « puissance sexuelle hallucinante » (Fanon 1971 [1952], 128) des hommes noirs. Retraçant la conquête de l'Amérique du Nord, symbolisée par celle de Montréal et des jeunes femmes blanches, à travers le regard ironique et féroce parodique d'un jeune écrivain noir, ce roman est le premier tome de l'« autobiographie américaine », composée du cycle nord-américain et du cycle haïtien.

1 Laferrière (1997, 311).

La Chair du maître, quatrième volume de ce cycle haïtien publié en 1997, ainsi que la mise en image dans le film *Vers le sud* réalisé par Laurent Cantet en 2005 apparaissent donc comme autant de variations sur ce désir masculin porté sur le corps féminin, mais aussi sur le regard que la femme porte sur l'homme noir et sur les relations de pouvoir qui émanent de ces interactions.

Comme l'évoque Laferrière dans un entretien au moment de la publication de *La Chair du maître*, le roman décrit « une sexualité comme instrument de pouvoir politique, de pouvoir social, de pouvoir économique » (Sroka 1997). De ce fait, nous proposons d'analyser comment les structures du pouvoir sont déterminées par le pouvoir sexuel dont disposent les protagonistes. Il sera ainsi question de démontrer comment ces derniers s'en servent afin de transgresser les frontières (in-)visibles de l'espace social que leur imposent leur race, leur sexe ou l'ordre social. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur la théorie de l'espace social établie par le sociologue Pierre Bourdieu (1983, 1984), avant d'analyser la construction réciproque du désir entre les sexes issus de différents espaces sociaux, ce qui nous permettra également d'établir la transition vers l'adaptation cinématographique du récit. Afin d'analyser *Vers le sud* de Cantet, la notion d'hétérotopie de Michel Foucault permet d'aborder les modes de transcription d'un code esthétique du roman vers la mise en image.

2. Le désir comme enjeu invisible dans *La Chair du maître*

2.1. Espaces sociaux et construction implicite de la ségrégation

Legba, l'un des principaux protagonistes de ces versions de « Vers le sud »,² à l'instar de son homonyme vaudou « maître des carrefours » (Hurbon 1993, 72), traverse différents espaces sociaux. Selon la définition qu'en donne Bourdieu, ceux-ci sont des espaces multidirectionnels dont les axes sont déterminés par divers types de capitaux. La position relative que prend l'individu serait non seulement conditionnée par le capital économique, mais aussi par « le capital culturel et le capital social, ainsi que le capital symbolique, communément appelé prestige, réputation, renommée, etc. » (Bourdieu 1984, 3). En se référant à la métaphore du jeu et de ses règles, Bourdieu souligne le fait qu'« un ensemble de rapports de force objectifs » (ibid.) s'impose aux agents participant à ces champs sociaux. Quoiqu'il soit relativement impossible de rassembler des agents déter-

2 Il est question d'un chapitre intitulé « Vers le sud » qui donnera le nom au film *Vers le sud* de Cantet. Nous retrouverons également un chapitre portant ce titre dans la réécriture sous le titre éponyme (2006).

minés par des différences fondamentales, un regroupement hétérogène peut exister (cf. id., 4). Bourdieu insiste sur « la représentation que les agents se font du monde social » (id., 5) et, ainsi, sur la participation active à la perception, qui est « le produit de l'incorporation des structures objectives de l'espace social » (ibid.).

Cette distinction en diverses classes sociales se reflète dans *La Chair du maître* : d'un côté, nous sommes confrontés à l'histoire personnelle du narrateur autodiégétique, de l'autre à l'histoire collective du peuple haïtien sous la dictature de Jean-Claude Duvalier. Cet effet d'une « histoire double » (Mathis-Moser 2003, 20), comme le souligne Ursula Mathis-Moser, est accentué par la narration autofictive dans laquelle le narrateur autodiégétique adopte de multiples identités. Comme l'explique Élise Salaün en se référant à Régine Robin dans *Le Golem de l'écriture*, l'autofiction est « un genre hybride [...] où le moi se divise en plusieurs personnages fictifs » (Robin 1997, 149 citée d'après Salaün 2008, 97). Ces doubles multiples, dans lesquels se divise le moi, se caractérisent par une prise de conscience de leur position relative dans l'espace social haïtien marqué par une hiérarchie sociale très stricte :

Dans un pays comme Haïti, où les riches s'enferment dans leurs maisons luxueuses au flanc des montagnes, c'est uniquement sur les bancs de l'école que nous avons une chance de les côtoyer, nous autres les pauvres, et de tisser les liens avec eux. (Laferrière 1997, 20)

Néanmoins, Fanfan, un double du narrateur-auteur, souligne la prédominance du capital économique qu'il critique à travers l'histoire collective, puisque « quand on arrive à l'origine de cette richesse, il y a toujours quelqu'un qui s'est sauvé avec la caisse publique » (id., 21). À l'instar des rêves ambitieux de sa mère pour sa sœur, Fanfan nie également la possibilité de transgresser l'espace social, que l'on occupe par la consolidation du capital culturel au moyen de l'éducation (cf. id., 27s.). Toutefois, il est habité par ce désir de transgresser, de « se rebeller contre [le monde social] » (Bourdieu 1984, 5) dont il cherche à comprendre le fonctionnement. Cet objectif est également celui de Manuel, un autre double du narrateur-auteur, qui se contente d'observer son environnement afin de percevoir les structures invisibles du pouvoir convergeant vers le désir : « on apprend aussi beaucoup de choses à regarder. [...], on voit même des choses que les gens tentent de dissimuler à tout prix. Par exemple : le désir » (Laferrière 1997, 56).

Opposé à cet espace social, nous retrouvons celui tant critiqué par Fanfan : ce « petit groupe de gens [qui] possède dans ce pays tout l'argent disponible » (id., 17). Leur capital économique leur permet, selon le commentaire métaréflexif et ironique du narrateur, de « tout acheter : les êtres et les choses » (id., 16). Dans cet espace social se retrouvent Mme Saint-Pierre, la directrice d'un lycée

prestigieux, et des Nord-Américains travaillant dans des institutions culturelles, comme Harry, Christina et leur fille June. Il y a également l'espace social des femmes occidentales qui séjournent en Haïti pour passer des vacances et satisfaire leurs fantasmes sexuels, ou dont l'inconscient les mène vers Haïti.

2.2. Le capital sexuel comme moyen de domination

La ségrégation des espaces sociaux se reflète également dans l'espace géographique ; Kenscoff se trouve par exemple « [d]ans les hauteurs de Pétionville » et permet ainsi aux habitants d'abaisser le regard sur « la chaudière de Port-au-Prince » (Laferrière 1997, 38). Fanfan s'y sent dépaycé : « C'est un autre monde que l'on ne conquiert ni par le travail ni par les études. Ni même par l'argent » (ibid.). C'est donc grâce à l'énorme énergie vitale et sexuelle que Fanfan exerce sur les femmes qu'il réussit à pénétrer dans ce lieu géographique mais aussi symbolique. À cet égard, signalons que la société que *La Chair du maître* met en scène se divise en divers espaces sociaux dépendants de leur capital sexuel. Bourdieu souligne que « Kapital ist akkumulierte Arbeit, entweder in Form von Materie oder in verinnerlichter, › inkorporierter ‹ Form » (1983, 188). Ceci rappelle le fait que les jeunes hommes comme Fanfan et Legba sont conscients du pouvoir sexuel qu'ils exercent sur les femmes plus âgées et s'en font même une profession (cf. Laferrière 1997, 217).

Forts de cette emprise, c'est au moment de l'acte sexuel que les protagonistes transgressent les frontières (invisibles) entre les différents espaces sociaux. Les jeunes hommes, ayant perdu toute illusion de changer l'ordre social en Haïti, tirent profit de l'attrait qu'ils exercent sur les femmes bien qu'ils disposent de moins de capital économique, social et symbolique : « À l'âge de douze ans, j'ai compris que je peux faire ce que je veux des femmes » (Laferrière 1997, 21). Les rapports sexuels se font donc non seulement en échange d'un capital économique, mais entraînent également une inversion de l'ordre hiérarchique : le sexe devient alors un capital symbolique.

Comme les protagonistes se caractérisent par une prise de conscience de leur position relative dans l'espace social qui leur est imposé, ainsi que de leur pouvoir sur l'Autre par leur capital sexuel, leur attitude reflète l'interaction de leur pouvoir et leur savoir du potentiel de manipulation. Cette affirmation rappelle la réification de Fifine, « la maîtresse du colonel », qui se voit réduite à travers le regard de l'homme à son corps et, plus précisément, à ses seins. Bien qu'elle soit un objet du désir masculin, elle est consciente de son capital sexuel et ainsi de l'effet qu'elle peut produire sur les hommes. C'est ce savoir, qu'elle a dû apprendre et appréhender brutalement, qu'elle saisit afin de subvertir son

rôle : « [les hommes d'un certain âge] ont l'impression qu'ils pourraient nous casser comme un jouet fragile. Mais moi, Marco, je suis incassable. [...] Je peux briser n'importe quel homme » (Laferrière 1997, 182). Bien qu'elle soit enfermée « dans la cage aux léopards »³ (id., 185), elle utilise son pouvoir ambigu sur le colonel afin de le tuer.

2.3. Partir à la chasse : apprivoiser l'objet convoité par le regard

Par la suite, nous étudierons comment et pourquoi les protagonistes utilisent leur capital sexuel pour transgresser consciemment l'espace social et ainsi la frontière tant visible qu'invisible. La théorie du stade de miroir et du désir de Jacques Lacan aide à comprendre la création réflexive d'un autre par le désir, et de soi-même à travers ce regard. Lacan souligne que « [l]e désir est désir de désir, désir de l'Autre » (1966, 852), ce qui débute dans la relation mère-enfant et marque l'évolution du sujet. Comme les protagonistes profitent de leur capital sexuel, de l'attraction qu'ils exercent sur les femmes plus âgées et mieux positionnées dans la hiérarchie sociale, on pourrait dire, avec Lacan, qu'ils désirent être désirés par l'Autre pour se reconnaître eux-mêmes en tant que désirables bien qu' 'inférieurs'. C'est à travers le regard de l'Autre qui leur projette une image d'être désirable qu'ils transgressent l'espace social qui leur est imposé.

Pour Fanfan, séduire une femme issue d'un autre espace social et plus mûre semble être un jeu, non sans rappeler l'« enjeu de luttes » qu'évoque Bourdieu (1984, 6), dans lequel entrent les agents n'acceptant pas la position relative qui leur est attribuée. Afin de décrire sa démarche, il a recours à un réseau lexical faisant allusion à la chasse, en se désignant lui-même comme « chasseur » et en se comparant à « un tigre dans la jungle urbaine » (Laferrière 1997, 24). Il observe Mme Saint-Pierre à travers le miroir quand elle vient voir sa mère, couturière, pour des essayages. Attiré par son sérieux, il cherche à la provoquer profondément dans le but de « voir son visage intime, sa face cachée, son côté lunaire » (id., 21). Alors qu'il est seul avec elle pour la première fois, il la complimente ouvertement sur son apparence physique et l'effleure très légèrement à deux reprises. Ainsi réussit-il à transposer son désir physique sur elle qui, désormais, prend l'initiative. C'est en effet elle qui le suit et qui le force à la revoir dans une scène décidément placée sous le signe de la bestialité :

3 Cette expression métaphorique s'inscrit dans l'isotopie animalesque omniprésente dans *La Chair du maître*, tout en faisant allusion au contexte politique. En effet, le régime dictatorial de Jean-Claude Duvalier a fondé le Corps des Léopards comme force d'élite et militaire de sécurité personnelle en 1973.

Ce qu'elle ne sait pas, c'est que je [Fanfan] ne veux pas la prendre. C'est elle qui doit se donner. Subitement, je change de statut. Je deviens la proie. Elle s'approche de moi. [...] Sa grande bouche carnivore. Mon torse devient luisant de salive. Un temps d'arrêt. Un cri rauque. Une bouche tordue de désirs trop longtemps rendus. [...] Puis ce hurlement de bête blessée. Cri interminable au sommet. Et elle tombe. (id., 39s.)

3. La mise en image des non-dits de *La Chair du maître* dans *Vers le sud*

3.1. La transposition de l'œuvre laferrienne à l'écran : les traces (non) visibles

Pour l'adaptation cinématographique, le réalisateur Laurent Cantet, dont on sait l'attachement à un discours d'engagement social dont témoigne son œuvre antérieure, s'est trouvé confronté à un double défi : créer une linéarité narrative à laquelle se dérobe l'œuvre de Laferrière et donner une traduction discursive de ce qui, dans le texte littéraire fonctionne sous forme d'isotopies, de juxtapositions et de suggestions. Selon le générique, le film réalisé par Cantet s'est inspiré de trois nouvelles tirées de *La Chair du maître* et non précisées dans le générique. Cependant, on y reconnaît la nouvelle éponyme « Vers le sud », ainsi que « La maîtresse du colonel », « Le bar de la plage », mais aussi « Les garçons magiques ». Il faut néanmoins souligner que le film synthétise l'œuvre romanesque de Laferrière en lui accordant une importance primordiale, à voir dans la scène inaugurale. Le film s'ouvre sur Albert qui est venu chercher Brenda à l'aéroport de Port-au-Prince. Alors qu'il l'attend, une femme lui offre sa fille et prend congé en l'avertissant : « Des bons masques sont mélangés avec de mauvais masques, mais tous portent un masque. » (Cantet 2005, 2 min, sec 35–43) Cette phrase significative est tirée du fragment « La mendiante » d'un autre roman de Laferrière, *Pays sans chapeau* (1996, 75). La scène annonce les sujets majeurs du film : les structures du pouvoir opaque et arbitraire établies par des références à la dictature et l'importance de la sexualité.

3.2. L'hétérotopie de la Petite-Anse : lieu désiré de désirs multiples

De prime abord, l'espace construit par le film repose sur un schéma binaire : d'un côté, le Nord, espace imaginaire, absent bien qu'omniprésent à travers ses représentantes, les touristes nord-américaines Ellen, Brenda et Sue ; et de l'autre, l'espace réel caribéen, à son tour divisé en deux espaces. Le macrocosme haïtien,

Port-au-Prince se caractérise par une surabondance de vivacité, de gens et de bruits et s'oppose au complexe hôtelier de la Petite-Anse, microcosme fermé, refuge des touristes occidentaux. La notion d'hétérotopie de Foucault se prête à l'interprétation de cet espace, puisqu'il est question d'un de ces

lieux réels, des lieux effectifs, [...] et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (1984, 755s.)

Foucault souligne que chaque hétérotopie « a un fonctionnement précis et déterminé » (id., 757). Bien que, comme l'indique Sue à Brenda, la nouvelle arrivée, « Here everything is different » (Cantet 2005, 23,28), ceci reflète précisément et paradoxalement la règle la plus importante, puisque tout semble être possible à la plage. À deux reprises, Brenda viole ce règlement ; par exemple lorsqu'elle invite Legba à manger avec elle sur la terrasse du restaurant, ce qu'Albert, incarnation de la mémoire collective de l'histoire haïtienne, refuse dans un premier temps avant de devoir se plier aux exigences de Brenda, détentrice du pouvoir économique (cf. id., 41,00). La transgression de cette règle tacite est renforcée par la mise en image de cette scène : en effet, la traduction cinématographique de cet épisode insiste sur le moment de la transgression de la frontière séparant ce monde d'illusion, où tout semble possible, de l'endroit réservé aux touristes. Le restaurant se trouve sur une terrasse couverte à laquelle on accède depuis la plage par un escalier, symbole d'une séparation hiérarchique et visible. D'un côté, le restaurant de plein air est ainsi exposé : les touristes regardent vers la plage, mais ils sont aussi attablés pour être vus. De l'autre, la construction de la terrasse, le plancher, les colonnes en bois de même que l'auvent suggèrent la stricte délimitation de l'espace.

Dans sa définition de l'hétérotopie, Foucault insiste également sur le fait que « tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (1984, 755). Cette affirmation s'avère d'autant plus intéressante que nous assistons, à l'intérieur de cette hétérotopie, à un amalgame des langues parlées, phénomène pour lequel Sanaker propose le terme d'hétérolinguisme en se référant à Rainier Grutman : tandis que les femmes ne parlent qu'anglais entre elles, les conversations entre les femmes et les jeunes hommes, s'exprimant en créole entre eux, se font en français. Pour reprendre Sanaker, cette « mise en langue », reflétant la réalité géoculturelle et servant de « partie intégrante du réalisme cinématographique » (2010, 157), est « porteuse d'une signification le plus souvent d'ordre historico-

culturel » (id., 48).⁴ Ainsi le choix de la langue et le capital symbolique consistant à maîtriser différentes langues reflètent-ils les différents espaces sociaux bourdieusiens qui s'affrontent à la plage. Le français symbolise la langue de l'ancien colonisateur ainsi que la langue de la haute bourgeoisie haïtienne, tandis que l'anglais représente, pour reprendre les paroles d'Albert, la langue de « ces nouveaux occupants » et ainsi du pouvoir économique, de même qu'il constitue un rappel à l'occupation américaine d'Haïti (1915–1934).⁵ Le fait que les personnages ne parlent que deux des langues évoquées contribue à souligner l'opacité des structures du pouvoir.

Après avoir traversé la ville en voiture, Brenda arrive à l'hôtel et, suivie par Albert, passe sous l'arche du portail (cf. Cantet 2005, 5,05), barrière visible entre le monde réel et ce huis clos à l'allure paradisiaque, ce qui rappelle le 5^e principe constituant l'hétérotopie foucauldienne : des lieux qui « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » (Foucault 1984, 760). Contrairement à Ellen qui refuse de quitter ce refuge de peur d'être confrontée à la réalité brutale du pays, Brenda s'aventure à Port-au-Prince avec Legba, mais cette excursion s'avère être un échec : Brenda se retrouve complètement isolée et perdue dans cette ville surpeuplée lorsque Legba est pris en chasse par Franck, homme de main du colonel dont Legba fréquente la maîtresse (cf. Cantet 2005, 1'10,03). Avec cette transgression d'une règle tacite, l'illusion d'un amour romantique conçue par Brenda, qui ne vaut qu'à l'intérieur de l'hétérotopie, est confrontée à la réalité brutale de la ville.

Bien que les années 1970 représentent l'apogée de la libération sexuelle des femmes en Amérique du Nord, les trois personnages féminins ne parviennent pas à vivre leur épanouissement, déçues et dédaignées par les hommes du 'Nord' à cause de leur intellect, de leur âge ou de leur apparence physique. Il en résulte, pour reprendre les paroles d'un double d'Albert dans la nouvelle « Les garçons magiques », que ces « femmes du froid [...] viennent se réchauffer dans le sud » (Laferrière 1997, 213), ce qui met en évidence le manque d'amour physique mais aussi le sentiment d'isolement et de solitude déchirante dont souffrent ces femmes en quête d'affection, et que souligne également Judith Michelmann dans son analyse du film (cf. 2011, 150). L'hôtel et surtout la plage prennent ainsi pour elles la fonction d'une hétérotopie de compensation (cf. Foucault 1984,

4 Il s'agit par ailleurs d'une différence majeure entre le film de Cantet et le roman de Laferrière, vraisemblablement motivée par le souci d'assurer une meilleure lisibilité.

5 Ajoutons que Cantet fait ici porter le discours de la substitution et de la reproduction des structures de domination de façon explicite par le personnage d'Albert (cf. Cantet 2005, 42min41–49).

761) double : quête de plaisir sexuel et cure de jouvence dans un cadre artificiellement paradisiaque, mais aussi lutte contre un isolement physique et affectif lancinant dans cet espace clos qui se caractérise également par le fait que le temps y semble suspendu, coupé du rythme de la vie quotidienne.⁶ Néanmoins, les protagonistes semblent tout d'abord parvenir à camoufler cette solitude aliénante et intime sous divers masques : Ellen se cache derrière une attitude très cynique et condescendante envers son environnement social, tandis que Brenda dissimule son malaise derrière l'illusion d'un amour romantique. Lorsqu'Ellen accueille Brenda au sein du groupe qui se retrouve à la plage en disant : « Welcome to Paradise » (Cantet 2005, 13,26), elle souligne cette construction imaginaire de l'espace par le langage, cette projection illusoire des fantasmes (sexuels) dans un espace géographique dans lequel tout semble possible, où « le comportement [des individus] est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée », comme le suggère Foucault pour décrire « une hétérotopie à déviation » (1984, 757).

C'est en effet à la plage que Brenda, lors de ses premières vacances passées en Haïti en compagnie de son mari, vit son premier orgasme avec Legba. Ainsi la plage est-elle transformée en ce lieu de transgression sexuelle et morale⁷ qui permet aussi la pédophilie puisque Legba n'a que quinze ans alors que Brenda en a cinquante-cinq. L'allusion au péché est renforcée par l'allusion intertextuelle à la Chute de la Genèse dans le décor paradisiaque. Après avoir goûté ce « fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal » qu'évoque également Albert lors de sa chute sexuelle⁸, Brenda vit une transformation identitaire : « Cette femme folle de désirs, j'ai appris à la connaître, à accepter que ce soit moi. Je suis une bonne chrétienne, mais je peux être aussi cette bête de sexe » (Laferrière 1997, 198).

Comme les cadavres nus de Legba et de Fifine seront retrouvés au bord de la plage par Albert, cet espace est aussi le symbole de la transcendance entre la vie et la mort. L'assassinat de Legba et sa dépouille nue équivalent à la destruction de cette chimère d'un îlot touristique, de ce refuge contre la solitude, de sorte

6 Ce découpage du temps traditionnel fait allusion au quatrième principe de l'hétérotopie d'après Foucault (cf. 1984, 759).

7 L'adultère commis par Brenda est accentué par son origine, puisqu'elle est issue d'un milieu très conservateur et religieux des États du Sud.

8 Dans la version romanesque de « Vers le sud », Albert abuse du cadavre de Legba au bord de la plage. Cette transgression des tabous – la nécrophilie et le désir homosexuel – lors de laquelle Albert entre dans ce « cercle rouge du désir » (Laferrière 1997, 206) est absente du film.

qu'Ellen se voit confrontée au fait que son masque de cynisme ne la protège plus et ne s'avère être qu'une illusion éphémère. Selon Ellen, Brenda, en tant qu'intruse, est à l'origine de l'ébranlement de l'ordre établi et du fonctionnement du lieu :

What were you thinking of, Brenda? Marrying him? [...] Everything was fine till you got here. We led a simple life. Then you arrived, lugging along your romantic love, your god-dam syrupy love. (Cantet 2005, 1'30,42)

Cette destruction de l'illusion paradisiaque se reflète aussi au niveau langagier : tandis qu'Ellen a souhaité la bienvenue à Brenda par l'exclamation « Welcome to Paradise », elle souligne ce changement radical, cet éveil face à la réalité en déclarant : « Welcome to Haiti » (id., 1'30,47). On assiste à une subversion des rôles, car le masque romantique de Brenda en quête d'amour tombera à son tour et elle décidera de continuer de voyager dans les îles Caraïbes : elle endossera alors le rôle d'Ellen.

Toutefois, il est non seulement question de transgressions de tabous sexuels et moraux, mais aussi, pour Legba, de transgresser la frontière entre cette hétérotopie et l'espace réel de Port-au-Prince. Bien que ce soit à travers le regard de l'Autre, de la femme occidentale, que Legba se trouve transformé en objet, il déploie cependant activement et consciemment son pouvoir sur ces femmes tout en essayant de conserver son individualité et son agentivité. Le fait que Legba rejette à plusieurs reprises des passeports offerts par les femmes illustre également ce propos. Or, Legba adopte une position subversive contre sa propre réification en transgressant les frontières et en interagissant de son plein gré à Port-au-Prince.

3.3. Le regard désiré : la force du regard de l'autre

Legba, symbole et incarnation des désirs fantasmés, attire les regards sur son corps et tire profit de son capital sexuel sur les femmes. On peut alors analyser à quel point le regard empreint de désir porté sur ce jeune homme transforme les femmes puisqu'il leur renvoie un regard à son tour. À l'instar des stéréotypes inventoriés par Fanon, le corps de Legba incarne « une puissance sexuelle hallucinante » (Fanon 1971 [1952], 128). La scène dans laquelle Ellen prend Legba en photo illustre l'opposition visible dans ce couple ambivalent : alors qu'Ellen est habillée et debout, posture qui renforce sa position de supériorité, Legba est nu, couché sur le ventre et attend qu'on lui dise ce qu'il doit faire (cf. Cantet 2005, 29,30). Ces photos servent à fixer l'objet convoité, à en prendre possession, à garder un objet mémoriel qui témoigne du désir éprouvé. Le moment où elle prend la photo n'est pas sans rappeler la fixation de l'image de l'autre dans la tra-

dition picturale européenne et entraîne de fait un arrêt du temps, ce qui renvoie au « découpage du temps » (Foucault 1984, 759) analysé plus haut. Tandis qu'Ellen détient le pouvoir économique, Legba exerce un pouvoir sexuel sur celle-ci.

Contrairement à Ellen, Brenda manque d'assurance et cherche à trouver l'affirmation de son nouvel être, de femme désirée et qui désire à travers le regard que Legba porte sur elle et son corps éveillé. Ceci illustre l'affirmation de Lacan dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, lorsqu'il souligne le fait que : « Ce regard que je rencontre [...] est, non point un regard vu, mais un regard par moi imaginé au champ de l'autre » (1973, 79). Ce qui importe pour Brenda est son imagination du regard, comment elle l'interprète. Après avoir transgressé l'espace de l'hétérotopie avec Legba en affichant leur 'bonheur' éphémère en ville, sa deuxième infraction aux règles implicites de fonctionnement de l'espace hétérotopique, elle interprète ainsi le regard de Legba : « I bought him a lot of presents. He was happy. I even think he was in love with me. He looked at me in a way he never had before » (Cantet 2005, 1'10,42-53). Après l'assassinat de Legba et la destruction de l'illusion d'un amour romantique et réciproque, elle se rend compte de ce qu'elle a véritablement aimé : « Maybe I didn't love Legba, but I know I loved the way he looked at me. I certainly loved that » (id., 1'33,35-47).

4. Conclusion

Dans *La Chair du maître* ainsi que dans sa variation filmique, l'acte sexuel sert à affronter et à confronter des protagonistes de divers espaces sociaux. Ce moment peut être interprété comme une aspiration à une hétérotopie qui permet aux jeunes hommes de transgresser l'ordre social qui leur est imposé en se servant de leur capital sexuel. Néanmoins, il importe que les protagonistes disposent d'une prise de conscience des limites de leur pouvoir sexuel sur les femmes : en effet, la transgression réciproque n'est qu'éphémère, comme nous venons de le voir à l'exemple de Brenda et de la destruction totale et désillusionnée qui en résulte. Comme l'a montré la lecture du motif de l'hétérotopie, cette chute est visualisée dans le film *Vers le Sud*. Celui-ci nous permet de mieux saisir les différentes facettes du désir (sexuel) et du pouvoir qui y sont liées. En effet, le film reflète cet enjeu des regards posés sur l'autre à travers une mise en abyme filmique, illustrée par les nombreuses scènes de miroirs ou filmées à travers des vitres.

Il s'avère intéressant d'analyser comment la mise en image de son œuvre et la collaboration à ce projet de Laurent Cantet a influencé Dany Laferrière dans la réécriture de *La Chair du maître*, publiée peu après la sortie du film en 2006 sous le titre éponyme de *Vers le Sud*. Le récit fragmentaire se linéarise, le nombre

de protagonistes se réduit et on y trouve des expressions discursives d'éléments seulement suggérés dans la version initiale : le désir se focalise sur le désir sexuel et pour reprendre les paroles sur lesquelles se clôt la dernière nouvelle « La Chair du maître » de ces deux versions romanesques : « Le désir a toujours été le vrai moteur de l'histoire [...] le sexe ... Le furieux désir de la chair du maître » (Laferrière 1997, 311/2006, 251).

Bibliographie

- Bourdieu, Pierre (1983): « Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital », in: Kreckel, Reinhard (ed.): *Soziale Ungleichheiten, Soziale Welt*, Göttingen, Schwartz, 183–198 (Originalbeitrag, übersetzt von Reinhard Kreckel).
- Bourdieu, Pierre (1984): « Espace social et genèse des 'classes' », in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 52/1, 3–14.
- Cantet, Laurent: *Vers le sud* (F 2005).
- Fanon, Frantz (1971 [1952]): *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil.
- Foucault, Michel (1984): « Des espaces autres », in: Foucault, Michel: *Écrits et dits 1954–1988*, vol. 4, 1980–1988, Paris, Gallimard, 752–762.
- Hurbon, Laënnec (1993): *Les mystères du vaudou*, Paris, Gallimard.
- Lacan, Jacques (1966): *Écrits*, Paris, Seuil.
- Lacan, Jacques (1973): *Le séminaire de Jacques Lacan*, vol. 11: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- Laferrière, Dany (1985): *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur.
- Laferrière, Dany (1996): *Pays sans chapeau*, Outremont, Lanctôt.
- Laferrière, Dany (1997): *La Chair du maître*, Outremont, Lanctôt.
- Laferrière, Dany (2006): *Vers le sud*, Paris, Grasset.
- Mathis-Moser, Ursula (2003): *Dany Laferrière. La dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur.
- Michelmann, Judith (2011): « Re-Organizing Cultural Values: *Vers le Sud* by Laurent Cantet », in: *CINEJ Cinema Journal* ([supplément 1]), 148–158, <http://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/19> [30.04.2015].
- Robin, Régine (1997): *Le golem de l'écriture: de l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ.

- Salaün, Élise (2008): « Quand le serpent se mord la queue: le désir sexuel du sujet masculin en autofiction dans *Les miroirs de mes nuits* de Roger Fournier et *La Chair du maître* de Dany Laferrière », in: Boisclair, Isabelle (ed.): *Nouvelles masculinités(?). L'identité masculine et ses mises en question dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene, 95–115.
- Sanaker, John Kristian (2010): *La rencontre des langues dans le cinéma francophone: Québec, Afrique subsaharienne, France – Maghreb*, Québec, Presses de l'Université de Laval.
- Sroka, Ghila (1997): « *La Chair du maître*. Entrevue avec Dany Laferrière », http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/laferriere_chair.html [02.02.2015].

Christian Koch

Sprachliche Kompetenzen romanisch-polyglotter Sprecher empirisch sichtbar machen

L'article s'interroge sur les moyens de rendre visibles les compétences linguistiques des locuteurs polyglottes à travers des méthodes praticables. Nous nous concentrerons ici sur la production orale comme élément central de la maîtrise des langues. Après un bref aperçu des méthodes qualitatives et quantitatives utilisées aux collèges et dans les domaines de recherches linguistiques, nous présenterons quelques exemples d'un projet de recherche en cours portant sur des locuteurs sachant parler au moins quatre langues romanes pour y appliquer ces différentes méthodes. Nous verrons que les méthodes purement quantitatives ne suffisent pas pour appréhender les compétences concrètes des locuteurs, de sorte qu'il s'avère nécessaire de remplacer ces dernières ou de les combiner avec les méthodes qualitatives.

1. Über die Unsichtbarkeit polyglotter Sprachkompetenzen

Behauptet jemand, er spreche zehn, 20, 30 oder noch mehr Sprachen, so mag dies den Laien beeindrucken. Und selbst in Bereichen der Sprachwissenschaft, in denen die zeitgleiche Auseinandersetzung mit sehr vielen Sprachen zum Alltag gehört, ist die aktive Beherrschung vieler Sprachen keine Selbstverständlichkeit. Vielleicht mag man es gar für unmöglich halten, dass eine Person so viele Sprachen sprechen kann. So bemerkt Wandruszka (1981, 51) zum Sprachvirtuosentum: „In unsere Bewunderung mischt sich Unbehagen und Mißtrauen.“

Die Liste berühmter polyglotter Sprecher ist von einer Reihe zweifelhafter Kandidaten geprägt, deren wahre Kompetenzen nie wirklich sichtbar gemacht werden konnten. So verbindet man mit dem italienischen Kardinal Giuseppe Mezzofanti (1774–1849) einen polyglotten Menschen par excellence, dessen Sprachkenntnisse mal 38, mal 45 oder gar biblische 72 Sprachen umfasst haben sollen (cf. Erard 2012, 19). Doch auch wenn das Mezzofanti-Archiv in Bologna noch einige Dokumente beherbergt, die Aufschluss über Mezzofantis vielfältige Beschäftigung mit Sprachen geben könnten, so müssen wir uns eingestehen, dass seine tatsächlichen Sprachkenntnisse mangels Sprachaufnahmen nicht mehr sichtbar sind und auch nie mehr wirklich sichtbar gemacht werden können.

Aber auch das, was ein lebender polyglotter Sprecher¹ tatsächlich kann, bleibt in der Regel unsichtbar. Denn zunächst einmal handelt es sich um eine ganz und gar oberflächliche Behauptung, wenn jemand vorgibt, er spreche viele Sprachen. Wer kann aber nun die Kompetenzen in den einzelnen Sprachen überprüfen, ohne selbst auf noch viel gewandtere Weise polyglott zu sein? Man müsste ein ganzes Prüferkollektiv einsetzen. Aber wie sollte dieses konkret auf eine für alle Beteiligten praktikable Weise arbeiten?

A priori können wir annehmen, dass die sprachlichen Fähigkeiten polyglotter Sprecher asymmetrisch sind, d. h. sie unterscheiden sich von Sprache zu Sprache, und womöglich unterschreiten einige Sprachen die Minimalerwartungen, sodass man am Ende mit Quetz (2004) fragen kann: „Polyglott oder Kauderwelsch?“ Ein berühmtes Beispiel der Dekonstruktion ist die Testung des mit 58 Sprachen bis zu jenem Auftritt eingetragenen Rekordhalters Ziad Fazah im chilenischen Fernsehen im Juli 1997. Dazu wurde eine Reihe von Muttersprachlern aus den Auslandsvertretungen in Chile eingeladen, die nach einem kurzen Gespräch mit Fazah Auskunft darüber geben sollten, ob die Kommunikation funktionierte. Kurzum: Fazah konnte jenseits seiner Muttersprache Arabisch und seiner Alltagssprachen Portugiesisch und Spanisch elementarste Dialoge nicht bewältigen, wozu er an einer Stelle der Sendung eine Erklärung versuchte:²

- (1) Fazah: una cosa una cosa
 Moderator: a ver (-)
 Fazah: esos idiomas en verdad (-) el croata (-) el el el eh (-)
 porque en verdad no me avisaron (en cuanto a la selección (-) que haBRÍA esos idiomas aquí;
 Moderator: ya (--)
 Fazah: porque si me hubiese avis(ad)o (de pronto de la selección (--)) yo los eh (.) yo yo me habria preparado porque hace más (que/de) veinte años que no estoy practicándolos
 (Canal 13, 2015, 15'24"–15'43")

1 In diesem Beitrag wird unter einem polyglotten Sprecher eine Person verstanden, die einschließlich ihrer Muttersprache(n) mindestens sechs Sprachen spricht. Generell gilt dabei, dass es sich überwiegend um gesteuert erworbene bzw. erlernte Fremdsprachen handelt.

2 Die Transkriptionen folgen den Richtlinien von GAT 2 (Selting et al. 2009, 391–393).

Das Problem der Konservierung scheint ganz wesentlich zu sein. Es ist vielleicht weniger besonders, eine größere Zahl von Sprachen im Laufe des Lebens bis zu einem hohen Niveau zu erlernen. Sehr viel schwieriger ist dagegen, die Kenntnisse aufrechterhalten und jederzeit abrufen zu können. Schaut man sich den ganzen über 20-minütigen Auftritt Fazahs an, könnte man zu dem Schluss kommen, dass er de facto von den getesteten Sprachen praktisch gar keine beherrschte. Die kommunikativen Fehlleistungen konzentrieren sich auf die sprachlichen Fertigkeiten des Hörverstehens und des interagierenden Sprechens. Völlig unsichtbar bleibt dagegen, inwieweit Fazah über sprachliche Mittel in den verschiedenen Sprachen verfügte, die er womöglich in der spontanen Kommunikation nicht zur Anwendung bringen konnte.

Die Anwendung ist jedoch ganz entscheidend in der kommunikativen Orientierung des modernen Fremdsprachenunterrichts und den damit einhergehenden Zertifikatsprüfungen: Sprachliche Mittel stehen in einer dienenden Funktion für die Ausbildung der kommunikativen Fertigkeiten. In der Frage, welche Fertigkeit in der Sprachstandserfassung die wichtigste sei, gilt grundsätzlich, dass produktive Sprachverwendung bedeutender als rezeptive und mündliche bedeutender als schriftliche ist: „we seem to treat oral communication as the hallmark of ‚knowing‘ a language“ (Erard 2012, 48).

In diesem Sinne konzentriere ich mich im Folgenden ganz auf die empirische Erhebung mündlich-produktiver Leistungen in der Fremdsprache unter der Leitfrage, welche Methoden der fremdsprachendidaktischen Praxis und der Sprachlehrforschung welches Potenzial zur Sichtbarmachung sprachlicher Kompetenzen haben und wie diese auf polyglotte Sprecher anwendbar sind, um anschließend Erhebungs- und Auswertungsmethoden anhand von Daten aus meinem Dissertationsprojekt zu skizzieren. Darin beschäftige ich mich mit Personen, die mindestens vier romanische Sprachen sprechen. Es geht um die sprachbezogene Ergründung von Lern-, Behaltens- und Diskriminationsstrategien, die in Form von Interviews ermittelt werden. Darüber hinaus bildet die tatsächliche Erfassung der sprachlichen Kompetenz einen Teilbereich der Erhebung, einerseits um die behaupteten Sprachkenntnisse zu verifizieren, andererseits um metasprachliche Informationen aus den Interviews mit konkreten sprachlichen Daten zu triangulieren, was zunächst einmal die Sichtbarmachung dieser Sprachkompetenzen voraussetzt.

2. Evaluation von Sprechkompetenz in der schulischen Praxis

Seit einigen Jahren spielt die Evaluation mündlicher Leistungen im Klassenraum eine immer bedeutendere Rolle. Blieb dieser Bereich bislang auf die eher selten in den Fremdsprachenfächern stattfindenden mündlichen Abiturprüfungen beschränkt, führen derzeit alle Bundesländer nach und nach die mündliche Klassenarbeit in das Repertoire der Leistungsmessung für die Sekundarschulen ein (cf. Voss 2012, 3). Als Aufwertung der Mündlichkeit scheint dieser Schritt konsequent, aber er stellt die Lehrkräfte auch vor enorme logistische Herausforderungen, wenn sie jeden einzelnen Schüler auf Grundlage einer mündlichen Klassenarbeit evaluieren und das Ergebnis so ausführlich und transparent dokumentieren sollen, dass auch Dritte (besonders die Eltern) die daraus resultierende Benotung nachvollziehen können. Dies erfordert – in der Terminologie empirischer Forschung gesprochen – eine möglichst kompakte Auswertung des relativ hohen Datenvolumens, welches durch eine ganze Schulklasse produziert wird.

Bei der Erhebung polyglotter Sprachdaten steht man vor einem ähnlichen Problem, dass eine Vielzahl von Daten möglicherweise sehr kompakt ausgewertet werden müssen, gerade wenn einzelne Sprachen von verschiedenen Personen begutachtet werden. Deshalb kann ein Blick in die sehr vitale Diskussion um die Bewertung mündlicher Klassenarbeiten prinzipiell gewinnbringend sein. Gemeinhin kreist diese um Bewertungsbögen, in denen Merkmale wie z. B. „präziser, differenzierter und variabler Wortschatz“ (QUA-LiS NRW 2014) angekreuzt werden und bei der Notenfindung helfen sollen (cf. Nebauer 2012). Über die Validität einiger Kategorien kann man diskutieren, insgesamt stellen Bewertungsbögen jedoch ein praktikables Instrument der Sprachtestung dar, v. a. dann, wenn man bedenkt, dass die Daten ganz und gar flüchtig sind, d. h. die Leistung der Schülerin oder des Schülers ist nur während des kurzen Moments der Erhebung sichtbar, wovon der Bewertungsbogen nur noch Fragmente beinhalten kann.

3. Evaluation von Sprechkompetenz in der Sprachlehrforschung

Die Sprachlehrforschung hat gegenüber der Schule den methodischen Vorteil, dass die Datenerhebung von gesprochener Sprache in aller Regel in Form einer dauerhaften Fixierung als Audio- oder Videoaufnahme und der anschließenden literarischen Transkription erfolgt. Dies ermöglicht eine Vielzahl von Herange-

hensweisen an die Auswertung unter vielfältigen Fragestellungen. Die allzu oft gegeneinander ausgespielte Dichotomie qualitativer und quantitativer Ansätze birgt ein Methodenrepertoire mit divergierenden Erkenntnisinteressen, das in diesem Abschnitt im Hinblick auf die Evaluation von Sprechkompetenz und der damit einhergehenden Sprachbeherrschung an einigen Beispielen diskutiert wird.

Umgangssprachlich sagt man, dass jemand eine Sprache gut beherrsche, wenn er sie fließend spreche. Tatsächlich sind aber Sprachbeherrschung (*proficiency*) und Sprachfluss oder *fluency* zwei grundlegend zu unterscheidende Kategorien, wie Consonni (2009, 178) anmerkt:

La fluenza è utilizzata anche come sinonimo di padronanza, a volte, infatti, le vengono accreditate tutte le funzioni ricoperte da quest'ultima. L'attuale confusione di ruoli nasce dal fatto che padronanza e fluenza sono variabili strettamente correlate [...]. Tuttavia, è meglio tenere distinte le due variabili [...] perché mentre la padronanza linguistica si riferisce alla conoscenza profonda che un parlante ha acquisito di tutti i domini di una lingua (fonologico, morfologico, sintattico, semantico), la fluidità di parola si riferisce unicamente alla spontaneità e alla dimestichezza che una persona dimostra mentre conversa.

Fluency muss als Teilbereich von Sprachbeherrschung verstanden werden. Die anderen Bereiche, die Consonni der „padronanza“ zuweist, werden bei anderen Autoren unter dem Begriff der Akkuratheit oder *accuracy* zusammengefasst. *Fluency* und *accuracy* sind wiederum zwei weitgehend voneinander getrennt beschreibbare Kategorien, aus denen sich die Sprachbeherrschung zusammensetzt. Eine solide Sprachbeherrschung setzt beides voraus, während man bei einseitig ausgeprägten Stärken in der *accuracy* von ‚Logikern‘ spricht und bei guter *fluency* mit Mängeln in der sprachlichen Korrektheit den Terminus ‚Sprachler‘ verwendet (cf. Edmondson/House 2011, 212s.). Dies kann folgendermaßen dargestellt werden:

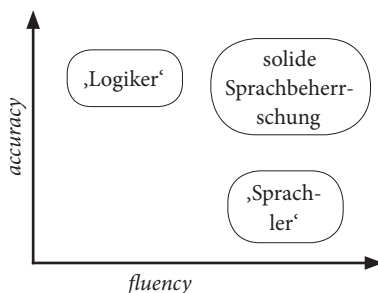


Abb. 1: Dimensionen der Sprachbeherrschung (eigene Darstellung)

Gerade in der angloamerikanischen Sprachlehrforschung sind quantifizierende Methoden zur exakten Messung von *fluency* und *accuracy* sehr beliebt. So messen beispielsweise Freed/Segalowitz/Dewey (2004, 285s.) den Sprachfluss in der Fremdsprache anhand der folgenden neun Parameter:

1. Speech Rate
2. Hesitation-Free Speech Runs
3. Filler-Free Speech Runs
4. Fluent Runs
5. Repetition-Free Speech Runs
6. Grammatical-Repair-Free Speech Runs
7. Total Words Spoken
8. Duration of Speaking Time
9. Longest Turn

Diese Parameter sind das Ergebnis langjähriger Erfahrung der Autor(inn)en auf dem Gebiet. Sie messen mit ihnen die *fluency* von US-amerikanischen Studierenden, die Französisch als Fremdsprache sprechen. Jeweils zwei Minuten aus den Gesprächsaufnahmen genügen ihnen, um die sprachliche Leistung der Probanden zu messen und anschließend in ein Ranking zu bringen. Sicherlich mutet die numerische Exaktheit der errechneten Daten zur *fluency* der Probanden elegant an, liefert sie doch ein mathematisch genau ermitteltes Bild von der Wirklichkeit, das beim bloßen Blick auf die sprachlichen Daten so nicht sichtbar wäre. Nichtsdestotrotz darf bezweifelt werden, dass dieses Konzept von *fluency* ein valides Konstrukt darstellt. Das Sprechtempo hängt nicht nur von der Beherrschung einer Sprache, sondern auch von stabilen Persönlichkeitsmerkmalen ab. Dass jede Pause, jedes Füllwort, jedes *hesitation phenomenon* ein Zeichen von Schwäche in der Sprachbeherrschung darstellen soll, widerspricht dem Verständnis der Spontaneität gesprochener Sprache, ganz davon abgesehen, dass sprachliche Sicherheit ganz wesentlich mit den Inhalten zu tun hat, über die gerade gesprochen wird.

Dies erkannten bereits vor Jahrzehnten die finnischen Linguisten Sajaavaara/Lehtonen (1980, 71) und entwickelten ein ganz anderes Konzept von *fluency*, das sich von der quantitativen Messung abkehrt:

Fluency does not always imply an uninterrupted flow of speech which is sequentially and grammatically irreproachable. To be fluent in the right way, the speaker has to know how to hesitate, how to be silent, how to self-correct, how to interrupt, and how to complete his expressions. According to this definition of fluency speech must meet the expectations of the speech community and represent normal, acceptable and relaxed behaviour. Testing of such a quality of speech is not possible by means of any instrumental method.

Dieses komplexe Konzept für die Evaluation von *fluency* in der Fremdsprache zu nutzen, stellt keine leichte Aufgabe dar. Es erfordert eine konversationsanalytische und damit qualitative Herangehensweise unter genauer Kenntnis der Diskurspartikel in der jeweiligen Sprache, weshalb es nicht verwunderlich ist, dass sich der Forschungsdiskurs erst jetzt in diesem Bereich voranentwickelt (z. B. Diao-Klaeger/Thörle 2013).

Zur Evaluation der *accuracy* sei exemplarisch die Studie von Collentine (2004) erwähnt, in der über ein *oral proficiency interview* Daten im Spanischen als Fremdsprache erhoben werden, um anschließend mithilfe von 17 *accuracy*-Parametern – z. B. *preposition accuracy*, *past-tense verb accuracy* – Fortschritte während des Auslandsaufenthalts in morphosyntaktischer und lexikalischer Korrektheit zu ermitteln. Wiederum scheint die Methode aufgrund der mathematischen Objektivierung sprachlicher Daten verlockend. In einem Replikationsversuch mit vergleichbaren Daten aus einem internen Siegener Korpus zum Diskursmarkerwerb fiel mir auf, dass in einem Fall rein rechnerisch die *subjunctive accuracy* – d. h. die grammatisch korrekte Verwendung des *subjuntivo* in entsprechenden syntaktischen Umgebungen (cf. Collentine 2004, 234) – nach dem Auslandsaufenthalt geringer war als vorher. Das lag darin begründet, dass die Syntax der getesteten Probandin an Komplexität gewonnen hatte und somit erst die Bedingung zur Möglichkeit geschaffen worden war, *indicativo* und *subjuntivo* in erhöhtem Maße fehlerhaft zu verwenden. Letztlich liegt es wohl methodologisch näher, das Beherrschen konkreter grammatikalischer Formen anhand von geschlossenen Testformaten und weniger durch das zufällige Auftreten dieser oder jener Form beim Sprechen zu ermitteln. Mehrere Probanden auf quantitativem Wege miteinander zu vergleichen, bietet sich besonders dann an, wenn es um wirklich saliente Kategorien wie etwa die Genus-Numerus-Kongruenz geht. Individuelle Leistungen wie komplexe Partizipialkonstruktionen, die im Berechnungsschema nicht vorgesehen sind, bleiben in einer inflexiblen quantitativen Analyse hingegen unsichtbar.

Die Ausführungen und kritischen Betrachtungen über empirische Messverfahren in diesem Abschnitt mögen ein Plädoyer für überwiegend qualitative Herangehensweisen nahelegen. Tatsächlich liegt das größte Potenzial jedoch sicherlich nicht in der intendierten Entscheidung für die eine und gegen die andere Herangehensweise, sondern in der Verbindung beider Methodenstränge, v. a. dann, wenn die Datenmengen so groß werden, dass sie rein qualitativ nicht mehr zu beschreiben sind, oder wenn die qualitative Analyse Gefahr läuft, sich in marginalen Einzelfällen zu verlieren.

4. Datenerhebung mit polyglotten Sprechern

Ging es im vorigen Kapitel hauptsächlich um Fragen der Datenauswertung, stellt bei polyglotten Sprechern schon die Erhebung ein weitreichendes methodologisches Problem dar. Es mag vielleicht vorkommen, dass jemand behauptet, er spreche 20 Sprachen, und dann gern dazu bereit ist, in allen Sprachen extensive Aufnahmen in monologischem wie dialogischem Sprechen durchzuführen, wobei für den Dialog wiederum ein größeres Aufgebot an Gesprächspartnern bereitstehen müsste. In einem außerwissenschaftlichen Kontext ist dies so 1987 geschehen beim Polyglottenwettbewerb *Polyglot van Vlaanderen*, von dem Erard (2012, 252s.) auf Grundlage eines Interviews mit dem Gewinner Johan Vandewalle berichtet:

[C]ontestants went from table to table and talked for ten minutes in each language with native-speaker judges. [...] „I had been asked the same questions ... hundred of times, and didn't want to start it again,“ he [Vandewalle] told me.

Für Vandewalle bedeutete dies fast vier Stunden aktive Sprechzeit; so viel, dass er selbst trotz des Siegertitels die Unzumutbarkeit der Erhebung betonte.

Eine zumutbare Form muss also v. a. den Faktor der Gesamtaufnahmezeit berücksichtigen und eine möglichst komprimierte Erhebung für ein dennoch möglichst umfangreiches Auswertungspotenzial fokussieren. Wie dies aussehen kann, werde ich im folgenden Kapitel skizzieren, wenngleich es bei mir um etwas bescheidenere Sprachenzahlen vornehmlich im einstelligen Bereich geht.

5. Kompetenzen romanisch-polyglotter Sprecher

Im Folgenden werde ich einige der beschriebenen Methoden der Kompetenzmessung auf Daten aus dem sprachpraktischen Teil meiner Studie anwenden.

Die Probanden verbalisieren in zwei Durchgängen eine Bildergeschichte aus der Comic-Strip-Reihe *Vater und Sohn* von Erich Ohser (= e. o. plauen 2015). Neben jedem der acht Bilder ist eine andere Sprache vorgegeben, wobei sich einzelne Sprachen im Laufe der Bildfolge wiederholen können. Ist die Muttersprache nicht romanisch, wird auch diese mit integriert. In einem zweiten Durchgang wird die gleiche Geschichte mit den Sprachen in anderer Kombination mit der Vorgabe *Es war einmal ...* unter Nutzung der Vergangenheitstempora erzählt. Gerade der Vergleich der Versionen zum gleichen Bild in unterschiedlichen Sprachen sowie der unmittelbare Vergleich des Sprechens der verschiedenen Sprachen durch einen Sprecher macht das Korpus für vielfältige Fragestellungen interessant. Problematisieren kann man dabei, dass der

schnelle Sprachwechsel und das Erzählen von sehr ähnlichen Inhalten die Interferenzgefahr im Vergleich zum normalen Sprechverhalten potenziell erhöht. Daher wird den Probanden im Interview die Gelegenheit gegeben, mögliche Schwierigkeiten mit dem polyglotten Erzählen metasprachlich zu kommentieren. Ein Erzähldurchgang dauert je nach Sprechereloquenz zwischen fünf und zehn Minuten, sodass das Kriterium der Praktikabilität im Sinne der Zumutbarkeit für die Probanden erfüllt sein dürfte.

Betrachten wir nun ein paar Beispiele aus bisher durchgeführten Aufnahmen. Der Proband des folgenden Beispiels wurde in fünf romanischen Sprachen getestet. Viertbeste romanische Sprache ist laut eigener Angabe das Katalanische:

- (2) 90 °hh hm (3.0) una mica més tard, (---) °hh em (1.6)
 91 l'home, (3.5) va (.) donar (-) un (-) un cop (2.3)
 92 em (---) a l'home de neu, (1.9) i (1.4)
 93 se: i es es vaig (-) es va veure que (2.0) em (-)
 94 que fent-ho, (1.7) tenia un (---)
 95 un som/un somriu/(.) molt (1.7) molt em (3.0)
 96 molt [ə'neyrə] molt alegre (1.3)
 97 <<p> doncs (1.0) em> (2.6) sen/sentia: (1.1)
 98 molt molt de gust (-) eh (-) donant (-)
 99 donant un un un cap (.) un cop (-) donant un cop (.)
 100 eh °hh a l'home de neu. (4.3) [Proband 01]

Auf den ersten Blick fallen zahlreiche Pausen und Reformulierungen auf. Sprachliche Fehler findet man jedoch kaum, sodass man von einem prototypischen ‚Logiker‘ (cf. Abb. 1) ausgehen kann. Zur besseren Lesbarkeit ist es möglich, den Text durch Tilgung von Pausen, Häsitationen und Satzabbrüchen so zu filtern, dass das übrigbleibt, was der Proband sehr wahrscheinlich sagen wollte:

- (2') Una mica més tard, l'home va donar un cop a l'home de neu, i es va veure que fent-ho tenia un somriu(re) molt alegre. Doncs, sentia molt de gust donant un cop a l'home de neu.

Im Hinblick auf die Akkuratheit kann man als Fehler nur zwei lexikalische Details anmerken: Das Substantiv für ‚Lächeln‘ ist *somriure* (*somriu* ‚er/sie lächelt‘) und für ‚Schneemann‘ ist *ninot de neu* üblich.³ Dafür werden aber auch komplexe Gerundiumkonstruktionen verwendet.

Eine Bewertung der sprachlichen Leistung mithilfe des oben zitierten Bewertungsbogens (QUA-LiS NRW 2014) ergäbe je nach Auslegung einiger Ka-

3 Diesen Fehler kann man keinem Probanden verübeln, wenn man an die vielfältigen, nicht transferierbaren romanischen Bezeichnungen wie it. *pupazzo di neve* und frz. *bonhomme de neige* denkt (cf. Beispiele 3 und 4).

tegorien zwischen 9 und 12 von möglichen 15 Punkten. Aber die Bewertung gestaltet sich schwierig, da in der Betrachtung eines einzelnen Beispiels keine soziale Bezugsnormorientierung möglich ist, d. h. man kann nicht entscheiden, ob der Wortschatz „präzise und variabel“ ist (4 Punkte) oder „treffend“ (3 Punkte) oder „einfach, aber angemessen“ (2 Punkte), wenn man keine vergleichbaren Beispiele anderer Probanden mitberücksichtigt. Grundsätzlich ist dies aber möglich, ebenso wie der Vergleich der einzelnen Sprachen eines Probanden als individuelle Bezugsnormorientierung.

Dies kann besonders wichtig sein, wenn wir die *fluency* ins Auge fassen, denn der Redefluss hängt womöglich viel stärker von der Persönlichkeit als von der Sprachkompetenz in einer Einzelsprache ab. Nimmt man beispielsweise das Kriterium der *speech rate*, also der Anzahl gesprochener Wörter (ohne Wortwiederholungen, -abbrüche, Füllwörter und Reformulierungen) im Verhältnis zur Zeit, ergibt sich für das obenstehende Beispiel ein Wert von 32,88, d. h. der Proband artikulierte 32,88 Wörter pro Minute. Ein Vergleich mit *speech rates* der anderen getesteten Sprachen gibt ein überraschend stimmiges Bild zur geäußerten Selbsteinschätzung des Probanden von der am besten bis zur am wenigsten aktiv beherrschten romanischen Sprache:

| Sprache | Deutsch (L1) | Französisch | Spanisch | Italienisch | Katalanisch | Portugiesisch |
|--------------------|--------------|-------------|----------|-------------|-------------|---------------|
| <i>speech rate</i> | 100,00 | 59,39 | 42,27 | 37,89 | 32,88 | 27,69 |

Tab. 1: Speech rates von Proband 01 (in Wörtern pro Minute)

Wie bereits erwähnt wurde, vermag eine Berechnung in kompakter und eleganter Weise Sachverhalte sichtbar zu machen, die einer rein qualitativen Analyse verborgen bleiben. Gleichzeitig kann hinterfragt werden, wie aussagekräftig das Zählen von Wörtern ist, da es ja – abgesehen von der ohnehin problematischen Konzeption von Wörtern als grafische, semantische oder phonologische Einheiten – immerhin ganz sprachspezifische Unterschiede gibt, welche die Wortanzahl prinzipiell beeinflussen (z. B. sp. *por lo menos* als drei grafische Wörter gegenüber it. *perlomeno* als ein Wort). Insgesamt sind solche Feinheiten bei den typologisch ansonsten recht nah verwandten romanischen Sprachen jedoch wohl eher zweitrangig gegenüber der Erkenntnis, dass hier ein Kompetenzgefälle zwischen den verschiedenen getesteten Sprachen sichtbar wird.

Bei der Analyse werden auch zahlreiche Interferenzen deutlich, die teilweise der kompakten Erhebung zugeschrieben werden müssen, in Teilen aber sicher

auch ein systematisches Problem der Eigenständigkeit einer jeden Sprache im Kopf darstellt:

- (3) 47 nella: (-) <<E> pintura> numero cinque, (1.6)
 48 si può vedere, (---) un altro uomo (1.4) che (--)
 49 sta arrivando (1.6) °h e (4.5)
 50 se ve/eh si ve/em si VEde, ((lacht))
 51 si vede em (1.5) un uomo di <<E> nieve>, (1.8) [Proband 01]

Erkennbar sind Interferenzen zum Spanischen (*pintura* statt *pittura*, 47; *nieve* statt *neve*, 51). In Z. 50 liegt außerdem eine zweifache Reformulierung vor, in der aus sp. *se ve* oder bras.-port. *se vê* ein italienisches *si vede* wird. Das Wort **nieve* leitete der Proband vermutlich aus dem Spanischen her, zuvor war ihm das im Portugiesischen gelungen, wo er in Analogie zu sp. *nieve* korrekt *neve* gebildet hatte. Dass dies im Portugiesischen gelingt, im Italienischen jedoch nicht, liegt daran, dass Portugiesisch an dieser Stelle keinesfalls einen Diphthong zu lassen würde, Italienisch hingegen teilweise schon. Das katalanische Wort *neu* bereitet keine Probleme. Das französische Wort ist zwar bekannt, wird aber teilweise ebenfalls diphthongiert:

- (4) 77 euhm (2.1) l'image numéro sept, (1.8) euhm (.)
 78 montre (2.2) l'homme de: (.) de neige (1.4)
 79 qui euh (1.3) qui devient euhm (2.9)
 80 on peut dire que: que l'homme de [njɛʒ]⁴ (-)
 81 devient (1.8) euhm un_homme (.) [ʁe'al] ((lacht)) [Proband 01]

In einem weiteren Beispiel eines anderen Probanden wird sichtbar, wie der Übergang von einer Sprache in die andere – hier von Italienisch zu Portugiesisch – Schwierigkeiten bereitet, aber letztlich durch eine phonologische Umstellung gelöst wird:

- (5) 30 na quinta <<I> imagine (---) c'è (-) eh c'è>
 31 na quinta <<I> imagine> (-- na (-) <<I> la> (-)
 32 na quinta imagem (.) sim na quinta imagem (--)
 33 ehm (1.7) eu acho que (um) (--)
 34 acho que os dois (---) pensaram (em) jogar (1.1) [Proband 02]

Zunächst blockiert die Präsenz des Italienischen das Sprechen auf Portugiesisch. Konkret sagt er *immagine* statt *imagem*, im dritten Anlauf (Z. 32) gelingt ihm dann doch der Einstieg ins Portugiesische. Der Wechsel vom Italienischen ins Portugiesische ist v. a. sehr eindrucksvoll hörbar, da der Sprecher in beiden

4 Ich bevorzuge für inexistente Wörter eine phonetische Transkription anstelle einer erfundenen Schreibweise (hier: *nieige*).

Sprachen eine sehr authentische Aussprache besitzt. Als Mittel der Sichtbarmachung stehen zahlreiche Instrumente der akustischen Phonetik zur Verfügung. An dieser Stelle bietet sich ein Blick auf die Formantenbildung in *immagine* (Z. 31) und *imagem* (Z. 32, 3. Wort) an:

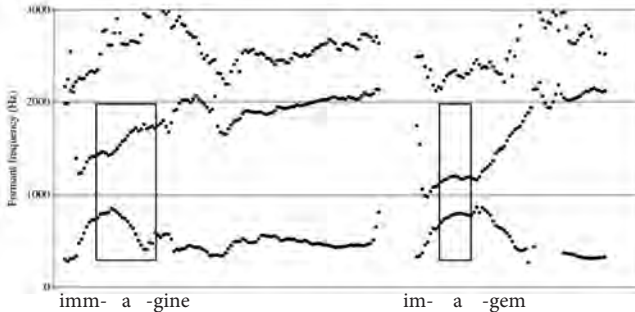


Abb. 2: Formantenbildung beim Probanden 02 (It. vs. Port.) (eigene Darstellung, erstellt mit PRAAT)

Man kann hier sehen, dass der Vokal *a* im Italienischen lang, weit vorne und in starker Bewegung auf den Affrikaten zu artikuliert wird. Der portugiesische Vokal ist dagegen kurz, kompakt und weiter hinten realisiert. Letzteres kann man v. a. an der zweiten Formantenreihe ablesen.⁵ Die sehr konträren Klangfarben der romanischen Sprachen, die hier sichtbar werden, sind im Übrigen auch ein Aspekt, der von den Probanden in den Interviews angesprochen wird. So bereiten etliche Lexeme keine Verwechslungsgefahr, da ihr Klang so spezifisch in eine Sprache gehört, dass sie in einer anderen Sprache sofort auffallen würden. Dafür ließen sich zahlreiche weitere Beispiele wie auch Gegenbeispiele finden.

Die Vielfalt der hier gezeigten Evaluationsmethoden basiert auf der Gemeinsamkeit der Transkription als Ausgangspunkt. Sie ist der eigentliche Kern der Sichtbarmachung sprachlicher Kompetenzen.

6. Ausblick

Von der Unsichtbarkeit der vielen Sprachen in den Köpfen polyglotter Menschen ausgehend, konnte gezeigt werden, dass ein Teil der Kompetenzen in

5 Die mittleren Frequenzen der Formantenreihen F_1 und F_2 für den gekennzeichneten Vokal *a* betragen im Italienischen $F_1 = 711$ Hz und $F_2 = 1528$ Hz und im Portugiesischen $F_1 = 753$ Hz und $F_2 = 1161$ Hz.

überschaubarer Zeit sichtbar gemacht werden können. Mein Konzept eines romanischen Sprachfamilienpolyglottismus ist bescheidener und zugleich zugänglicher als eine für alle Sprachen offene Herangehensweise, die zweifellos ein größeres Forscherkollektiv benötigen würde.

Die Sprachlehrforschung verfügt über ein umfangreiches Auswertungsrepertoire, das hier in Auszügen gezeigt werden sollte. Bei der Vielfalt besteht auch immer eine gewisse Gefahr der Beliebigkeit, weshalb alle Methoden nicht nur auf Objektivität, Reliabilität und Validität hin überprüft werden müssen, sondern ganz entscheidend ist, welches Erkenntnisinteresse verfolgt wird und ob das gewählte Verfahren relevante Ergebnisse liefern kann.

Im Rahmen meines Forschungsprojektes ist tatsächlich eine relativ große methodische Offenheit vonnöten, um die vielschichtigen Inhalte, die sich in den individuellen Interviews ergeben, anhand des sprachlichen Materials überprüfen zu können. In aller Regel leisten die hier vorgestellten Erhebungen jedoch nur eine partielle Sichtbarmachung sprachlicher Kompetenzen, d. h. man kann aus den Daten nicht erkennen, ob jemand auf dem Niveau B1 oder B2 des Referenzrahmens sprechen kann, da keine kommunikativen Inhalte aus den entsprechenden Kann-Beschreibungen überprüft werden. Dies muss in einer so komprimierten Datenerhebung unsichtbar bleiben.

Bibliografie

- Canal 13 (2015): *Viva el Lunes. El Políglota*, https://www.youtube.com/watch?v=9-N_XI9DyGs [28.02.2015].
- Collentine, Joseph (2004): „The Effects of Learning Contexts on Morphosyntactic and Lexical Development“, in: *Studies in Second Language Acquisition* 26, 227–248.
- Consonni, Monica (2009): „Commutazione tra lingue (italiano e francese): meccanismi neurali in bilingui ad alta padronanza“, in: Franceschini, Rita (ed.): *Le facce del plurilinguismo: fra metodologia, applicazione e neurolinguistica*, Milano, Angeli, 171–223.
- Diao-Klaeger, Sabine/Thörle, Britta (2013): „Diskursmarker in L2“, in: Bürgel, Christoph/Siepmann, Dirk (edd.): *Sprachwissenschaft – Fremdsprachendidaktik: Neue Impulse*, Baltmannsweiler, Schneider, 145–160.
- Edmondson, Willis J./House, Juliane (⁴2011): *Einführung in die Sprachlehrforschung*, Tübingen/Basel, Francke.

- Erard, Michael (2012): *Babel No More. The Search for the World's Most Extraordinary Language Learners*, New York, Free Press.
- Freed, Barbara/Segalowitz, Norman/Dewey, Dan P. (2004): „Context of Learning and Second Language Fluency in French“, in: *Studies in Second Language Acquisition* 26, 275–301.
- Nebauer, Angela (2012): „Transparenz und Training: Die Schlüssel zum Erfolg. Ein Erfahrungsbericht zur Bewertung mündlicher Prüfungen“, in: *Der fremdsprachliche Unterricht Französisch* 117, 18–22.
- Ohser, Erich (= e. o. plauen) (2015): *Vater und Sohn. 150 Bildgeschichten*, Stuttgart, Reclam.
- QUA-LiS NRW (= Qualitäts- und UnterstützungsAgentur – Landesinstitut für Schule Nordrhein Westfalen) (2014): *Bewertungsraster für Mündliche Kommunikationsprüfungen – Sekundarstufe I*, https://www.standardsicherung.schulministerium.nrw.de/cms/upload/muendl_kompetenzen/VVzAPO-SI_Anlage_55.pdf [28.02.2015].
- Quetz, Jürgen (2004): „Polyglott oder Kauderwelsch?“, in: Bausch, Karl-Richard/Königs, Frank G./Krumm, Hans-Jürgen (edd.): *Mehrsprachigkeit im Fokus. Arbeitspapiere der 24. Frühjahrskonferenz zur Erforschung des Fremdsprachenunterrichts*, Tübingen, Narr, 181–190.
- Sajavaara, Kari/Lehtonen, Jaakko (1980): „The Analysis of Cross-Language Communication: Prolegomena to the Theory and Methodology“, in: Dechert, Hans W./Raupach, Manfred (edd.): *Towards a Cross-Linguistic Assessment of Speech Production*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 55–76.
- Selting, Maria et al. (2009): „Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2)“, in: *Gesprächsforschung* 10, 353–402.
- Voss, Hermann (2012): „Mündliche Klassenarbeiten und Prüfungen. Anforderungen und Formate zur Überprüfung der Sprechkompetenz“, in: *Der fremdsprachliche Unterricht Französisch* 117, 2–8.
- Wandruszka, Mario (1981): *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*, München, dtv.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Christoph Behrens studierte Romanistik (Französisch, Italienisch) und Anglistik/Amerikanistik und ist seit Oktober 2015 Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Französische und Italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Rostock. In seinem Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel *Liebe vom Balkon: literarische Potentiale soziokultureller Ordnungen der Liebe in Frankreich und Italien*. beschäftigt er sich mit der Literatur- und Kulturgeschichte der Wahrnehmung und der sich daraus ergebenden Raumsemantik und -poetik sowie Performativität.

Mariella Costa studierte Literatur-, Kultur- und Sprachwissenschaften an den Universitäten Catania und Hannover. Derzeit ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Koordinatorin für den Bereich Italienisch am Fachsprachenzentrum der Leibniz Universität Hannover und promoviert zum Thema Migrationslinguistik. Publ.: (2014): „Il processo di italianizzazione in un contesto migratorio: i primi 50 anni di italianità a Wolfsburg“, in: Schafroth, Elmar/Selig, Maria (edd.): *La lingua italiana dal Risorgimento ad oggi. Das Italienische nach 1861*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 201–216; (2014): „Migrationsbewegungen als Generator der Sprachinnovationen“, in: Veldre-Gerner, Georgia (ed.): *Sprachen und Normen im Wandel*, Hannover, ibidem, 169–184.

Anna-Susan Franke schloss zwei DFH-geförderte deutsch-französische Studienprogramme ab (Bachelor-Licence *Europäische Studien*, Universität Paderborn/Université du Maine (Le Mans); Master *Interkulturelle Deutsch-Französische Studien (MICFA, TübAix)*, Université de Provence (Aix-en-Provence)/Eberhard-Karls-Universität Tübingen) und war von 2010 bis 2016 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Romanische Philologie am Institut für Romanistik der Universität Paderborn tätig. Seit November 2016 ist sie Projektkoordinatorin im DFG-Projekt *Diccionario del Español Medieval electrónico (DEMel)*. Ihr Dissertationsprojekt trägt den Titel *Vom mariage pour tous zur manif pour tous – eine linguistische Untersuchung zum politisch-öffentlichen Diskurs in Frankreich*.

Julius Goldmann studierte Galloromanische Philologie, Italoromanische Philologie und Kunstgeschichte an der Julius-Maximilians Universität Würzburg und der Università di Siena. In seiner Dissertation untersucht er die literarischen Konzeptionen im Frühwerk von Carlo Emilio Gadda. Er ist Mitherausgeber

von *promptus* – Würzburger Beiträge zur Romanistik sowie der Tagungsakten zum XXXII. Forum Junge Romanistik. Publ.: Federica Pedriali (ed.) (im Druck): *Pocket Gadda Encyclopedia*, s. v. Carlo/Quadri, Edinburgh; zusammen mit Irmgard Scharold (2014): „Dante inter-medial – Die *Divina Commedia* in Literatur und Medien“, in: *Italienisch – Zeitschrift für italienische Sprache und Kultur* 72, 127–130; (im Druck): „Luoghi di transizione, ‘eterotopie’ e ‘non-luoghi’ – Osservazioni sulla rappresentazione letteraria della stazione“, in: *Études romanes de Brno* 37; (2016): Rez. Klaus W. Hempfer: „Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie“, in: *Romanische Forschungen* 128, 224–229.

Albert Göschl (Dr. phil.) studierte Romanistik und Philosophie in Graz und Siena. Sein 2014 abgeschlossenes Promotionsprojekt trägt den Titel *Die Logik des essayistischen Gedankens. Zur Analyse der literarischen Essayistik Italiens zwischen Fin de Siècle und Zweitem Weltkrieg* (Heidelberg: Winter, 2016; gefördert von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften). Seit Juni 2015 arbeitet er als Universitätsassistent am Institut für Romanistik in Graz. Publ.: (2009): *Metalyrik. Zur poetologischen Selbstdarstellung der italienischen Dichtung im 20. Jahrhundert*, Tübingen, Stauffenburg; zusammen mit Melchior, Luca/Rieger, Rita/Fischer, Michaela/Voit, Andrea (edd.) (2014): *Spuren.Suche (in) der Romania. Tagungsakten des FJR 2013*, Frankfurt a. M., Peter Lang.

Burglinde Hagert arbeitet gegenwärtig an einem Dissertationsprojekt zu *Darstellungen von Juden und Jüdinnen im literarischen und wissenschaftlichen Diskurs in Italien um 1900* an der Universität Innsbruck. Zuvor studierte sie, nach einem kurzen Intermezzo in der Kunstgeschichte, Italianistik und Lusitanistik an den Universitäten Leipzig und Roma Tre.

Stéphane Hardy beendete 2012 ihr Studium der romanischen Philologie (Französisch) und der Philosophie an der Universität Siegen mit dem Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen. Ihr laufendes Promotionsprojekt beschäftigt sich mit der soziolinguistischen Untersuchung des *louché-bem*, einer französischen Geheimsprache. Seit 2013 ist sie als Lektorin für die französische Sprachpraxis am Romanischen Seminar der Universität Siegen tätig. Die aktuellen Interessens- und Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Sondersprachenforschung, Laienlinguistik und Kulinaristik.

Jannis Harjus (Dr. des.) studierte an den Universitäten Bremen, Córdoba sowie Sevilla und war seit 2013 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Abteilung Spanisch und Portugiesisch der Universität Mainz-Germersheim. Das abgeschlossene Promotionsprojekt beschäftigte sich mit der andalusischen Varietät

des Spanischen: *Sociofonética andaluza y lingüística perceptiva de la variación: el español hablado en Jerez de la Frontera*. Seit 2016 ist er Post-Doc-Universitätsassistent am Institut für Romanistik der Universität Innsbruck in Österreich. Publ.: (2010): *Vergangenheitsbewältigung in Spanien – Vom Umgang mit Bürgerkrieg und Diktatur in Spanien seit 1975*, München, AVM; (im Druck): „Expressive Intonation von Fußballkommentatoren in Weltmeisterschaftssprachen“, in Vejmelka, Marcel (ed.): *Sprachen und Kulturen des Fußballs in Brasilien*, Berlin, Trafo.

Cindy Heine studierte an der Universität Erfurt und erhielt 2012 ihren Masterabschluss mit einer Arbeit zum Thema *Schrifträume in Mark Z. Danielewskis House of Leaves*. 2010 studierte sie ein Semester an der Université Charles-de-Gaulle Lille 3 in Frankreich. Von 2012 bis 2014 war sie Hilfswissenschaftliche Mitarbeiterin in dem DFG-Projekt *Katastrophische Feerie* unter der Leitung von Prof. Dr. Jörg Dünne. Seit 2015 ist sie Doktorandin an der Universität Siegen im DFG-Graduiertenkolleg *Locating Media* und schreibt unter der Betreuung von Prof. Dr. Niels Werber und Prof. Dr. Jörg Dünne zu Reisen im eigenen Zimmer und den daran geknüpften Raumvorstellungen.

Sandra Hettmann studierte Hispanistik und Gender Studies/Geschlechterstudien an der Universität Potsdam, der Humboldt-Universität zu Berlin und der Universidad de Buenos Aires. Ihr Promotionsprojekt behandelt das Thema *Grenzgänge in Lyrik und Tanz/Fotografie. Androgyne, polyphone und transmediale Perspektiven im Werk von Susana Thénon*. Von 2012 bis 2015 war sie Promotionsstipendiatin der Heinrich-Böll-Stiftung und leitete die AG Gender und Feminismus. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Text-Bild-Beziehungen in transmedialer Perspektive, Theorien der Fotografie, Bildperformanz, Kanonrevison und lateinamerikanische Literaturen des 20./21. Jh.s sowie queer-feministische Theorien und Geschlechterverhältnisse.

Beate Kern (Dr. phil.) studierte an der Freien Universität Berlin Diplom-Frankreichwissenschaften und schloss einen Master *Linguistique, logique et informatique* an der Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand) ab. Anschließend promovierte sie an der FU Berlin. Im Rahmen des DFG/ANR-Projekts EMOLEX war sie an der Universität Osnabrück tätig und arbeitet seit Oktober 2013 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Romanische Sprachwissenschaft an der Universität Rostock. In ihrem Habilitationsprojekt beschäftigt sie sich mit Abschwächungsstrategien in spanischen und französischen Parlamentsdebatten. Publ.: (2010): *Metonymie und Diskurskontinuität im Französischen*, Ber-

lin, De Gruyter; (2005): *Die Schlussform der Abduktion und ihr Ausdruck im Französischen*, Berlin, FU Berlin (RomLi).

Frederik Kiparski studierte im Rahmen der Deutsch-Französischen Hochschule (DFH) Germanistik und Französisistik an den Universitäten Leipzig und Lyon Lumière 2. Seit Dezember 2013 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Research and Study Centre der Universität Mannheim und arbeitet an einer Promotion zum Thema *Autoren auf dem Markt. Literarische Reflektionen des Literaturgeschäfts* in der deutschen und französischen Gegenwartsliteratur. Veröffentlichung: (voraussichtlich 2016): „*L'autofictif* – ein übler Titel? Zur ‚posture d’auteur‘ Éric Chevillard im Blog *L'autofictif*“, in: *Textpraxis*, Sonderausgabe, ed. Marquardt, Chantal/Kreknin, Innokentij.

Kerstin Kloster studierte Französisch und Mathematik an der Johannes Gutenberg-Universität sowie *Études littéraires* an der Université du Québec à Montréal. Seit April 2013 arbeitet sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Romanischen Seminar in Mainz. Im Rahmen ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit Erinnerungsformen im zeitgenössischen haitianischen Roman. Sie ist Mitglied des Deutsch-Französischen Doktorandenkollegs der JGU und der Université de Bourgogne. 2013/14 erhielt sie das Forschungsstipendium Jean-Cléo Godin des CRILCQ/Université de Montréal. Publ.: zusammen mit Dumontet, Danielle/Porra, Véronique/Schüller, Thorsten (edd.) (2015): *Les lieux d'oubli de la Francophonie*, Hildesheim, Olms.

Christian Koch studierte Französisch, Spanisch und Italienisch auf Lehramt an der Universität Kiel. Anschließend arbeitete er als Lehrbeauftragter für Romanische Linguistik in Kiel und als DAAD-Sprachassistent in Quito, Ecuador. Von 2012 bis 2014 absolvierte er das Referendariat in Kiel und ging anschließend an die Universität Siegen, wo er seit 2014 als Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Angewandte Sprachwissenschaft beschäftigt ist. Seit 2015 arbeitet er außerdem als LfBA im Bereich Romanische Fachdidaktik an der Universität Duisburg-Essen. Zurzeit arbeitet er an seiner Dissertation mit dem Thema *Polyglottismus in romanistischer Perspektive. Individuelle Vielsprachigkeit im allgemein-linguistischen Diskurs und als spezifisch romanischer Sprachfamilienpolyglottismus*.

Nina Linkel studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Romanistik in Wien, Madrid und Regensburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Filmtheorie zwischen Kultur- und Bildtheorie, Historizität und Film, Globale Perspektiven der TFM sowie spanischsprachige Literaturen, Medien und Kulturen des 20. und 21. Jh.s mit besonderem Schwerpunkt Lateinamerika. Ihre

Dissertation trägt den Arbeitstitel *Die mediatisierte Stadt. Filmische Stadtdarstellungen im virtuellen Zeitalter der Globalisierung am Beispiel Buenos Aires*. Sie publizierte Artikel u. a. zum zeitgenössischen argentinischen Kino, zum Jungen Deutschen Film sowie zur Darstellung des Ersten Weltkriegs im Film. Außerdem ist sie als freischaffende Radioredakteurin (Radio Orange) und Filmjournalistin (critic.de, Indiekino) tätig.

Anja Mitschke studierte an der Humboldt-Universität zu Berlin, der Università per Stranieri di Siena und der Freien Universität Berlin Französische und Italienische Philologie auf Lehramt. Seit 2011 ist sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Christian-Albrechts-Universität Kiel im Bereich Romanische Sprachwissenschaft und Didaktik tätig. Ihr laufendes Dissertationsprojekt bearbeitet die Auswirkungen von Mehrsprachigkeit auf die geografische Mobilität im Dreiländereck Frankreich, Schweiz, Italien. Morphologische Sprachkontakterscheinungen, *Linguistic Landscapes* sowie die soziolinguistische Situation des Frankoprovenzalischen gehören zu ihren weiteren Forschungsinteressen.

Philippe Moser studierte französische und italienische Sprach- und Literaturwissenschaft an den Universitäten Bern und Toulouse. Er schloss seinen Master im Jahr 2013 mit einer Arbeit zur Mehrsprachigkeit in der geschriebenen Sprache im öffentlichen Raum der Schweizer Städte Freiburg und Murten ab. Seit 2014 verfolgt er am *Center for the Study of Language and Society* (CSLS) der Universität Bern sein Doktoratsprojekt zur *Linguistic Landscape* mehrsprachiger Städte am Beispiel von Freiburg, Murten, Biel, Aosta und Luxemburg. Außerdem ist er als Übersetzer tätig und seit 2016 Koordinator des Doktoratsprogramms am CSLS in Bern.

Jana Nürnberger studierte Romanistik mit den Hauptfächern Französisch und Spanisch sowie deutsch-französische Kulturbeziehungen an den Universitäten Bamberg und Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Seit Dezember 2014 promoviert sie an der Universität Regensburg zum Thema *Flüchtigkeit in der frankophonen Poesie der Gegenwart (1979–2014)*. Im Sommersemester 2016 führte sie ein Forschungsaufenthalt an die Université de Montréal.

Kristin Ostendorf studierte Anglistik, Romanistik, Erziehungs- sowie Rechtswissenschaft in Bielefeld, Bochum und Burgos (Spanien). Seit November 2013 ist sie Doktorandin der Spanischen Linguistik, Lehrstuhl Prof. Dr. J. Visser, Ruhr-Universität Bochum. Das Dissertationsthema lautet: *Spracheinstellungen und -gewohnheiten sowie grammatikalische Phänomene (nieder-)deutschsprachiger Mennoniten im Kontakt mit der Mehrheitssprache Spanisch in Paraguay und*

Bolivien. Im Frühjahr 2014 erfolgte ein mehrwöchiger Forschungsaufenthalt in Paraguay und Bolivien als Stipendiatin der Research School, Universität Bochum.

Minerva Peinador Pérez ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universität Rostock in den Bereichen Kultur-, Literaturwissenschaft und Landeskunde der spanischsprachigen Kulturräume. In ihrer laufenden Doktorarbeit *Zwischen (Post-)Memoria und (Doku-)Fiktion. Erzählstrategien der Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung (in) der spanischen Gegenwartsliteratur* untersucht sie das Werk von Javier Cercas, Ignacio M. de Pisón, Isaac Rosa und Almudena Grandes in Bezug auf das historische Gedächtnis Spaniens. Außerdem übersetzt sie deutschsprachige Literatur ins Spanische. Sie studierte Germanistik, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Universität Complutense von Madrid) sowie Übersetzung Deutsch-Spanisch.

Marita Rainsborough (Dr. phil.) ist Dozentin am Romanischen Seminar an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und habilitiert an der Universität Hamburg. Ihre Dissertation trägt den Titel: *Die Konstitution des Subjekts in den Romanen von Rachel de Queiroz. Eine diskursanalytische Untersuchung* (erschienen 2014, Frankfurt a. M.). Außerdem hat sie u. a. Aufsätze zur Emotionalität in Literatur und Film veröffentlicht, z. B. Publ.: (2013): „Das Erotisch/Sexuelle als *crossing threshold* – Begehren im postkolonialen Kontext Brasiliens bei Rachel de Queiroz und Rubem Fonseca“, in: *Quo Vadis, Romania Zeitschrift für eine aktuelle Romanistik* 41, 94–108.

Jennifer Roger studierte Romanistik und Sportwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität in Gießen. Von 2011 bis einschließlich 2016 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Französische und Italienische Literaturwissenschaft an der Universität Rostock. Sie arbeitet an einem Dissertationsprojekt zur Querelle des médias – *Fiktionale Repräsentationen der Grande Guerre in Romanen und Filmen der Jahrtausendwende unter besonderer Berücksichtigung der Literaturverfilmung*, Publ.: (2016): „Le visage détruit“ – die Gesichter der *Grande Guerre*“, in: Hiergeist, Teresa/Puccio, Nelson (edd.): *Envisager la face. Facetten des Gesichts in der Frankoromania*, Münster, LIT, 117–134; (2014): „Résistance/Resistenza/Widerstand“, in: Wodianka, Stephanie/Ebert, Juliane (edd.): *Metzler Lexikon moderner Mythen*, Stuttgart, Metzler, 316–321.

Kai Schöpe (Dr. phil.) studierte Philosophie, Latein und Italienisch an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie an der Università degli Studi di Siena. Im Sommer 2012 schloss er einen Master in Latinistik mit einer Arbeit zu Vergils

Eklogen ab. Seinen zweiten Bachelorabschluss (Italienisch) hatte er kurz zuvor mit einer Arbeit zu Antikereferenzen in Gaddas *Pasticciaccio*-Roman erlangt. Im Herbst 2012 nahm er ein von der DFG gefördertes Promotionsstudium an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule (FU Berlin) auf, wo er sich mit italienischen und französischen *Aeneis*-Travestien des 17. Jh.s. beschäftigte. Die Dissertation ist unter dem Titel *Disjunktion und Diskrepanz* (Transformationen der Antike 46) bei De Gruyter (2016) erschienen.

Karin Schulz studierte an der Universität Konstanz Geschichte, Französisch und Politikwissenschaft. Seit 2013 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Exzellenzcluster *Kulturelle Grundlagen von Integration* der Universität Konstanz und promoviert am Fachbereich Literaturwissenschaft/Romanistik zu französischer Konversations- und Gesellschaftskultur.

Stefan Serafin studierte Romanische Philologie (Hispanistik, Französisch und Italianistik) mit dem Schwerpunkt Sprachwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg und der Universidad de Extremadura (Cáceres, Spanien). Er schloss den Master 2013 ab und begann im Anschluss seine aktuelle Tätigkeit als Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Romanische Sprachwissenschaft an der Universität Rostock. Seit November 2016 ist er zusätzlich als Projektkoordinator des DFG-Projekts *Diccionario del Español Medieval electrónico* (DEMeI) tätig. Das laufende Promotionsprojekt untersucht das Begriffsfeld der gleichgeschlechtlichen Sexualität im Spiegel der hispanistischen Lexikografie vom 15. bis zum 21. Jh.

Anna Charlotte Thode (Dr. phil.) studierte Politikwissenschaft, Italienisch und Französisch in Leipzig, Bologna/Forlì, Berlin und Potsdam. 2010 bis 2015 war sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin (Französische und Italienische Literaturwissenschaft) am Institut für Romanistik der Universität Rostock tätig. Publ.: (2015): *Die literarische Italienidee. Petrarca und der politische Petrarkismus*, Potsdam, WeltTrends; (2009) *Italien – Nord und Süd. Die Questione meridionale in der italienischen Politischen Theorie*, Münster, LIT.

Emanuele Ventura ist seit November 2013 Doktorand an der Università per Stranieri di Siena (Forschungsprojekt: *La lingua medica medievale nei Volgarrizamenti della Chirurgia Magna di Bruno da Longobucco*). Publ.: (2014): „Latinismi e grecismi nella prosa di Vincenzo Gioberti“, in: *Studi di lessicografia italiana* XXXI, 267–300; (2015): „Il Rapimento di Proserpina di Claudiano tradotto da Marcantonio Cinuzzi: sperimentalismo e questione linguistica a Siena tra Cinquecento e Seicento“, in: *La lingua italiana* XI, 67–92.

Anna Isabell Wörsdörfer (Dr. phil.) studierte von 2005 bis 2011 Romanistik, Germanistik, Geschichte und Komparatistik (Magister) in Gießen und Besançon. Bis April 2016 war sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt *Literarische Mittelalterbilder im Frankreich des 18. Jh.s* tätig und promovierte mit einer Dissertation gleichen Titels. Zur Zeit arbeitet sie als Postdoc-Stipendiatin an ihrem Habilitationsprojekt. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen bei Mittelalterrezeption, Erinnerungskulturen und *femme fatale*. Publ.: (2012): „Auf Spurensuche im Mittelalter. Erkenntnismodelle im postmodernen Mittelalter-Kriminalroman am Beispiel von Sophie Cassagnes-Brouquets *Un Mystère en Brocéliande* (2004)“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 36, 371–396; (2014): „Fortschrittskult vs. Sehnsucht nach der guten alten Zeit. Zeitbewusstsein und Geschichtsmodelle im 18. Jh. bei Voltaire und de Fontanes“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 64, 429–445.

Giuseppe Zarra ist derzeit Doktorand im Bereich Italienische Sprachwissenschaft an der Università di Roma La Sapienza. Sein Promotionsprojekt trägt den Titel *La lingua dei volgarizzamenti toscani del Thesaurus pauperum*. Außerdem arbeitet er an dem Forschungsprojekt *Il lessico dei dialetti meridionali testimonianza del contatto interculturale* an der Università degli Studi di Napoli L'Orientale mit. Seine primären Forschungsgebiete sind italienische Übersetzungen aus den klassischen Sprachen, wissenschaftliche Fachsprachen des Mittelalters und die Sprache der zeitgenössischen Trivilliteratur. Publ. u. a. in: *Linguistica e letteratura* (vol. XXXIX, 2014), *Studi di lessicografia italiana* (vol. XXXI, 2014), *Studi linguistici italiani* (vol. XXXIX, 2013 und XL, 2014) und *Zeitschrift für romanische Philologie* (vol. CXXXI/4, 2015).

Index nominum

A

Addison, Joseph 29
Agresti, Alejandro 83
Alfieri, Vittorio 181, 188–190, 194s.
Alfons X. 169
Alighieri, Dante 191
Allen, Woody 87s.
Andrés, Olimpia 178
Annan, Kofi 28, 37
Aporti, Pirro 199, 201–210
Aristophanes 20, 181–183, 188, 192,
195, 197
Augustinus 32s., 36s., 42

B

Baculard d'Arnaud,
François-Thomas-Marie de
22, 331s., 336s.
Balzac, Honoré de 69, 74
Barker, Robert 45
Barthes, Roland 91, 93, 139, 141, 147
Baudelaires, Charles 19, 137–140,
142, 145–147
Beckett, Samuel 19, 125–135
Bentham, Jeremy 45–47, 50s.
Bourdieu, Pierre 14, 24, 373s., 381s.,
385–389, 396
Bréal, Michel 170, 179
Breton, André 89, 93
Burke, Edmund 29s.
Butler, Judith 359s., 379, 381

C

Caillard, Léo 150
Caldara, Emilio 120
Calvino, Italo 339
Cantet, Laurent 23, 385s., 390–396

Capellina, Domenico 181, 185–189,
192–194
Carmeli, Michelangelo 181, 190s.
Castelvetto, Lodovico 154s.
Castiglione, Baldassar 154s., 157, 160
Certeau, Michel de 53, 55, 65
Cesarotti, Melchiorre 199, 201–210,
212
Chrétien de Troyes 22, 331–333, 335,
341
Comisso, Giovanni 114s., 123

D

Dante 152, 154, 160, 195
Deguy, Michel 147
Deleuze, Gilles 88, 93, 125, 128–131,
134s.
Di Bagnolo, Coriolano 181, 185,
188s., 192–194, 196
Dolce, Ludovico 199, 201, 203–213
Droysen, Johann Gustav 182, 193,
196

F

Fanon, Frantz 359, 369, 385, 394, 396
Felipe VI 222
Fernández, Jorge 219, 221
Foucault, Michel 45, 49–51, 84s., 93,
359s., 367–370, 385s., 391–
393, 395s.
Fraga, Manuel 218s.
Francisco Franco 227
François de La Rochefoucauld 77
Freud, Sigmund 40, 51, 346, 372, 383

G

Gadamer, Hans-Georg 27, 38
Gadda, Carlo Emilio 19, 113–124

Gallieni, Joseph 120s.
 Giovenale (Iuvenalis Decimus
 Iunius), siehe auch Juvenal 20,
 199, 201–204, 209–213
 Gustavo Taretto 83, 85, 92

H

Halbwachs, Maurice 117, 124
 Handford, Martin 86, 92
 Howard, Ebenezer 43, 51
 Hurbon, Laënnec 386, 396
 Huysmans, Joris-Karl 18, 53s., 60,
 62–65

J

Juvenal, siehe auch Giovenale 20,
 199, 201–204, 209–213

K

Kant, Immanuel 29
 Kluck, Alexander von 120s.
 Kristeva, Julia 376s., 383

L

Lacan, Jacques 389, 395s.
 Laferrière, Dany 23, 385–390, 392s.,
 395–397
 Lalli, Giovanni Battista 149, 151,
 156–158, 160s.
 Lamartine, Alphonse de 17, 27s.,
 33–37
 Lefebvre, Henri 53–55, 65

M

Macrobius 152
 Mantegazza, Paolo 17, 39–46, 48–51,
 344, 353

Melville, Herman 88
 Mezzofanti, Giuseppe 399
 Moliner, María 23, 178
 Monti, Vincenzo 202

N

Navò, Curzio 201
 Nora, Pierre 117

O

Ohser, Erich (= e. o. plauen) 406, 412

P

Peri Rossi, Cristina 23, 371–377,
 379s., 382s.
 Perrault, Charles 151, 157s., 162
 Petrarca 17, 27s., 30s., 33–38,
 152–155, 157, 160s.
 Proust, Marcel 18, 69–81, 147

R

Ramos, Gabino 178
 Remarque, Erich Maria 114s., 123
Reyes Católicos 169
 Romagnoli, Ettore 181, 185–188,
 192, 194, 196
 Rosini, Giovanni 209
 Rositini, Bartolomeo/Rositini, Pietro
 181, 185–188, 192–196

S

Salgari, Emilio 48, 52
 Sargines 22, 331s., 335–338, 340s.
 Sarner, Éric 19, 137–139, 142, 144,
 146s., 149
 Scarron, Paul 157s.
 Seco, Manuel 176, 178, 180

Shelley, Mary 39
Silvestri, Camillo 199, 201, 203–210
Sitte, Camillo 44, 52

T

Tasso, Torquato 149s., 160
Terucci, Giovanni Battista 181, 190s.,
196
Tiziano (Vecellio Tiziano) 201, 208,
211

V

Vergil 151s., 156s., 418
Verne, Jules 18, 39, 53s., 56,–59,
61–65

Virilio, Paul 138s., 141, 146, 148, 358,
361, 370

W

Wells, Orson 39

Z

Zink, Michel 22, 331s., 338–342

Index rerum

15M 20

A

Abbild 71, 143

Abschottungswahn 61

accuracy 403–405

Ahnenreihe 336, 339

Aischrologie 182–194

Allegorese 19, 35, 151–154, 159

ambito della sessualità 199

amour-propre 77–79

Anabaptisten 299, 301–303, 307,
309–311

Andalucía 271, 273–278, 280

andaluz 271–274, 277–279, 281

Androzentrismus 381

Anerkennung 13, 15s., 22, 77, 333,
335, 352, 358–362, 366, 369

Aoste 251, 253–257, 260–267

Aquarium 60, 62s.

Architektur 39, 44, 47s., 53, 64, 85s.

argot 286, 288, 290, 292

Argumentation 314–316, 320, 323s.,
327

Assimilation 100, 102, 352

Assoziation 86, 88–92, 121, 123, 146,
171, 194, 346, 376

atto sessuale 201s., 206s., 209

Attraktionsmontage 89

Aufklärung 22, 46, 340, 363

Außenraum 53s., 56s., 59s., 363

aventure 334, 392

B

Bastard 339

Bedeutungswandel 170, 172, 177

Begehren 27, 361, 379, 385

Berg 17, 27–36, 118, 350

Bienne 251–253, 255s., 258s., 262

Bild 18, 27s., 32, 58, 71, 74s., 79, 88s.,
117–119, 128, 130s., 138, 141,

143–145, 150–152, 154, 156,

169, 293, 325, 349, 351, 404,

406, 408

bilinguisme 252s.

Bolivien 21, 299–304, 307–311

bottom-up 21, 233, 237–239, 242,
245, 247, 256, 266s., 272

Buenos Aires 83–88, 91s.

C

Cádiz 269, 271, 275

censura 200, 215–218, 223s., 228

chora 377

Codewechsel 309, 311

D

Darstellbarkeit 27, 113s.

democracia 218, 223

Déodat ou la transparence 22, 331s.

dialecto 272

dialecto andaluz 272

Diccionario del español actual 165,
176

Diccionario de uso del español 11–13,
176

Diccionario manual e ilustrado 175

disfemismo 20, 199, 203

Disjunktion 150s.

Diskurs 21s., 313–316, 325

Dreyfus Affäre 72–74

Durchsichtigkeit 47s., 53, 56–59, 62s.

dystopische 17, 41, 49–51

E

- Empfindsamkeit 340
 Entlehnung 95, 98–101
 Enttabuisierung 195
 Epochenschwelle 17
 Erinnern 117, 332, 364–366, 369
 Erinnerung 22, 117s., 133, 358,
 360, 363, 365s., 369, siehe
 auch *mémoire*
 Erziehung 22, 335, 337, 340
eufemismo 20, 199, siehe auch
 Euphemismen
 Euphemismen 181, 188–190, siehe
 auch *eufemismo*

F

- Fenster 53, 61–63, 91, 362
 Flüchtigkeit 137, 139, 142, 144, 146,
 361
fluency 403–405, 408
 Fotografie 85s., 91, 119s., 137–144,
 146, 359, 364
 Fribourg 251s., 255–257, 260–267

G

- Gallizismen 18, 96, 103, 106s.
 Garden-City 42, siehe auch Garten-
 stadt
 Gartenstadt 42–44, 351, siehe auch
 Garden-City
 Gedächtnis, kollektives 331s., 334,
 337, 340s.
 Gedächtnis, kommunikatives 331
 Geheimnis 56, 85, 87s., 92, 363
 Geheimsprache 13, 21, 285–291, 295,
 297
 Gesellschaft, höfische 331s., 335, 340
graphie 256, 258, 260, 264s.
 Grenze 18, 22, 28, 40, 53–57, 59–61,
 63s., 116, 131, 133s., 137, 146,
 167, 307, 358, 385

H

- hablas andaluzas* 269–272, 279s.
 heteronormativ 374, 376, 381
 Heterotopie 385
 Homosexualität 166, 178
 Horizontalität 35

I

- Identität 13, 15, 21–23, 84, 269, 290,
 296, 333–335, 345, 347s., 352,
 358, 360, 363, 365s., 369, 371,
 379, 381
Il cavaliere inesistente 339
 Illusion 60, 62–64, 84
impression 36, 55, 117, 389
 Individuum 16, 22, 30, 40, 69–71, 74,
 76–79, 332, 340, 367
 Innenraum 18, 54–59
inscription 256–258
interdizione di decenza 200, 206
 Interieur 58
 Intermedialität 86, 88, 92, 114, 119,
 121, 133
 intersektional 375
italiani 181, 210, 233, 236s., 239–242,
 245, 258, 343, 351
 Italianismen 18, 95, 97, 103–107

J

- jerezanos* 273, 279s.
Jerez de la Frontera 21, 269, 271, 273

K

- Kaleidoskop 71–75, 78
 Karikaturen 113
 Kino 88
 Kino der Attraktionen 89
 Komposition 74, 87, 95–97, 100, 103,
 105–107, 131, 142
 Konkordanznorm 379

Kriegserfahrung 19, 113s.
 Kriegstraumata 113
 Kunst, zeitgenössische 131, 134

L

Landschaft 33, 119, 128, 138
langage secret 285, 291
langue spéciale 286
 Lehnprägung 99
 Lehnwort 98, 101–103
 Leitfadeninterview 303
 Lexikographie 184
ley de seguridad ciudadana 217, 220
ley mordaza 219, 223
libertad de expresión 215, 219s., 222s.
 Liebe, gleichgeschlechtliche 167–169,
 173
Linguistic Landscape 20, 233s., 251
louchébem 21, 285–297
Luxembourg 256–258, 258

M

Macht 14–16, 23, 45, 117, 366, 368,
 373, 381, 385
 Manhattan 85, 87s.
 Männlichkeitskonstruktionen 22s.,
 371, 373s.
Medianeras 18, 83, 85–92
meditatio 17, 27s., 33–36
mémoire 36, 118, 331, 338, 391, siehe
 auch Erinnerung
memoria histórica 221s.
 Mennoniten 13, 21, 299–311
 Metapher 18, 71, 73, 78s., 91, 122,
 152s., 156, 185, 189, 192, 362,
 379
 Metaphorik 88, 92, 151–153, 156,
 159
 Metzger 285s., 288–290, 294–296
 Minderheitensprachen 21, 251
 Mittelalter 17, 22, 169, 340

Modellwort 100–102, 107
 Moderne 22, 27, 30, 33, 39, 119,
 137s., 141, 146
 Momentaufnahme 140, 143, 145s.
Mont Ventoux 27, 30s., 34, 37
 Moralisten 77, 79
 Morat 251s., 255s., 259–267
 Motiviertheit 101

N

Nautilus 54–60
 Neuer Argentinischer Film 83
 Niederdeutsch 304–306
nuevo cine argentino 83

O

opak 100s., 103, 173

P

Päderastie 168
paesaggio linguistico 233–235, 237,
 239, 247
paisaje lingüístico 269s.
Panopticon 45s., siehe auch Panop-
 tikum
 Panoptikum 17, 45s., 49s., siehe
 auch *Panopticon*
 Paraguay 21, 299–305, 307, 309–311
Parnassós 29, 34–36
 Patriarchat 373, 381s.
paysage linguistique 251, 264, 266
pecado 165, 169–173, siehe auch
 Sünde
 Performativität 17, 28, 32s., 36, 132
 Plautdietsch 300–305, 307, 309, 311
plurilinguisme 251s., 254, 256–258,
 261, 263, 265s.
 Postmoderne 131, 140, 338
principe de territorialité 252s.
 Privilegien 300, 310
 Pseudoentlehnung 103

Q

Quellsprache 96–98
Querelle des Anciens et des Modernes
 160

R

Raum, sozialer 23, 79
 Raumkonstruktion 54, 60s.
 Raumpraxis 55
Real Academia Española 165, 172,
 223
 Reanalyse, morphologische 102
rebel 269, 273–278, 280
 Referenzrahmens 411
 Reise 40, 54, 60, 366, 374s.
 Replikasprache 97, 100, 102, 107
 Ritter 331, 333, 335, 337–340
 Romantik 17
ruleable 269, 273s., 276–280
ruled 273
ruminatio 36

S

satira sesta di Giovenale 199
 Schnappschuss 144
 Science-Fiction 39s.
 Semantik 19, 70, 75–77, 149, 151
semiotic landscapes 269, 272
sensibilité 22, 335, 337, 340
 Sexualität 23, 167–169, 184, 376, 380,
 382, 385
 Sichtbarkeit 12–16, 19–22, 27, 29,
 41, 44s., 47, 53s., 56–64, 70,
 73s., 76–79, 85s., 88, 92, 123,
 137, 141, 143, 146, 251, 326,
 331–333 337s., 340, 348, 352s.,
 359s., 365, 367
 Sinnesverben 313–316, 318, 325
 Skatologie 184
 Sodom 166, 169

sodomía 19, 165s., 168–170, 172–178
sodomita 19, 165–167, 170, 172,
 175–178
 Sondersprache 285–287
sostituzione eufemistica 200
 Spektakel 46, 56–59, 62, 331, 379
 Sprachkontakt 95s., 98–101, 103,
 105, 107
 Sprachstandserfassung 401
 Stadt 17, 20s., 41–44, 55, 83s., 86–88,
 91s., 170s., 233, 236, 269, 308,
 378
 Stadtplanung 42
 Sünde 167, 169s., 173, siehe auch
pecado

T

Tabuisierung 169, 187, 195
 Tabus 165, 167, 199
 Theater 41, 125s., 131s., 134
top-down 233, 237s., 242, 245, 247,
 256s., 266s., 272
 Topophilie 85–87, 92
 Topophobie 83, 85, 87s., 92
traduction 251, 256–259, 261–266,
 390s.
traduzioni italiane 20, 199, 201
 Transformation 19, 150, 367, 376
 Transkription 291s., 402, 409s.
 Transmedialität 132, 134
 Transparenz 15, 47–49, 51, 103, 338,
 361
 Transpartikularismus 382
 Travestie 19, 151, 156–160, 162, 379,
 381
 Turnier 331s., 335

U
 übersetzen 40, 106, 183
 U-Boot 54, 60

Unsagbarkeitstopos 19
 (Un-)Sichtbarkeit 11–14, 16–23,
 27, 31, 39, 70, 75, 80, 83, 87,
 125, 151, 165, 200, 215, 251,
 313, 326, 331–333, 338, 340,
 357–359, 361, 364, 366, 368,
 371
 Unsichtbarkeit 12–16, 18s., 22, 27,
 29, 45, 53, 56, 58s., 61, 63s.,
 70, 74, 76–80, 85s., 88s., 92,
 125, 128, 131, 172s., 311, 326,
 335s., 340, 353, 358–360, 381,
 399, 410
 Utopie 46, 352

V

Varietät 21, 269, 288, 300s., 304,
 306s., 310
 Vergessen 332, 362, 364–366, 369
 Verschachtelung 61–64
 Verschlüsselung 83, 85, 88, 91s., 296
 Vertikalität 29, 35
villes plurilingues 251, 266
 Visualität 16, 55s., 116, 121, 334s.

Volksetymologien 98
 Vormoderne 30, 33

W

Wahrnehmung 15–17, 23, 33, 36,
 70, 76, 78s., 114, 117s., 122,
 138–140, 144–146, 313s., 321,
 358s., 367, 372
 Wiedertäufer 299–304, 307–309
 Wohnräume 53
 Wolfsburg 20, 233, 235–240, 242,
 244, 247s.
 Wortbildung 96, 98s., 102s.
 Wortschatzerweiterung 95, 100, 104

Y

Yvain (ou Le Chevalier au lion) 332

Z

Zensur 13, 19s., 181, 183, 195, 215,
 363
 Zielsprache 98, 100s., 103, 194
 Zweigeschlechtersystems 372, 374,
 381

